



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Dissertação de Mestrado

TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO.

O teatro de Richard Foreman

Por

MILENA FERNANDES

Rio de Janeiro

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Dissertação de Mestrado

TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO.

O teatro de Richard Foreman

Por

MILENA FERNANDES

Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, área de concentração: Processos e Métodos da Construção Teatral, apresentado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora:

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima.

Rio de Janeiro

2023

Fernandes, Milena  
FF363      TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO. O teatro de  
Richard Foreman / Milena Fernandes. -- Rio de  
Janeiro, 2023.  
105

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2023.

1. Richard Foreman. 2. Teatro. 3. Apropriação. I.  
Furquim Werneck Lima, Evelyn , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro De Letras E Artes - CLA

Programa De Pós Graduação Em Artes Cênicas - PPGAC

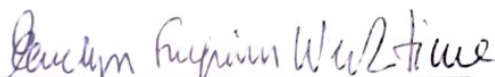
**TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO: O teatro de Richard Foreman**

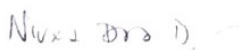
**Por**

***Milena Fernandes***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima (Orientador)

  
Prof. Dra. Niuxa Dias Drago (UFRJ)

  
Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de janeiro de 2023

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço a Deus, pela força e coragem.

Aos meus pais, Ademir e Dirlei, e irmão Natan.

Agradeço também ao meu companheiro João Victor, que me convenceu a lutar por esta formação, e por sua incrível facilidade de me fortalecer e de me renovar ao colaborar com as minhas decisões.

À professora Evelyn Lima, pela orientação generosa, compreensível e fundamental para o êxito da investigação.

Agradeço à Instituição pelo ambiente criativo e amigável que proporciona e a todos os professores envolvidos.

Ao amigo Alexandre Ferraz, que hoje já não está mais entre nós, mas que me acolheu e me orientou durante meus primeiros anos no Rio de Janeiro, me aconselhando e me acalmando nos dias mais difíceis. Um grande amigo.

Um agradecimento especial ao meu amigo Wellington Junior que me acompanhou nessa linda jornada e esteve sempre presente.

Aos amigos do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, com os quais troquei muitas experiências.

Agradeço também aos Professores Dr. Leonardo Munk e Dra. Niuxa Drago pela participação na banca de qualificação e de defesa desta dissertação, cujo enriquecimento se fez notável, a partir de suas contribuições.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação.

*“I made a lot of theater and I was always trying to avoid all the things I hated about the theater, that's true. [...] I emulate, deconstruct. I just tried to do things to me that, did not seem stupid. That was my big aim. ”*

(FOREMAN, 2021)

## **RESUMO:**

Intitulada *Transformação e Apropriação: O teatro de Richard Foreman*, esta visa aprofundar o conhecimento a respeito do teatro desenvolvido por Foreman, famoso diretor teatral dos séculos XX e XXI. O termo transformação e apropriação representa conceitualmente a proposta teatral que permeia o trabalho do diretor e a pesquisa contempla a observação de suas obras, aprofundando o conhecimento a respeito do teatro desenvolvido e praticado por este artista. Paralelamente, identificou as diferentes poéticas teatrais de pensadores como Bertolt Brecht e Gertrude Stein apropriados e transformados por Foreman que enriquecem as experimentações executadas no Ontological-Hysteric Theater, grupo dirigido pelo encenador desde 1968. As inspirações presentes em sua poética também enriquecem as reflexões relacionadas às mudanças ocorridas no campo do teatro. A pesquisa contempla ainda o levantamento histórico da trajetória de Foreman em sua condição de artista, dramaturgo, encenador, cenógrafo e cineasta, que desde os anos 1970 tem como poética teatral a junção das artes performativas, sonoras e visuais. Essa dissertação contribui também com a criação de bibliografia na língua portuguesa sobre o trabalho desenvolvido pelo encenador norte-americano, notada a ausência de bibliografias traduzidas para o português e a relevância do artista no mundo contemporâneo. A pesquisa se desenvolveu a partir de livros, artigos e entrevistas de autoria de Foreman, fontes primárias que enfocam o teatro praticado pelo encenador em seus diferentes aspectos e que foram traduzidas pela autora ao longo da investigação.

**Palavra-chave:** Richard Foreman; teatro; apropriação,

**ABSTRACT:**

Entitled *Transformation and Appropriation: The Theater of Richard Foreman*, this investigation aims to deepen the knowledge about the theater developed by Foreman, a famous theatre director of the 20th and 21st centuries. Transformation and appropriation conceptually represent the theatrical proposal that permeates the artist's works, and the research deepens the knowledge about his theater. The dissertation also identifies the theatrical poetics of thinkers like Bertolt Brecht and Gertrude Stein, which were appropriated and transformed by Foreman, enriching the experiments performed in the Ontological-Hysteric Theatre, a group he has directed since 1968. Those inspirations presented in his poetics also enlarge the reflections on contemporary Theatre innovation. The research also includes a historical survey of Foreman's career as an artist, playwright, director, set designer, and filmmaker who, since the 1970s, has used the emotion of performing sound and visual arts as his theatrical poetics. This dissertation contributes to introducing a bibliography in Portuguese about the North American director, noting the absence of translated bibliographies in Brazil. Books, articles, and interviews authored by Foreman were translated into Portuguese and used as primary sources, which address the artist through his theater throughout research.

**Keywords:** Richard Foreman; Theatre; Appropriation



## LISTA DE IMAGENS

- (1) CONJUNTO COM 3 FOTOS DE RICHARD FOREMAN: A) FOTO TIRADA POR BABBETTE MANGOLTE. DISPONÍVEL EM: SCHECHNER, R., & FOREMAN, R. (1987). RICHARD FOREMAN ON RICHARD FOREMAN: AN INTERVIEW. THE DRAMA REVIEW: TDR, 31(4), pp. 125. | B) FOTO TIRADA POR JOSEPH MORAN. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://BROOKLYNRAIL.ORG/2020/05/THEATER/BETTERUPLOAD-POWER-PUNK-NEW-YORKS-AVANT-GARDE-LIFERS Z](https://brooklynrail.org/2020/05/theater/betterupload-power-punk-new-yorks-avant-garde-lifers-z) | C) FRAGMENTO PRINTADO A PARTIR DA ENTREVISTA COMPANHIA NOVA DE TEATRO. DIÁLOGOS COM RICHARD FOREMAN. 2021. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=RQT7GJD4IF0](https://www.youtube.com/watch?v=RQT7GJD4IF0). DATA DE ACESSO: 25/10/2022.
- (2) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: ZOMBOID! - DVD - CAPLAN CAMERA 2006, 0:64:57. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/APP/PUBLIC/WATCH.PHP?FILE\\_ID=215699](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215699) DATA DE ACESSO: 20/10/2022
- (3) FOREMAN, RICHARD. SELECTION FROM DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND. PAJJ, 2008. PP.106-107. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://DIRECT.MIT.EDU/PAJJ/ARTICLE-PDF/30/3%20\(90\)/106/1795211/PAJJ.2008.30.3.106.PDF](https://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/30/3%20(90)/106/1795211/pajj.2008.30.3.106.pdf) DATA DE ACESSO: 30/11/2022.
- (4) FOREMAN, RICHARD. SELECTION FROM DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND. PAJJ, 2008. PP.109. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://DIRECT.MIT.EDU/PAJJ/ARTICLE-PDF/30/3%20\(90\)/106/1795211/PAJJ.2008.30.3.106.PDF](https://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/30/3%20(90)/106/1795211/pajj.2008.30.3.106.pdf) DATA DE ACESSO: 30/11/2022.
- (5) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: FOREMAN, RICHARD. WAKE UP MR. SLEEPY EM ST MARK THEATER NEW YORK, 2007. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/FILE/221267](https://media.sas.upenn.edu/file/221267) DATA DE ACESSO: 20/10/2022
- (6) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: FOREMAN, RICHARD. WAKE UP MR. SLEEPY EM ST MARK THEATER NEW YORK, 2007. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/FILE/221267](https://media.sas.upenn.edu/file/221267) DATA DE ACESSO: 20/10/2022
- (7) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: ZOMBOID! - DVD - CAPLAN CAMERA 2006, 0:25:24. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/APP/PUBLIC/WATCH.PHP?FILE\\_ID=215699](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215699) DATA DE ACESSO: 20/10/2022
- (8) ESPETÁCULO DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND (2008). DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.NYTIMES.COM/2008/01/24/THEATER/REVIEWS/24BRANTLEY.HTML](https://www.nytimes.com/2008/01/24/theater/reviews/24brantley.html)
- (9) ESPETÁCULO WAKE UP MR. SLEEPY: YOUR UNCONSCIOUS MIND IS DEAD. 2007, POR JRS. DISPONÍVEL EM: [HTTP://GRAPHICS8.NYTIMES.COM/IMAGES/2007/02/05/THEATER/SLEEPY650.JPG](http://graphics8.nytimes.com/images/2007/02/05/theater/sleepy650.jpg). DATA DE ACESSO: 20/08/2022.
- (10) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: ZOMBOID! - DVD - CAPLAN CAMERA, 0:40:30. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/APP/PUBLIC/WATCH.PHP?FILE\\_ID=215699](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215699) DATA DE ACESSO: 20/09/2022
- (11) REFERÊNCIA PÚBLICO X PALCO DOS ESPETÁCULOS ZOMBOID! E WAKE UP MR. SLEEPY: YOUR UNCONSCIOUS MIND IS DEAD. PRODUZIDA POR MILENA FERNANDES.
- (12) REFERÊNCIA PÚBLICO X PALCO DO ESPETÁCULO DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND. PRODUZIDA POR MILENA FERNANDES.
- (13) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: ZOMBOID! - DVD - CAPLAN CAMERA, 0:32:58. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/APP/PUBLIC/WATCH.PHP?FILE\\_ID=215699](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215699) DATA DE ACESSO: 20/09/2022
- (14) PRINT SCREEN DO ARQUIVO: FOREMAN, RICHARD. WAKE UP MR. SLEEPY EM ST MARK THEATER NEW YORK, 2007, 0:00:12. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://MEDIA.SAS.UPENN.EDU/FILE/221267](https://media.sas.upenn.edu/file/221267) DATA DE ACESSO: 20/10/2022
- (15) DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND POR PAULA COURT. DISPONÍVEL EM: [HTTP://ONTOLOGICALHYSTERIC.BLOGSPOT.COM/2008/01/DEEP-TRANCE-IS-NOW-OPEN.HTML](http://ontologicalhysteria.blogspot.com/2008/01/deep-trance-is-now-open.html) DATA DE ACESSO: 20/10/2022

## **LISTA DE SIGLAS**

- (1). CEA - COMPANHIA ENSAIO ABERTO
- (2). OHT - ONTOLOGIC-HYSTERIC THEATER
- (3). PPGAC - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

## SUMÁRIO

RESUMO: .....	7
ABSTRACT: .....	8
LISTA DE IMAGENS .....	9
LISTA DE SIGLAS .....	10
NOTA INTRODUTÓRIA .....	12
CAPÍTULO 1 RICHARD FOREMAN EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA .....	17
1.1. Fundo histórico e social .....	17
1.2. Um esforço para entrar no universo de Foreman .....	21
1.3. Não penso em teatro, mas faço teatro .....	28
1.3.1. O ato de se ver vendo a visão nua da realidade: Espectador .....	28
1.3.2. Teatro poético e impenetrável: Ator   Performer   Personagem .....	35
1.3.3. Aglomerado de ideias: Texto   Performance .....	39
1.3.4. Preenchendo as lacunas: Aspecto visual e auditivo .....	49
CAPÍTULO 2 MÁQUINA DE TEATRO: um contínuo experimento .....	54
2. 1. Sobre a análise das encenações: .....	54
2. 2. Experimentos: <i>Zomboid!</i>   <i>Wake Up Mr. Sleepy</i>   <i>Deep Trance Behavior in Potatoland</i> .....	56
CAPÍTULO 3 TEATRO EM TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO .....	67
3.1. O processo de criação enquanto um ato de reflexão: Gertrude Stein .....	67
3.2. Encenação em estado de desequilíbrio: Bertolt Brecht .....	83
3.3. Tecnologias midiáticas na concepção teatral: apropriação e desdobramentos .....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	100
NOTÍCIAS DE JORNAL   ENTREVISTAS   REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS .....	104

## NOTA INTRODUTÓRIA

Em disciplina ministrada pela Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, em 2016, ainda durante o curso de graduação em Estética e Teoria do Teatro, foi que tive contato pela primeira vez com o teatro de Richard Foreman. A disciplina, intitulada Teatro e Artes Visuais, voltava-se para as vanguardas cenográficas e para a questão da performatividade, trazendo exemplos como o teatro de *Gob Squad*, *Brith Gof*, *Rimini Protokoll*, *The Wooster Group* e abordava ainda, o *Ontologic-Hysterical Theater*, dirigido pelo encenador americano Richard Foreman. Dos exemplos citados, a obra de Richard Foreman chamou especialmente a minha atenção. E foi este um dos objetos do trabalho que apresentei então no final do semestre letivo. Neste trabalho, que intitulei *Teatro, arte e performance*, o que fiz foi tentar englobar as mudanças no âmbito artístico que ocorreram nas últimas décadas, ressaltando a importância da fusão das formas pelas quais se faz arte, que dialogam com as tendências de experimentação de teatro e performance experimentadas no Teatro da Vertigem, no *Ontologic-Hysterical Theater* e outros grupos, que almejavam colocar o teatro em reflexão.

Estive sempre muito interessada em pensar sobre os desdobramentos da tecnologia em harmonia com a arte, acredito que seja, por conta da minha formação dupla, que resulta num modo de pensar complexo que se divide entre o universo das ciências exatas e das ciências humanas. Desse contexto, surge a minha busca por leituras e espetáculos que se debruçam sobre questões técnicas e, também, para as questões conceituais e artísticas ligadas ao espetáculo. Principalmente pelo intercâmbio entre as diversas artes, pintura, literatura e cinema, a introdução de recursos técnicos e os desdobramentos dessa junção com os demais elementos do teatro. Desde a graduação em Estética e Teoria do Teatro eu já via o Foreman como um objeto de investigação que de alguma forma contemplava esse grau de liberdade no qual se mesclam muitos campos de trabalho. Em uma graduação com intenso aprofundamento teórico, como é de se esperar, não foram poucas as oportunidades de me defrontar com essa temática. No entanto, eu havia observado que a maioria das bibliografias que abordam as mudanças que ocorreram no âmbito artístico nas últimas décadas sempre citavam o nome de Foreman o associando a outros artistas, como por exemplo Bob Wilson. Mas nunca com um protagonismo em que o Foreman pudesse ser observado com as suas especificidades de modo mais aprofundado. A partir de 2016, realizei inúmeras pesquisas que culminaram na execução de três

projetos de iniciação científica sob orientação da Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana com bolsa PIBIC, nos quais vi essa inclinação tomando maiores proporções.

Na disciplina, Seminário de Pesquisa, também ministrada pela Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, em 2018, meu interesse pelo estudo de mídias no teatro e a influência da tecnologia na cena, fizeram-me recorrer novamente ao teatro praticado por Foreman, como um exemplo prático das questões, que, naquele momento, eu considerava pertinentes. Eu pretendia observar os mecanismos tecnológicos empregados na cena, projeção, iluminação, e gravação, e para tal fim, eu precisava fazer um estudo preliminar, que culminou na minha monografia apresentada no final da graduação, em 2019. Na ocasião, minha ambição era refletir sobre espetáculos e atividades que realçassem o uso alternativo das tecnologias, ações que me levariam a compreender, de maneira mais significativa, os diferentes modos de aplicação desses recursos no teatro e na arte, de modo que eu pudesse observar de perto as mudanças de paradigmas proporcionadas, e assim o fiz.

Mais recentemente, após um intercâmbio entre área técnica e a assistência de direção, na CEA - Companhia de Teatro Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando Lobo, retomei o meu engajamento pelo estudo das diferentes poéticas teatrais. Esse estudo foi iniciado na monografia final da graduação ao utilizar Richard Foreman como exemplo de contextualização para questões ligadas ao uso das mídias na cena. Identifiquei, a partir do trabalho realizado na companhia CEA, mais especificamente a partir do *Experimento Olga*, que eu ainda não tinha dado a devida importância para as atividades exercidas pelo diretor e nem havia explorado em minhas investigações as contribuições de pensadores como Bertolt Brecht, ou até mesmo Gertrude Stein, na poética de Foreman. Ao realizar experimentos mesclando imagem projetada com atuação ao vivo, numa proposta de teatro experimental, com influência direta de Bertolt Brecht, senti-me convidada a dar prosseguimento às investigações iniciadas na monografia. Julguei na ocasião, que por estar com o olhar dedicado às influências da tecnologia na cena, não abordei de forma aprofundada as contribuições significativas de Foreman. Na monografia, o meu interesse principal eram as tecnologias manifestadas no teatro. Após a pandemia de Covid-19 e a minha ampla exposição aos recursos midiáticos, deixo essas questões em segundo plano. Neste momento o meu interesse está totalmente ligado às mudanças no âmbito da cena e na escrita cênica, proposto pelo teatro de vanguarda praticado por Foreman.

Em dezembro de 2020 ingressei no mestrado em Artes Cênicas do PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO com esse projeto, que recebeu o título *Transformação e Apropriação: O teatro de Richard Foreman*, no qual me dispus a analisar a trajetória do encenador, observando as suas obras e as influências presentes em sua poética. Esse termo transformação e apropriação, como se observará, é um termo que representa conceitualmente a proposta teatral empregada por Foreman. Ao me aproximar mais do trabalho proposto pelo encenador e entender melhor a sua proposta de composição do espetáculo, passei a considerar importante promover essa investigação, não só por satisfazer as minhas ambições, contemplar as minhas duas formações, mas principalmente para enriquecer as reflexões relacionadas às mudanças no campo do teatro que dialogam com o trabalho proposto por Foreman. Essa dissertação visou aprofundar o conhecimento a respeito do teatro desenvolvido e praticado por ele e se dedicou a identificar as diferentes poéticas teatrais que foram apropriadas e transformadas que enriquecem as experimentações executadas no *Ontological-Hysterical Theater*, grupo dirigido pelo encenador desde 1968. Bem como, foi do meu interesse contribuir com a criação de bibliografias na língua portuguesa a respeito do trabalho desenvolvido pelo encenador norte-americano, notada a ausência de bibliografias traduzidas. Como observei, ao longo do processo de pesquisa deparei-me com diversas fontes e escritos em que tive que me dedicar à tradução. A falta de textos traduzidos reflete, a meu ver, a importância do capítulo “*Richard Foreman em uma perspectiva histórica*”, no qual foi realizado um panorama comentado, a partir de livros, artigos, e entrevistas, desenvolvidos principalmente por Foreman que abordam as características do teatro praticado pelo encenador em diferentes aspectos.

O estudo abarca, então, três direções complementares. A primeira delas é a análise da trajetória de Richard Foreman. Em sua condição de artista, dramaturgo, encenador, cenógrafo e cineasta, Foreman, desde a década de 1970, tem como poética teatral a junção das artes performativas, sonoras e visuais. Atuando em diferentes áreas criativas, texto, cenografia, direção e performance, tornou-se difícil separar o seu trabalho por categorias e pensar individualmente algum elemento sem mencionar os elementos restantes, cada variável modificada em seus experimentos interfere diretamente nas demais variáveis: E isso vale para cada um dos elementos, a cenografia interfere na proposta de atuação, que interfere no texto e na relação com os espectadores e assim por diante. Tive que me esforçar, assim, para operar analiticamente, buscando, com um dado rigor documental, explorar todo o material

bibliográfico em fontes primárias a fim de melhor compreender o trabalho proposto pelo encenador e assim propiciar a divulgação do seu trabalho.

O segundo campo em direção ao qual a pesquisa se dirigiu foi a análise das obras de Foreman, tomando como ponto de partida as refutações das concepções convencionais de teatro no que diz respeito às noções tradicionais de enredo, personagem<sup>1</sup>, cenografia e linguagem. Esta análise teve como objetivo a obtenção de uma compreensão sobre o processo de direção de Richard Foreman, que tencionou investigar também o tipo de atuação, e o tipo de cenografia que a dramaturgia de Foreman exige. Nessa linha, além da utilização de uma bibliografia selecionada incluindo estudos sobre personagem, tempo e espaço no teatro moderno e no contemporâneo, tomei como referência fundamental uma série de textos e entrevistas da autoria de Foreman pertinentes a estas questões. Com relação às produções de Foreman, trabalhei especialmente com “*Unbalancing acts: foundations for a theater*” (1992), “*Bad Boy Nietzsche and Other Plays*” (2007), “*The Manifestos and Essays*” (2010), “*Wake Up Original Notes 1 and 2*” (2019) e “*Play with Film*” (2013), sendo este último, o registro sobre a utilização da reprodução mecanizada e a expansão da relação entre o virtual e o real na arte ao vivo, assunto explorado nos espetáculos *Zomboid!* (2006), *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead!* (2007), e *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008).

A poética de Foreman é construída a partir da apropriação e subversão de diversas correntes artísticas tanto das artes cênicas, quanto da literatura, pintura e do cinema. Este é o terceiro campo em que se desdobra esse trabalho. Tópico que reforça mais uma vez a escolha do título que sustenta essa dissertação. Compreendendo que um dos pilares da poética de Foreman é o embaçamento das fronteiras entre as artes, legado esse deixado pelas vanguardas históricas que sedimentaram o modernismo no início do século XX, parti rumo à identificação de suas referências conceituais anteriores, tendo como principais nomes, o dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (1898-1956), e outros artistas como Antonin Artaud (1896-1948), Edward Gordon Craig (1872-1966) e Gertrude Stein (1874-1946), sendo esta última talvez a vanguardista que mais tenha influenciado Foreman, principalmente por sua característica

---

<sup>1</sup> O termo personagem é utilizado por Foreman para se referir a esse sujeito responsável por realizar as situações cênicas durante a performance teatral, para a mesma função Foreman também utiliza a expressão figura viva. Como veremos mais adiante, a noção de personagem vai ser modificada por Foreman. Portanto, a partir de agora, para uma melhor compreensão, a utilização desse termo em seu sentido original aparecerá atrelada ao termo tradicional ou convencional, utilizando-se tanto as terminologias de personagens e figuras vivas para expressar as concepções de Foreman.

marcante, o uso da repetição para a criação do presente contínuo, tão presente no trabalho de Foreman.

Passo agora à apresentação dos capítulos que compõem essa dissertação. No capítulo 1, cujo título é "*Richard Foreman em uma perspectiva histórica*", foi feito um breve panorama sobre as mudanças artísticas ocorridas no início do século XX a fim de melhor compreender os movimentos de vanguarda antecedentes. É também nesse capítulo, que se faz o esforço de fazer uma viagem de volta para mapear o percurso artístico do encenador. Por meio dessa viagem ficam claras as influências e motivações que dão origem à poética de Foreman. No tópico, "*Não penso em teatro, mas faço teatro*", foram descritas as principais características dos experimentos de Foreman. Uma reflexão acerca da forma como o encenador trabalha os elementos necessários ao seu teatro, espectador, ator/performer, figura viva, texto, performance, aspecto visual e auditivo.

Conhecido por subverter as convenções teatrais e, mais recentemente por incluir imagens filmadas e outros recursos midiáticos na performance, o encenador define atualmente seus experimentos como projeto de teatro de performance cinematográfica. No capítulo 2, "*Máquina de Teatro: um contínuo experimento*", foram observados alguns espetáculos do encenador. Esses exemplos foram de grande relevância para auxiliar no desenvolvimento da argumentação presente no corpo desta dissertação. As sensações sentidas quando se assiste às suas obras são particulares a cada espectador e, como o próprio encenador descreve, naturalmente são mais intensas e ricas do que as faculdades mentais são capazes de transformar em palavras posteriormente. Este capítulo, portanto, surge como um esforço de registrar a experiência sentida ao observar a cena.

O que torna Foreman interessante é a sua forma de incorporar as teorias e práticas. No terceiro e último capítulo, cujo título é "*Teatro em transformação e apropriação*", foi realizada uma análise mais aprofundada a fim de mapear as associações entre o trabalho proposto por Richard Foreman e as contribuições de Bertold Brecht, Gertrude Stein e tecnologias midiáticas. Neste capítulo foram observados os aspectos, assimilados ou expandidos pelo encenador, referentes à escrita, personagem, estrutura da composição, a relação com o público, e as ambições temáticas, que fazem parte da atmosfera das principais referências de Foreman.



# CAPÍTULO 1

## RICHARD FOREMAN EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

### 1.1. Fundo histórico e social

As mudanças ocorridas após a revolução industrial no ambiente social e político, movimentos sociais, avanços tecnológicos e expansão dos meios de produção contribuem como estímulos para o surgimento de novas ideias artísticas. O teatro experimental entrou em cena equipado com conceitos oriundos de movimentos futuristas, dadaístas, surrealistas e expressionistas, assinalando um ponto de virada da história do teatro e da arte. Para fins de contextualização e para entender a origem e a complexidade do trabalho proposto por Richard Foreman, foi interessante observar os movimentos de vanguarda antecedentes que influenciaram diretamente ou indiretamente o seu pensamento.

O Movimento Futurista surgiu em 1909 na Itália, num contexto de grande desenvolvimento tecnológico. Como proposta, as manifestações teatrais valorizavam a liberdade de criação em oposição à perpetuação da tradição. Juntavam-se diversas linguagens artísticas, para compor um espetáculo com figuras vivas indefinidas, fundamentado na ação, com diálogos que, quando existiam, eram curtos. Por outro lado, o Movimento Dadaísta surgiu na Suíça em 1916, como uma forma de renovar a arte em oposição aos valores poéticos e sociais vigentes. Como proposta, as manifestações teatrais buscavam difundir e ampliar os limites das técnicas de colagem, montagem e escrita, compondo espetáculos com ações de improviso e escrita aparentemente aleatória, abolindo a lógica e incentivando a imaginação para causar o desnorteamto no público.

Na década de 1920, muitos dadaístas aderiram ao Surrealismo, movimento que surgiu na França influenciado pelas teses de Sigmund Freud relacionadas à importância do inconsciente na criatividade. Como proposta, as manifestações teatrais valorizavam a ausência da lógica exaltando a liberdade da criação, combinando dança, acrobacia e música. Evitava-se o realismo do tempo e do espaço, as emoções e os sentimentos, para compor um espetáculo muitas vezes compreendido como sem explicação, função ou sentido, apenas para que com isso fosse possível despertar o inconsciente do público.

Iniciado e amadurecido entre 1905 e 1911, o Expressionismo surgiu na Alemanha em reação ao Positivismo. Como proposta, as manifestações teatrais valorizavam a criação intuitiva e evitavam o realismo. Os espetáculos eram criados com estrutura episódica e cenários fantásticos, introduzindo na cena cortinas, escadas e plataformas que além de fundo da ação eram também figuras mudas.

Assim se desenham as referências que encorajaram as ações experimentadas na primeira metade do século XX. O cenógrafo Adolphe Appia (1862-1928) utilizou as linguagens plásticas e sonoras, unindo música, iluminação e elementos tridimensionais para tornar o palco dinâmico. Como um precursor na utilização intencional de sombras, Appia utilizou a iluminação para texturizar e valorizar a expressão dos elementos dispostos em cena. Quase na mesma época, Edward Gordon Craig (1872-1966) propôs a substituição das telas pintadas por estruturas arquitetônicas móveis que pudessem ser manipuladas pelos atores e se transformassem em outros objetos de acordo com sua movimentação no palco, com a encenação não limitada à mera passagem do texto à representação. Em “*O teatro e seu duplo*” (1938), Antonin Artaud (1896-1948) propôs um teatro com caráter ritualístico, utilizando o corpo do ator como um meio para materializar a situação, até então expressa somente na linguagem. Mais tarde, na década de 1950, Allan Kaprow (1927-2006) utilizando-se do conceito de arte processual, criou uma espécie de teatro sem texto, chamado de *happening*, utilizando elementos das artes visuais, para modificar a relação do ator com o espectador.

Conhecido pela técnica da biomecânica, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), recusou as restrições da uniformidade artística em defesa da experimentação. Sua proposta era desvincular o ator da interpretação psicologizada, transformando o seu corpo em ferramenta consciente e precisa. Tal busca pelo caráter racional dos gestos, autoconsciência corporal e manifestação de movimentos precisos e a não identificação plena do ator com o personagem estão presentes no Teatro Épico, proposto por Bertolt Brecht (1898-1956), um dos sucessores de Meyerhold e Piscator.

Inspirada pelas contribuições de Cézanne e Flaubert, Gertrude Stein (1874-1946) criou espetáculos textualmente repetitivos, impedindo a progressão temporal. Seus espetáculos apresentavam alto grau de imobilidade e presente contínuo. Mais tarde, Samuel Beckett (1906-1989) criou espetáculos com textos minimalistas, cenografias reduzidas e menos realistas,

figuras estranhas, reduzidas e desmembradas, buscando dessa forma renovar o gênero e as técnicas do teatro.

Até o presente momento foram descritas aqui as principais características e contribuintes originários da primeira metade do século XX, que integram a estrutura conceitual e visual do teatro proposto por Richard Foreman, um diretor que ousa transpor as fronteiras das artes ao combinar diferentes recursos, e tenta ressignificar os processos existentes para revelar novos pontos de observação sobre a concepção artística. O intercâmbio entre as diferentes linguagens e propostas é fundamental ao dramaturgo que busca a renovação das artes, o enriquecimento de seus conceitos e modelos estabelecidos, e trabalha para a construção de um novo teatro sem amarras ou restrições, que incorpore elementos de diversas tradições.

A ambição de se libertar da alienação material e simbólica da estrutura tradicional, não só propiciou novas formas de expressão artística, como também forçou a flexibilidade em relação aos edifícios teatrais convencionais. O projeto elaborado por Walter Gropius e Erwin Piscator, em 1927, intitulado “*Teatro Total*”, exemplifica a ambição de se estabelecer em um edifício flexível que permitisse aos artistas uma utilização versátil. O projeto não chegou a ser construído, mas, serve como exemplo para contextualizar que o local onde se faz teatro deixou de ser apenas um local de abrigo, para ser pensado como um instrumento flexível e transformável que interfere diretamente na recepção do espetáculo.

É natural que grupos experimentais tenham o desejo de evitar as privações conceituais, ideológicas e estruturais impostas por algumas edificações teatrais públicas e privadas, e isso se estende a editais de ocupação, leis de fomento, e financiamento privado que costumam regular as potencialidades artísticas. Mas, para além do cunho moral com relação à liberdade temática e estrutural, há também uma motivação financeira para tal migração. Nem todos os grupos possuem proventos ou financiamentos, que viabilizem o custeio de localidades formais, motivando a procura por locações de baixo custo ou cedidas. Em decorrência disso muitos locais não usuais, como apartamentos, salões de festa, galpões, garagens, armazéns, igrejas, bares e restaurantes transformaram-se em salas de espetáculo, abrigo a criação de grupos libertos como o *Ontological-Hysterical Theater* (1968) dirigido por Richard Foreman, que teve como sede a igreja de São Marcos em New York, a *Companhia Ensaio Aberto* (1992) dirigida por Luiz Fernando Lobo que tem como sede um armazém localizado no cais do porto no Rio

de Janeiro e outros grupos como o *The Wooster Group* (1975), *Brith Gof* (1981), *Gob Squad* (1994) e *Rimini Protokoll* (2000) todos com sedes em localidades alternativas.

Aproveito para mencionar que o *Ontological-Hysteric Theater* é financiado por apoiadores institucionais e colaboradores individuais<sup>2</sup> que, conforme o diretor anuncia, não interferem na criação artística, fato que garante a liberdade criativa de Foreman em sua tentativa de alcançar a desorientação e desestabilização da percepção, organização e compreensão do teatro. A busca de espaços alternativos torna-se, portanto, uma saída honrosa aos diversos impedimentos financeiros, estruturais e conceituais, adere à liberdade de criação e enriquece as possibilidades de transformação da cena. Permitindo aos artistas, incorporar os mecanismos e recursos cênicos de forma livre e escolher a tipologia a ser articulada, italiana, arena, múltiplo, ao ar livre, elisabetano, amplificando as formas de relação a ser estabelecida com o público. Abordar ainda que minimamente tal assunto se torna relevante visto que Foreman encontrou, em ambientes não projetados previamente para serem espaços teatrais, uma localidade despreendida que, como um quadro em branco, foi completamente articulada e moldada para concretizar as suas ambições artísticas, corroborando com o despojamento pretendido para o teatro.

---

<sup>2</sup> O *Ontological-Hysteric Theater* é financiado com fundos públicos do Conselho de Artes do Estado de Nova York, tendo um apoio adicional da Mental Insight Foundation, da Axe-Houghton Foundation e incluiu doações do National Endowment for the Arts, Carnegie Corporation, The Mellon Foundation, Fan Fox e Leslie R. Samuels Foundation, Shubert Foundation, Lila Acheson Wallace Theatre Fund at Community Funds, Inc. Foundation for Contemporary Arts, Altria Group, Inc., Arts International, Greenwall Foundation, Lucille Lortel Foundation e JP Morgan Chase Bank. Informações disponíveis em: <http://www.ontological.com/contribute.html>

## 1.2. Um esforço para entrar no universo de Foreman



Imagem.1 - Richard Foreman em 1973 | 2012 | 2022

Nascido em 10 de junho de 1937, em New York, Richard Albert Foreman teve seu primeiro contato com o teatro ainda na infância. Em entrevista concedida ao DMJ Web<sup>3</sup> em 2006, durante a apresentação do *The Bridge Project* no centro de Pesquisa em Artes Cênicas da Universidade de Arte e Design de Kyoto, Foreman comentou de forma breve sobre suas inquietações:

[...] Quando eu era um menino, eu era muito tímido e comecei a fazer peças porque era uma forma de interagir com as pessoas e vencer minha timidez. [...] Então, na época eu tinha 9 ou 10 anos e estava fazendo minhas próprias peças, escrevendo, criando cenários, atuando como protagonista e dirigindo pelos tempos. Quando eu tinha 36 anos, fui ver todas as peças de Nova York, tudo, mas mesmo naquela idade, quase tudo que eu via, eu achava terrível. Então eu saía do teatro dizendo que não adianta, se é isso que eles gostam no teatro, como seria possível eu algum dia ser um sucesso, porque acho isso péssimo. Pois é. É verdade que eu odeio o teatro. Foi nessa idade que as outras artes se mostraram muito mais interessante, e até hoje eu não penso em teatro, eu penso em filosofia, pintura, poesia, psicanálise, mas teatro eu não tenho interesse. Estou falando a verdade absoluta? Bem, eu faço teatro há 40 anos, então talvez seja um pouco mais confuso do que isso, mas acho que a vida é cheia de tudo se

---

<sup>3</sup>FOREMAN, Richard. *The Bridge Project*. In: DMJ interview Richard Foreman 2/3. 2006 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FF5bJSxLPCA> . Data de acesso: 13/08/2021. Duração: 3m 42s.

misturando assim e eu quero fazer um teatro que seja fiel a todo momento, a esse se misturar em plenas contradições. (FOREMAN, In: DMJ, 2006 – Trad. da autora)<sup>4</sup>

A título de contextualização, o *The Bridge Project* foi um projeto liderado pelos artistas americanos Richard Foreman e Sophie Haviland, que contou com a ajuda de atores e técnicos artísticos em incursões pelo mundo. O projeto foi criado em 2004, e seu objetivo era incentivar o intercâmbio artístico e intelectual através de oficinas, simpósios, produções teatrais, apresentações de artes visuais, performances e projetos multimídia. Embora Foreman evite com frequência sair de New York, isso não conteve a sua poética, o encenador dirigiu as ações por meio de vídeo-chamadas. Como mencionado em seu livro “*Play with Film*” publicado em 2013, as ações gravadas durante as oficinas do *The Bridge Project*, foram utilizadas em diferentes encenações de Foreman ao longo dos anos de 2006 e 2008, servindo de trilha sonora e componente dramático para os espetáculos *Zomboid* (2006), *Wake up Mr. Sleepy* (2007) e *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008), aos quais me refiro constantemente para melhor exemplificar a estrutura do teatro de Foreman.

Retomando meu esforço de entender a trajetória do encenador, notei que alegações de cunho similar, sobre "ódio" ao teatro, são repetidas por Foreman inúmeras vezes. “*Odiei o teatro durante a maior parte da minha vida. E por isso sempre me perguntei: ‘Porque é que faço teatro?’ [...] porque gosto de deslocar as coisas num espaço tridimensional*”. É desse "ódio" que o encenador tira a força motriz para a criação de seu teatro tão peculiar. “*Sou movido pelo desejo de colocar no mundo algo que sinto falta em minha vida, e tento corrigir essa falta fazendo obras de arte que me dão o ambiente em que eu preferiria viver.*” (FOREMAN, apud ALLEN, Kerri, 2007)

Mesmo que seu trabalho não seja tão recorrente quanto outros artistas estudados pela academia, sua obra tem relevância pela alta qualidade técnica e visual. O legado de Foreman é

---

<sup>4</sup> [...] When I was a young boy, I was very shy, and I started being in plays because it was a way I could interact with people and overcome my shyness. [...] so, by the time I was 9 or 10 years old, and I was making my own plays, writing them making the scenery playing the Leading role directing them by the times. When I was 36, I went to see every play in New York everything but even at that early age most everything that I saw I thought was terrible so I would walk out of the theater saying it’s hopeless if that’s what they like in the theatre how can I ever be a success, because I think that’s terrible So it is, it is true that I hate the theater and at that early age I began to find that for me the other arts were much more interesting and to this day I do not think about theatre I think about poetry, painting, philosophy, psychoanalysis, but theater I have no interest in. Am I telling the absolute truth? Well I have been making theatre for 40 years so maybe it is a little more mixed up than this. but I think life is full of everything being mixed up like that and I want to make a theater that is true at every moment to that being mixed up in full of contradictions. (FOREMAN, In: DMJ, 2006)

inegável e representa um marco para experiências posteriores. Em conformidade com seus movimentos iniciados nas décadas de 1950 e 1960, Foreman realiza de forma concreta, neste século, as ideias de ruptura iniciadas pelos vanguardistas do início do século XX, dando continuidade, justamente, à transição e oposição ao teatro dramático.

Edward Gordon Craig (1872-1966), Antonin Artaud (1896-1948), Gertrude Stein (1874-1946), Samuel Beckett (1906-1989), Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956) compõem o conjunto de artistas aos quais Foreman se encontra em conformidade, direta ou indireta, por meio de sua perspectiva teatral, ao propor uma evolução poética, em recusa do drama e suas categorias tradicionais: ação dramática, personagem, ilusão e enredo.

Inserido no universo do teatro desde garoto, Foreman ainda no ensino médio, na Scarsdale High School (SHS)<sup>5</sup>, participou como cenógrafo em produções teatrais associadas à tradição do teatro épico, o que explica a forte influência de Bertolt Brecht e Erwin Piscator em sua poética anos mais tarde. Enquanto participava de outros grupos de teatro, durante a sua graduação, bacharel em Artes pela Brown University, no ano de 1958, Foreman teria proposto montar o espetáculo *O Círculo de Giz Caucásiano* de Bertolt Brecht, em um grupo existente no departamento de teatro da universidade, cujo nome era *Sock and Buskin*. No entanto, por conta da associação do espetáculo a teorias comunistas, o reitor da universidade, na ocasião, rejeitou a montagem. Este foi o motivo que fez com que Foreman renunciasse à sua participação no grupo existente na Brown, vindo a organizar seu próprio trabalho, criando diversos eventos de arte experimentais. Dessas ações surgiu o grupo de teatro *Production Workshop*, fundado oficialmente em 1960, que até o presente momento é totalmente dirigido por estudantes. Foreman é fiel a este posicionamento libertário ao longo de toda a sua carreira, atravessando todas as limitações que de alguma forma aprisionam suas ideias.

Anos mais tarde, em 1962, o encenador recebeu o título de Mestre em Belas Artes pela Yale School of Drama, dedicando-se à dramaturgia, sob a orientação de John Gassner, com quem aprendeu a maneira tradicional de escrever peças, e, posteriormente, recebeu o título de doutor honorário pela Brown University em 1993.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Foreman terminou o ensino médio em 1955, o bacharel em artes em 1959 e o mestrado em Belas Artes em 1962.

<sup>6</sup> Ontological-Hysterical Theater. Biografia. Disponível em: <http://www.ontological.com/biography.html>

Paralelamente ao seu interesse pelo teatro, Foreman também é um amante do cinema, tendo trabalhado nas produções de cinema experimental de Jonas Mekas, como assistente, na década de 1960. Considerado o padrinho do cinema de vanguarda, Jonas Mekas (1922-2019), foi um cineasta, poeta e artista lituano-americano cujo trabalho teve um forte impacto na formação de Foreman. Esse intercâmbio de ideias marca a concepção visual do espetáculo proposto pelo encenador, principalmente pela constante inserção de telas e recursos oriundos do cinema, presentes em *Film is Evil, Radio is Good* (1987), *Strong Medicine* (1979), e em outros espetáculos mais recentes, como *Zomboid!* (2006), *Wake up Mr. Sleepy!* (2007) e *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008).<sup>7</sup>

A título de contextualização, quando a Cinemateca de Jonas Mekas não estava em uso, o cineasta permitia que o local se tornasse o espaço teatral para a produção das peças de Foreman. Nessa mesma época, através de Jonas Mekas, Foreman também conheceu o *The Living Theater*, uma companhia de teatro experimental Off Broadway fundada em 1947, que tinha como objetivo eliminar as fronteiras entre palco e plateia, arte e vida, atores e espectadores, estimulando a participação ativa do público com o espetáculo. Concomitantemente, Foreman também esteve envolvido no desenvolvimento das cooperativas Fluxhouse (1966-1975) de George Maciunas. Espaços de inserção social da arte experimental em localidades alternativas na cidade de New York. Desses intercâmbios, foi se desenhando a estrutura da poética de Foreman que se manifestou anos mais tarde no *Ontological-Hysterical Theatre*.

Ainda na década de 1960, Foreman também conheceu o diretor de teatro Robert Wilson (1941), o cineasta e ator Jack Smith (1932-1989), e o diretor de teatro e acadêmico Richard Schechner (1934), com o qual Foreman formou um coletivo de teatro em 1968 chamado *A Bunch of Experimental Theatres of New York Inc.* Tal coletivo era composto por sete companhias de teatro, *Mabou Mines, The Manhattan Project, Meredith Monk/The House, The Performance Group, The Ridiculous Theatrical Company, Section Ten*, e a companhia de Foreman, *Ontological-Hysterical Theatre*. Na ocasião, como menciona Kiwon Lee (2021) em sua tese, após tentativas frustradas de se enquadrar à produção teatral americana, Foreman foi

---

<sup>7</sup> FOREMAN, Richard. *Play with Film*. New York: Contra Mundum Press, 2013. p.2.



encorajado por Robert Wilson, Jack Smith, Jonas Mekas e Richard Schechner a criar seu próprio teatro em oposição ao teatro tradicional. Como anunciou o teatrologo Marvin Carlson:

Foreman acha que todo o teatro tradicional, inclusive experiências mais recentes como as de Brook, Grotowski e Chaikin, se baseiam na mesma premissa: a de que o espectador deve ser "apanhado" em algum tipo de comprometimento emocional. Citando Ludwig Wittgenstein e Gertrude Stein como precursores, propõe, ao contrário, um teatro que chame a atenção para a existência de cada instante e para o "processo interseccional" que é a "perpétua constituição e reconstituição do eu". O novo teatro "deixa traços nessa intersecção" e promove "uma corajosa 'sintonia' do velho eu, com a nova consciência. (CARLSON, 1997, p. 448)

Como mencionado anteriormente, Foreman escreve peças desde a infância, tendo intensificado sua produção textual após a sua formação na Yale em 1962. Em um cenário de erupção cultural, após a criação do *Ontological-Hysterical Theatre* em 1968 o encenador assumiu o posicionamento de rejeitar o teatro e a literatura existente, para desenvolver os seus próprios conceitos teatrais, implementando na cena elementos oriundos da dança, cinema e artes visuais.

Quando comecei a fazer teatro eu estava sob a influência de pessoas [...] tentando voltar à estrutura gramatical básica [...] E então comecei a desenvolver um estilo literário mais complexo. A certa altura eu queria provar para as pessoas que eu realmente sabia escrever. Porque no começo, as pessoas diziam: "Ele pode dirigir, mas esses textos, eles são loucos". Então tentei provar a mim mesmo e ao mundo que eu poderia escrever. E então comecei a ganhar prêmios como escritor, então senti que tinha me provado como escritor. Então, cerca de sete meses atrás, comecei a pensar: "Estou cansado desse negócio de escrever". [...]. Então pensei: Bem, este mundo para o qual estamos nos movendo é corrupto, mas obviamente você precisa encontrar uma maneira de explorar o que está acontecendo. Eu pensei, vou fazer uma peça feita de *sound bites*. Vou pegar pequenas frases - *pequenas frases aforísticas* - gravá-las, alterá-las um pouco, e elas assumirão uma espécie de oráculo. (FOREMAN, *apud* SCHECHNER, 2002, pp. 113)

Para apoiar suas ideias Foreman estudou os diferentes aspectos da arte e da literatura, valendo-se da observação do trabalho dos artistas, como o dramaturgo e roteirista Spalding Grey (1941-2004); o compositor, teórico musical, escritor e artista John Cage (1912-1992); o compositor Philip Glass (1937) e a escritora Gertrude Stein (1874-1946). Tendo essa última, deixado Foreman fortemente impressionado, pelo seu modo de escrever. Como observa o teórico Betsy Alayne Ryan, em seu livro *Gertrude Stein's theatre of the absolute* (2006, pp.

146), “o trabalho de Richard Foreman e o de Robert Wilson dependem de técnicas, nas quais, Stein foi pioneira no teatro em 1913, e levam à prática muitas das suas teorias.”

Foreman escreveu mais de cinquenta peças, e algumas encontram-se reunidas em vários de seus livros, como o *Plays and Manifestos* (1976), *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays* (1986), *Paradise Hotel and Other Plays* (2001), *Bad Boy Nietzsche! and Other Plays* (2005), *Plays with Films* (2013) e *Plays For The Public* (2019). Muitas de suas peças foram co-produzidas pelo *New York Shakespeare Festival*, o *La Mama Theatre*, e pelo *The Wooster Group*. Paralelamente Foreman dirigiu outras produções como *Brecht's Threepenny Opera* em Lincoln Center em 1976, *Moliere de Don Juan* no Guthrie Theatre em 1982, e *Suzan-Lori Parks's Venus* no Public Theatre em New York em 1996.

O *Ontological-Hysterical Theatre* - OHT, como já mencionado, surgiu em 1968, no distrito de Soho em New York, a princípio como uma companhia itinerante. Desde seu surgimento ocupou vários teatros da cidade, entre eles o *Performing Garage to the Kitchen*, *Public Theater*, o *Film-Makers Cinematheque on Wooster Street*, e o *Theater for the New City*. De 1992 a 2010, teve como sede fixa a Igreja de São Marcos em Manhattan. Local alternativo onde Foreman colocou em prática os seus experimentos Cênicos. Em 1993 o encenador implementou na OHT o programa de artistas emergentes, o *Incubator*, que ofereceu programas de estágio, residência de verão, recursos e apoio a jovens artistas de teatro, incentivando a produção teatral. O programa só foi formalizado em 2005, com o nome *Ontological-Hysterical Incubator* e teve uma maior ascensão em 2010, quadruplicando o seu poder de apoio. Momento em que o projeto se descola do OHT e passa a ocupar totalmente o espaço com uma programação anual.

Cada vez mais interessado pelo cinema, suas últimas contribuições com o teatro foram meses antes do início da pandemia da Covid-19 por conta de uma crescente dificuldade de locomoção. Atualmente, aos seus 85 anos, o encenador tem se dedicado à criação de experimentos fílmicos utilizando-se dos mesmos princípios aplicados em seu teatro. Desde então, Foreman nunca mais fez teatro. Como menciona Foreman em uma entrevista:

Eu disse desde o início que eu era um desajustado no teatro [...] era onde eu estava, e é onde estou hoje, agora fazendo cinema. [...] Não tenho certeza exatamente o que estou tentando

fazer. Eu posso ver que é mais fácil de acessar, do que era acessar meu teatro. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>8</sup>

[...] o trabalho do artista é fazer uma coisa que é ao mesmo tempo séria, o que quer dizer impenetrável, isso é outra palavra para impenetrável, misteriosa, mas fascinante, então você é arrastado para um envolvimento, com aquilo que é fascinante, mas você não consegue explicar. Eu realmente acho que esse é o trabalho dos artistas agora. Você pode dizer bem, mas não foi isso que Shakespeare fez, provavelmente não, mas isso não é problema meu. Só posso ver isso da perspectiva do que os artistas do século 20 estão tentando fazer com o mundo do século 20. Me desculpe, estamos no século 21, estou vivendo no passado. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>9</sup>

Até o presente momento, em uma linha cronológica imaginária, foram tecidos de forma orgânica os caminhos percorridos por Foreman, na tentativa de, ao observar seu ambiente histórico, melhor compreender suas motivações. Esse esforço biográfico, permite ao longo de sua absorção tornar o teatro de Foreman, que é tão difícil e denso à primeira vista, mais palatável.

---

<sup>8</sup> “I’ve said from the very beginning that I was a misfit in the theater [...] that’s where I was, and that’s where I am today now in making film. I’m not sure film is more of a Mystery to me still and I’m not sure exactly what I’m trying to do what. I can see that it’s easier easier to penetrate than what was my theater. [...] the artist’s job is to make something that is impenetrable, mysterious but fascinating, so you’re drawn into an involvement, you know it’s fascinating, but you can’t explain it. I really think that’s the artist’s job now. If that’s where my instincts lead me, my task is to radicalize and that’s what I did.” (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

<sup>9</sup> [...] the artist job is to make something that is both serious which means impenetrable, that’s another word for impenetrable mysterious, yet fascinating, so you are drawn into an involvement, with that which is fascinating, but you cannot explain. I really think that is the artists job now. You may say well but that’s not what Shakespeare did no probably not but that is not my problem. I can only see it from the perspective of what 20th century artists are trying to do with the 20th century world. I’m sorry we’re in the 21st century, I’m living in the past (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020.)

### 1.3. Não penso em teatro, mas faço teatro

#### 1.3.1. O ato de se ver vendo a visão nua da realidade: Espectador

As frases que escrevo, que proliferam em uma peça, são doses individuais de ácido, lançadas contra pensamentos coagulados, sentimentos coagulados, que se erguem como uma parede bloqueando a percepção, escondendo o paraíso. O que estou tentando fazer é chegar ao cerne do pensamento e do sentimento. As livres possibilidades do processo primário geralmente se coagulam em nós em códigos, em canais cada vez mais profundos, tornando impossíveis todas as manobras e transformações mais interessantes e complexas. (FOREMAN, *Reverberation Machines*, 1985, p. 191)<sup>10</sup>

Desde o princípio Richard Foreman esteve interessado em expressar as suas individualidades enquanto sujeito, incluindo na composição sua forma de existência e o fluxo de seu pensamento, para abordar questões filosóficas, espirituais e psicológicas. A tarefa de compreender a dimensão poética do conjunto que agrega a linguagem, o pensamento e a prática do encenador, requereu um esforço físico e mental, tamanha a densidade de seus espetáculos e de seus escritos. Não apenas enquanto conteúdo oral, mas também em seu aspecto visual, em uma primeira imersão, sua obra aparenta ser caótica e confusa. Aparentemente esses sintomas se tornaram um componente motor para o desdobramento dessa investigação.

Foreman evita estabelecer uma relação amigável entre a encenação e o observador, por acreditar que este é o único modo de alcançar algumas finalidades artísticas necessárias a sua poética. Para alcançar suas expectativas particulares e atender suas motivações, o encenador cria o espetáculo sem considerar se está propondo um experimento agradável, ou passível de ser compreendido. Para intensificar ainda mais esse estranhamento, Foreman em muitas ocasiões introduz elementos, ruídos, luzes e distorções, que por não serem usuais, desorientam seus espectadores. Como menciona Foreman, “*Choques são necessários*”:

---

<sup>10</sup> “The sentences I write, which proliferate in a play, are individual doses of acid, launched against congealed thoughts, congealed feelings, which rise like a wall blocking perception, hiding paradise. What I’m trying to do is get to the core of thinking and feeling. The free possibilities of the primary process generally coalesce into knots in codes, in deeper and deeper channels, making all the most interesting and complex maneuvers and transformations impossible.” (FOREMAN, *Reverberation Machines*, 1985, p. 191)

Uma das coisas chocantes que fiz, junto com as paredes de vidro, que realmente deixou muita gente tensa. Eu sempre tive muitas luzes focadas na plateia, o que praticamente cegava a plateia, e eu pensei que uma espécie de cegueira faria eles voltarem a lidar com o problema da visão de ver a peça no palco, apesar do fato de que “*Ual, essas luzes estarem brilhando intensamente sobre mim*”. Então isso força a percepção a operar um pouco diferente. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>11</sup>

Como o próprio encenador brinca em uma entrevista cedida a Richard Schechner, *The Drama Review* (1987), “*Bob Wilson, que na época gostava do meu trabalho, [...] costumava dizer - Seu trabalho é tão bom, mas oh, é tão feio o tempo todo, - eu também pensava assim*”.

[...] o teatro raramente é arte, e quando o é, cria problemas para si mesmo, pois seu público não é um público interessado em arte, mas em entretenimento. Ou seja, seu público está interessado em se encantar com o que já conhece em si como encantador. E sua resposta à tentativa de incluir um material novo na composição - material que eles até agora classificaram como não agradável - sua resposta é geralmente negativa porque eles nunca foram treinados para perceberem a composição em vez de serem meros observadores de objetos. [Quando eles olham para o teatro] eles usam modos perceptivos da vida cotidiana e, assim, veem as coisas, e não padrões, contextos e composições. (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, pp. 86-87. Trad. da Autora)<sup>12</sup>

A agressividade sentida em seu teatro é impulsionada por sua forte aversão pelas teorias e práticas do teatro tradicional, em especial, pela atribuição de significados conclusivos aos acontecimentos apresentados, a transferência literal do texto e o caráter realista da encenação. Embora a sensação seja de que Foreman esteja fazendo o espetáculo para si, como se estivesse a princípio ignorando a existência de um observador. Ao propor um espetáculo aparentemente não decodificável, Foreman na verdade está colocando o espectador no centro do experimento. O encenador quer modificar a relação habitual do público com a encenação, opondo-se ao teatro

---

<sup>11</sup> One of the shocking things I did, along with the glass walls, that really made a lot of people uptight. I always had a lot of lights focused on the audience, which sort of blinded the audience, and I thought a kind of blindness foresters you back into dealing with the seeing problem of seeing the play on stage in spite of the fact that "Wow, those lights are brightly shining on me". So it forced perception to operate slightly differently. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

<sup>12</sup> [...] the theater is rarely art, and when it is it creates problems for itself since its audience is not an audience interested in art but in entertainment. Which means, its audience is interested in being delighted by what they already know in themselves as delightful. And their response to the attempt to include NEW material in the composition-material which they heretofore have categorized as non-delightful-their response is generally negative because they have never been trained to be composition perceivers rather than object perceivers. When they look at theatre, they use daily-life perceptual modes and so see things, and not patterns and contexts and compositions.“ (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, pp. 86-87)

de identificação emocional. Por princípio, os elementos utilizados no experimento, portanto, precisam ser justapostos sem que sejam compreendidos e explicados em sua totalidade, incentivando dessa forma, o surgimento de inúmeras possibilidades de interpretação.

Acredito que a séria resistência que meu trabalho gerou (sem querer minimizar meu apreço por aqueles que o fazem e o apoiaram) tem a ver com a percepção de como meu trabalho sempre foi muito agressivo na manutenção dessa vida como a conhecemos (e como o teatro normal conhece e apresenta). (FOREMAN, *apud* MARRANCA, 1994, pp. 15-16)<sup>13</sup>

Foreman em *How to Write a Play* (1976), alega que a maioria dos espectadores estão habituados a consumir espetáculos com conteúdo de fácil assimilação e identificação, e dessa forma permanecem anestesiados e envolvidos emocionalmente. Essa adesão ilusória afasta o senso crítico do espectador.

A experiência artística não deve ADICIONAR à nossa bagagem, aquele estoque de imagens que nos sobrecarrega e limita nossa visão clara aos horizontes. A experiência artística deveria (simplesmente) ELIMINAR o que nos mantém amarrados a aspectos hipnotizantes da realidade. [...] Não é uma questão de ir MAIS ALÉM, MAIS FUNDO, MAIS ALTO do que a realidade cotidiana, normal, pactuada na realidade determinada, é uma questão de - dentro dos limites da experiência artística - nos permitirmos "saborear" de um modo perceptivo que estrategicamente subverte os aspectos muito ÓBVIOS da percepção condicionada grosseira e infantil usada para nos "surpreender" ao longo da vida. O modo grosseiro de percepção que suprime a contradição no coração de cada "objeto" conscientemente postulado. (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, p. 87. Trad. da Autora)<sup>14</sup>

O encenador acredita que a estrutura tradicional do teatro precisa ser modificada, para deixar de evocar a absorção emocional do espectador e bloquear a sua compreensão subjetiva. Da forma como ele foi projetado, ele jamais serviria a outro fim, se não o de induzir a ilusão.

---

<sup>13</sup> "I believe that the serious resistance my work has generated (without wishing to minimize my appreciation for those who do and have supported it) has to do with a sensing of the way my work has always been very aggressive in maintaining that life as we know it (and as normal theater knows and presents it)" (FOREMAN, *apud* MARRANCA, 1994, pp. 15-16)

<sup>14</sup> "The art experience shouldn't ADD to our baggage, that store of images that weighs us down and limits our clear view to the horizons. The art experience should rather (simply) ELIMINATE what keeps us moored to hypnotizing aspects of reality. [...] It is not a matter of getting BEYOND, DEEPER, HIGHER than every-day, normal, agreed on culturally-determined reality, it is a matter of--within the confines of the art experience--allowing ourselves to partake of the "taste"of a perceptivo mode that strategically subverts the very OBVIOUS aspects of the gross and childish conditioned perception used to "brow beat us" through life. The gross mode of perception that supresses the contradiction at the heart of each consciously posited "object."" (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, p. 87.)

Isso leva a Foreman a criar uma estrutura diferente que, por não ser familiar, é interpretada como violenta e caótica, na qual o encenador introduz formas estilizadas de músicas, palavras, cenários e outros elementos teatrais, para alcançar o seu propósito. Para Foreman a estrutura estranha e antinatural é o que permite que cada indivíduo da plateia tenha a chance de ver o espetáculo do seu próprio ponto de vista sem amarras ou anestésias, pois o incômodo sentido modifica os horizontes de percepção.

Ao que parece, como veremos mais adiante, o encenador não está propondo o abandono da emoção, mas sugere que ela não deve vir, como geralmente acontece, da identificação do sujeito com a realidade da imagem ou evento apresentado de modo contemplativo, mas sim do ato de se ver vendo a visão nua da realidade. O aspecto caótico causado pela sobrecarga de signos torna o objetivo de Foreman possível ao dificultar a assimilação de todos esses signos. Ele propõe que o espectador

Encontre objetos em um sentido intercambiável (e, em outro sentido, pungentes por esse motivo). Mas acima de tudo, encontre alegria e liberdade e poder criativo, pois quando você vê a teia de relacionamento de todas as coisas – que está em uma certa relação sempre viva com “sua própria teia” de consciência – você então não é mais um adorador cego e hipnotizado de "objetos" - mas um homem livre. Capaz de autocriação e recriação em todos os momentos de sua vida; A maioria do público e da crítica quer ser comovida, nocauteada. Isso é um sinal de sua doença, cegueira, necessidade de permanecer crianças. A maioria dos espectadores quer um conteúdo perceptível e nomeável. Isto é, eles querem ser capazes de reduzir a experiência da obra a uma Gestalt de algum tipo que possam levar consigo do teatro. Isso significa que eles querem sentir que extraíram propriedade, capital, do investimento de tempo na experiência. (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, p. 87. Trad. da Autora).<sup>15</sup>

Foreman faz questão de ampliar as perspectivas visuais, criando um sistema organizado de autorreflexão para impulsionar o público a atentar-se às mudanças que ocorrem diante do

---

<sup>15</sup> “Find objects in a sense interchangeable (and, in another sense, poignant for that reason). But most of all, find exhilaration and freedom and creative power, for when you see the web of relatedness of all things-which is in a certain ever-alive relation to a "your own web" of consciousness-you then are no longer a blind, hypnotized worshiper of "objects"-but a free man. Capable of self-creation and re-creation in all moments of your life. Most audiences and critics want to be moved, knocked out. That is a sign of their illness, blindness, need to remain children. Most audiences want a perceivable, nameable content. That is, they want to be able to reduce the experience of the work to a gestalt of some sort that they can carry away from the theatre with them. That means. they want to feel that have extracted property, capital, from the investment of time in the experience.” (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, p. 87)

palco. Através da forma como Foreman manipula as fotografias, os objetos, o áudio, a iluminação, e o vídeo, dispostos no jogo cênico, o espectador é induzido a experimentar a cena sobre sua própria perspectiva. Foreman apenas coloca os elementos em jogo, atribuindo ao espectador a tarefa de completar o seu ato de criação através da experimentação individual. Como diria o pintor, escultor e poeta Marcel Duchamp “*Toda arte que se produz, é produzida com lacunas, são essas fraturas que impulsionam as pessoas a se moverem.*” (DUCHAMP, 2004, p.74). Não se trata de observar as coisas em si, mas a relação estabelecida entre os elementos disponíveis, os intervalos, lacunas, relações e ritmos. Como complementa o teórico, crítico e ensaísta Edélcio Mostaço:

[...] uma encenação de Richard Foreman, onde a cena sempre joga com ela mesma, num diálogo de possíveis entre o ali presente e o ausente, o referente e o referido. A obra, assim, é aberta às interpretações que possam lhes atribuir os espectadores - e, com quase certeza, serão tantas tais leituras quantos os espectadores presentes. (MOSTAÇO in MENDES [org], 2011, p. 58)

A utilização de painéis de acrílico e cordas esticadas no proscênio, visualizadas a partir da imagem 2, referente ao espetáculo *Zomboid!*, é um exemplo da utilização de elementos cênicos para desorientar o espectador. Como explica o pesquisador Steven Connor, ao analisar as condições pós-modernas em campos e gêneros variados, trata-se de:

[...] uma tentativa de tornar o público mais consciente dos eventos do teatro do que ele costuma. É a ideia de estar no teatro que constitui o impulso por trás da ênfase de Foreman no caráter imediato da relação do público com o evento teatral. (CONNOR, 2004, p.113)



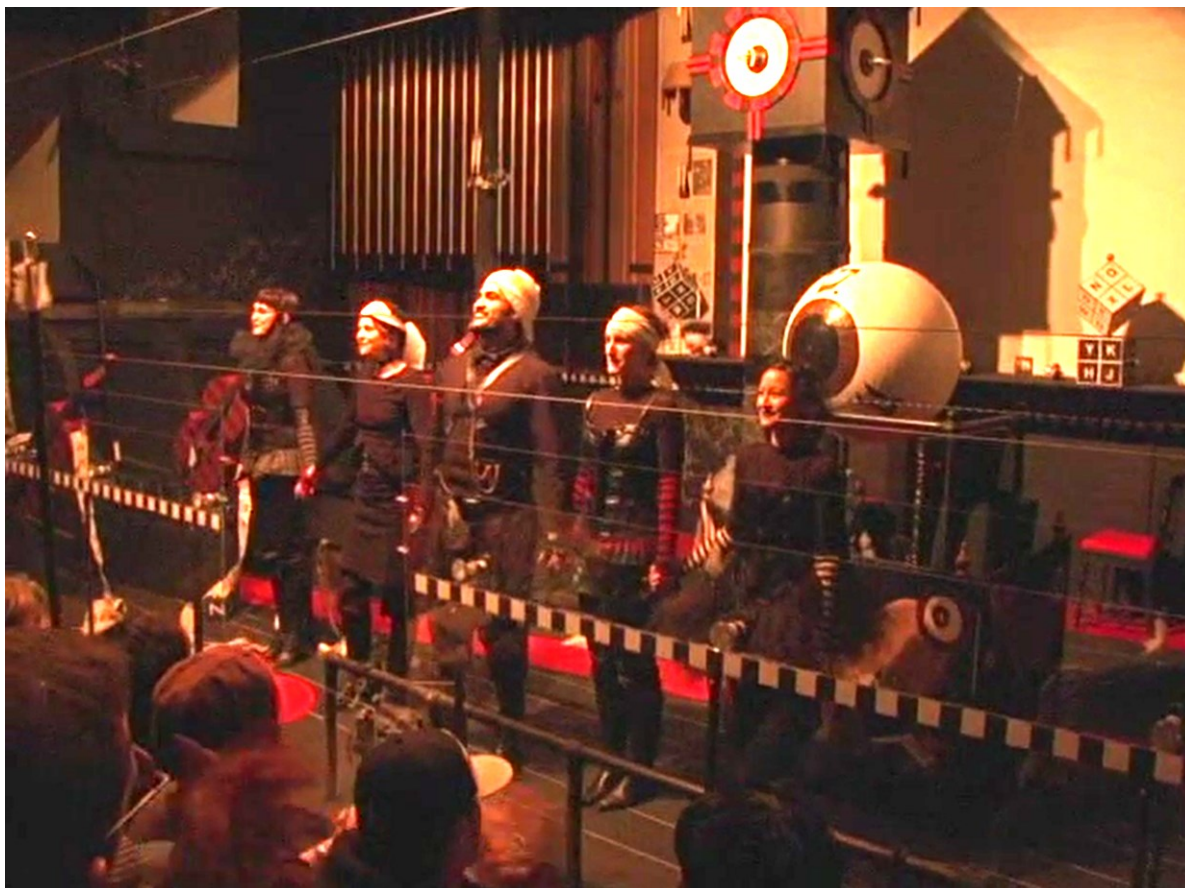


Imagem. 2 - Espetáculo *Zomboid!*. Demonstrativo dos recursos utilizados por Foreman para causar desorientação.

Foreman costuma ser bem franco quanto à explícita utilização dos mecanismos de distanciação e a constante busca em causar frustrações no espectador. Como o próprio encenador gosta de mencionar, o seu teatro é um poema de campo aberto, projetado para um público livre. Em cena, através de experimentos, Foreman coloca o fluxo de seus pensamentos relacionados a um determinado assunto ao qual pretende explorar, mas de fato, o encenador não está preocupado se o espectador consegue absorver a subjetividade proposta por ele a partir do visto e se seu objetivo vai ser de fato alcançado.

Como eu posso frustrar as expectativas do espectador, e mesmo a sua tendência para se identificar com a performance de um ator poderoso? Como eu posso frustrar o fluir da ação no interior da peça e impedir o deslizar inevitável para uma forma narrativa normal? Como eu posso frustrar a tendência trivial para uma compreensão narrativa por parte do espectador, que desperta na sua consciência uma identificação, conduzida pelo hábito, com os objetivos, valores e referências recebidos do nosso sistema cultural e social? Frustrar hábitos é revelar os modos como os nossos impulsos podem ser tornados disponíveis para um uso em

comportamentos mais inventivos. E por isso tento incluir a frustração na própria estrutura dos meus espetáculos. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, pp.8-9)<sup>16</sup>

Comentarei de forma mais aprofundada sobre essa questão ao abordar os aspectos visuais do teatro de Foreman. É importante antecipar que cada elemento modificado interfere diretamente em outros aspectos da poética do encenador. Por isso será necessário retomar alguns pontos para observá-lo de outras perspectivas em outros tópicos ao longo da dissertação.

---

<sup>16</sup> “How can I frustrate the viewer's expectations, and even their tendency to identify with a powerful actor's performance? How can I thwart the flow of action within the play and prevent the inevitable slide into normal narrative form? How can I thwart the trivial tendency for a narrative understanding on the part of the viewer, which awakens in his consciousness a habit-led identification with the goals, values and references received from our cultural and social system? To thwart habits is to reveal the ways in which our impulses can be made available for use in more inventive behavior. And that's why I try to include frustration in the very structure of my shows.” (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, pp.8-9)

### 1.3.2. Teatro poético e impenetrável: Ator | Performer | Personagem

A sensação de estranheza também está presente no modo como os atores são utilizados em cena. Seguindo sua lógica, de contrariar as características do teatro tradicional, Foreman opta por atores, ou não atores, com outras qualidades artísticas menos representativas, desvalorizando a carga dramática que atores profissionais normalmente possuem. O encenador raramente faz audições, no geral, utiliza atores ou pessoas de seu próprio convívio social, que tenham as características que pretende trabalhar na ocasião. Como Foreman menciona em *Unbalancing Acts: foundations for a theater*, "*preciso de artistas cuja habilidade permita ao público olhar através deles e ver o próprio texto*" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 37. Trad. da Autora)<sup>17</sup>.

A radicalização dos experimentos cênicos propostos pelo encenador, impulsiona naturalmente, a redefinição do papel do ator na dramaturgia. Na estrutura proposta, o sujeito responsável pela atuação encontra-se submetido e entregue ao fluxo de criação de Foreman, transformando-se em um instrumento híbrido, que oscila entre as fronteiras, de performar e atuar, enquanto encontra-se dissolvido e misturado aos demais elementos, sons de campainhas, sinos, e outros efeitos sonoros, em combinações desfamiliares. Retomarei esse ponto mais adiante, ao comentar sobre a estrutura da performance.

O ator/performer, termo que possivelmente melhor representa essa função, habita o universo teatral em uma posição intermediária, a de uma figura viva, na qual, não é sujeito de si mesmo, expressando seu próprio eu, e nem é a personificação de um outro eu, personagem em seu sentido dramático. No entanto, permanece ali, sem ter certeza de suas ações, atento e curioso aos detalhes mais minuciosos da encenação como um observador rigoroso. A função exercida pela figura do personagem aparentemente existe, porém, nessa situação de desequilíbrio, na qual, não há nenhuma tentativa de criar a ilusão de que os sujeitos ali atuantes estão se comportando naturalmente. Cabe ao ator/performer navegar por essa contradição e propiciar um outro modo de atuar/performar. Com movimentos mecânicos, expressões objetivas e ausência de emoção, o ator/performer inventa novas formas de servir ao texto, expressando as palavras e frases sem distorção pessoal do conteúdo. Foreman em certo sentido quer "*cada vez menos dos atores.*", como ele menciona, "*Eu quero que eles internalizem, mas,*

---

<sup>17</sup> "I need performers whose skill enables the audience to look through them and see the text itself" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 37)

*você sabe, não mostrem muito. [...] Acho que as histórias escondem a verdade: não acredito em histórias.”* (FOREMAN, *apud* SWETTENHAM, 2008, pp. 65). Aparentemente eles são livres para criar, desde que respeitem as regras e técnicas impostas por Foreman registradas em seu livro *Unbalancing acts*:

1. Seja hostil com o público. Não os faça amar você.
2. Baixe ligeiramente o seu centro de gravidade, esteja sempre pronto para se defender. Lembre-se de que não importa o gesto que você faça, isso pode abrir você para um ataque irracional e repentino. Você pode ser atacado por ser tolo, vulnerável ou excessivamente inteligente. Qualquer coisa que você fizer, antecipe que você pode ser atacado por isto.
3. Sempre mantenha a sensação de que, não importa o que você é obrigado a fazer, ou dizer, cada movimento coreografado, representa um movimento estratégico brilhante da sua parte. Mesmo quando você fala a frase mais estúpida da peça, para ser estúpido, naquele momento é o movimento de xadrez mais magistral que alguém já tenha feito. Lembre-se de que tudo o que você faz é uma decisão brilhante, especialmente se for algo estúpido.
4. Assuma que o palco está cheio de minas terrestres e, a qualquer momento, conforme você atravessar o palco uma mina vai explodir.
5. Assuma que o palco está coberto de cacos de vidro e você está atuando descalço.
6. Suponha que entre seu peito e o peito de seu colega ator haja um elástico esticado. Imagine-o preso diretamente à sua pele, ou talvez ele penetre e esteja preso a ambos os seus corações. Onde quer que você ande, você estica aquele elástico entre você e seu colega ator e fica dolorosamente esticado entre seu coração e o dele.
7. Sempre acredite que, quando você tem uma fala, está dizendo a coisa mais inteligente do mundo, mas apenas algumas pessoas na plateia vão entender. Você deve fazer o show apenas para aqueles poucos. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, pp. 41-42. Trad. da Autora)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> 1. Be hostile toward the audience. Don't make them love you.

2. Lower your center of gravity slightly, always be ready to defend yourself. Remember that no matter what esture you perform, it might open you to an irrational and sudden attack. You might be attacked for being a fool, or being vulnerable, or excessively smart. Anything you do, anticipate that you might be attacked or it.

3. Always maintain the feeling that no matter what you are required to do or say, each choreographed move represents a brilliant strategic move on your part. Even when you deliver the stupidest line in the play, to be stupid at that moment is the most masterful chess move that anybody has ever made. Remember that everything you do is a brilliant decision, especially if it is something stupid.

4. Assume that the stage is full of land mines, and at any moment as you cross the stage a mine is going to explode.

5. Assume that the stage is covered with broken glass and you are acting in bare feet.

6. Assume that between your chest and the chest of your fellow actor is a mbber band stretched taut. Imagine it pinned directly to your skin, or perhaps it penetrates and is tied into both of your hearts. Wherever you walk, you stretch that mbber band between yourself and your fellow actor and it pulls painfully taut between your heart and his.

Como descrito por Foreman em *Play with Film* (2013), durante o jogo experimental o encenador instrui os seus atores/performers a não representar as falas. Nesse novo modo de atuar/performar o sujeito deve somente pronunciar suas falas, expressões textuais, de forma clara, com gestos rígidos e sem emoção, como se estivesse proferindo um ditado. Todas as ações normalmente são gravadas para que, em um segundo momento da criação, o diálogo, fragmento verbal, possa ser executado de forma mais controlada de acordo com os desejos de Foreman, ou pode ser gravada para uso futuro em outro experimento. Despido de qualquer pista contextual, muitas vezes o ator na próxima etapa de criação é instruído em cena por Foreman a repetir algumas das frases ou palavras individuais que são reproduzidas nos alto-falantes. No lugar de invocar a voz real, em algumas ocasiões Foreman opta por exibir esses fragmentos de diálogo gravado utilizando apenas os corpos dos atores/performers que atuam a maior parte do tempo mudos, dessa forma Foreman rege ritmicamente o espetáculo. O resultado dessa forma alternativa de utilizar os atores em cena impacta na estrutura do que tradicionalmente definimos como personagem, que no constante movimento de desestabilidade, construção e redefinição, propositalmente ocupa a cena sem adquirir uma identidade definida. Isso me leva a considerar que no teatro de Foreman não há personagem no sentido normal, no lugar, temos diversos sujeitos fragmentados, figuras vivas distorcidas de si, vivenciando situações.

O público nunca deve saber o que impulsiona o personagem - deve haver tantas contradições visíveis ou sentidas em cada momento, tantas mentiras apresentadas ao público, que enquanto a "ação" da peça parece CLARA, a relação das ações com os motivos parece sempre misteriosa, mas com motivos tão super-determinados e contraditórios que a ação anula totalmente a motivação. (Minhas próprias razões conceituais para isso, em poucas palavras, são para retratar claramente essa "incognoscibilidade" que acredito ser a verdade da condição humana.). Seja sempre CLARO sobre a criação de paradoxos insolúveis, contradições internas, saltos imotivados de lógica e emoção - mas nunca deixe que o estilo de produção chame a atenção para essas manobras como algo inteligente ou artístico - dê a elas a autoridade de uma série de regras cósmicas - nunca deixe que pareçam ser o produto da emotividade perversa ou autoindulgente do personagem. (FOREMAN, *Royalty-Free Plays*, 1994, p. 39. Trad. da Autora)<sup>19</sup>

---

7. Always believe that when you have a line, you are saying the most intelligent thing in the world but that only a few people in the audience are going to get it. You should play the show only for those few. (FOREMAN, *Unbalancing Acts*, 1993, pp, 41-42)

<sup>19</sup> "The audience should never know what drives the character-there should be so many contradictions visible or sensed in each moment, so many lies presented to the audience, that while the "action" of the play seems CLEAR, the relation of actions to motives seems ever mysterious. EACH ACTION BLINDINGLY CLEAR AND LUCID, but motives so overdetermined and contradictory that action totally swamps motivation. (My own conceptual reasons for this, simply put, are to clearly picture that "unknowability" that I believe is the truth of the human condition.) Be ever CLEAR about setting up unresolvable paradox, internal contradictions, unmotivated jumps of logic and emotion-but never let the production style call attention to these maneuvers as something clever or

É contra o êxtase espiritual e emocional que Foreman tenta lutar, ao submeter os atores ao contínuo estado de agitação e desequilíbrio. O encenador busca evitar o desenvolvimento linear e narrativo, e conseqüentemente a atribuição de significados e a possível interpretação de mensagens morais. É normal os atores/performers tentarem expressar emoções a partir do que é proposto. Eles são condicionados pelo teatro tradicional, a se expressar dessa forma, tentando enquadrar e fazer paralelismos com a realidade para induzir os espectadores a se identificarem com essas emoções. Mas os espetáculos de Foreman exigem esse afastamento emocional em todas as suas camadas para evitar o impulso natural que controla as faculdades mentais tanto do ator quanto do espectador. A estrutura da narrativa proposta por Foreman, o contínuo estado de agitação e desequilíbrio, é utilizada, portanto, como um mecanismo de desorientação que deve permitir ao espectador e ao ator/performer observar o processo, contornando as suas tendências impulsivas. Foreman parece querer criar um espetáculo que seja poético, mas ao mesmo tempo impenetrável.

Eu sempre me interessei em fazer uma espécie de teatro poético, [...] eu acho que você diria que estou fazendo peças que são como sólidos diamantes bonitos que você não pode penetrar, mas as diferentes facetas do diamante lapidado refletem coisas do mundo que todos veem e se relacionam. Acredito que se eu estivesse fazendo teatro eu continuaria tentando fazer com que as coisas fossem de fato, em um determinado nível, impenetráveis. [...] Foucault viu uma de minhas peças e disse a melhor coisa que eu já ouvi sobre meu teatro. Foucault disse "você sabe que era fascinante, eu poderia dizer que havia algum tipo de sistema rigoroso em funcionamento, mas eu não conseguia descobrir qual era esse sistema". Eu gostaria que todos se sentissem assim. Eu gostaria que todos ficassem fascinados com a sensação de que, de fato, havia alguma inteligência controladora, mas que eles não deveriam ser capazes de psicologicamente, desvendar o mistério. Isso deveria ser um mistério eterno. Acho que tudo na vida deve ser interessante, deve ser pensado como um mistério eterno, o código não pode ser rastreado. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>20</sup>

---

artistic-give them the authority of a series of cosmic rules-never let them seem to be the product of the character's self-indulgent or perverse emotionality. (FOREMAN, *Royalty-Free Plays*, 1994, p.39)

<sup>20</sup> I've always been making interested in making a kind of poetic theater, you don't, I guess you would say in which I'm making objects that are like beautiful, solid beautiful diamonds that you cannot penetrate, but the different facets of the cut diamond reflect things in the world that everybody see and relate to I believe that if I was making theater I would continue to try to make things were in fact on a certain level impenetrable. You mentioned Michel Foucault in your introduction. Foucault saw one of my plays and said the best thing that I've ever been said about my place. Foucault said "you know it was fascinating, I could tell there was some kind of rigorous system at work, but I couldn't figure out what that system was". I'd like everybody to feel that way. I'd like everybody to be fascinating the sense that indeed, there was some controlling intelligence but that they shouldn't be able to psych it psyche it out it should be an eternal mystery. I think everything in life should be that is interesting, should be thought of as an eternal mystery, the code cannot be tracked. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

### 1.3.3. Aglomerado de ideias: Texto | Performance

[...]

Não escreva frases inteligentes,

Apenas registre

Não à complexidade

Não, à sedução

(filosofia) de “escrever para fazer exceção ao sistema, uma afirmação que gera seu próprio desaparecimento

[...]

SEM DIÁLOGO

Existe um espaço vazio em nós— preenchido pelo “mundo” (uma visão falsa e limitada)

LIMPE esse espaço

ARTE: lave bem

Em vez de olhar para o mundo, apague o mundo

Arte ruim não pode ser apagada, mas apenas SER ELA MESMA— ator atuando, “como” palavras

Em uma sala: espere

Por algo que fará a diferença

QUADRO VAZIO

Coloque em uma frase

Então

VEJA ISSO COMO OBSTÁCULO

+++++

tire a pressão para entender. O que não entendemos: é o que mais importa.

Há uma lacuna aqui — o diálogo não pode fazer isso, ele centraliza, o diálogo é mau como a narrativa - coopta

+++++

a vida humana (como ela é) é organizada em torno da ausência ou evitação do “real” (todos aqueles erros, ineficiência etc.)

(FOREMAN, “*Wake Up Original Notes 1*”, 2007. Trad. da Autora)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> [...]

Don't write clever phrases,

Just register

No to complexity

No, to seductiveness

(philosophical) of “write to make exception to system, a statement that generates its own disappearance:

[...]

NO DIALOGUE

Tomo emprestado esse fragmento para auxiliar na compreensão do que formulei sobre a estrutura do texto, e em certa medida, sobre a sua função na dramaturgia. Buscando ser fiel ao que Foreman está propondo, me arrisco a dizer que o texto é a tentativa de formalizar o informal. É o registro mínimo necessário na forma verbal, visual e audível de tudo aquilo que deve permanecer invisível e inexistente.

Os manifestos escritos por Foreman em *The Manifestos and Essays* (2010), nos induzem a considerar que a intenção do encenador é criar espetáculos a partir de propostas que invoquem o que não foi imaginado por ele previamente. Tenho a sensação de que o texto inicial, em sua função de ser um guia dramático, serve como recurso para concretizar esse objetivo, tornando-se apenas um conjunto de pensamentos iniciais para algo que deva se desdobrar e fluir por si. Como se assim fosse possível dar origem a uma obra que permaneça inviolável dentro de sua própria esfera. Essa foi a impressão que tive também ao analisar os arquivos *Wake Up Original Notes I* e *Wake Up Original Notes II*, ambos escritos em 2007, que resultam do espetáculo *Wake Up Mr. Sleepy* (2007). Observei uma discrepância entre as anotações e o resultado do espetáculo, como se os dois produtos fossem independentes, sendo o texto em seu sentido dramático um aglomerado de ideias e o espetáculo um desdobramento da imaginação. Essa sensação é alimentada pelo comentário de Foreman:

---

There is empty space in us—filled by “world” (a false, limited view)  
CLEAN OUT that space  
ART: wash clean  
Instead of looking at world, erase world  
Bad art doesn’t erase, but just IS ITSELF—actor acting, words “like”

In a room: wait  
For something that will make a difference

EMPTY FRAME  
Put in a phrase  
Then

SEE IT AS OBSTACLE  
+++++++

take away pressure to understand> What we don’t understand: matters most.  
There is a gap here—dialogue can’t do it, it centers, dialogue is evil as is narrative—co-opts  
+++++++

human life (as it is) is organized around absence or avoidance of “real” (all those errors, inefficiency etc)

(FOREMAN, “Wake Up Original Notes 1”, 2007)



Eu sempre trabalhei pegando meus cadernos que tinham todos os tipos de coisas que simplesmente saiam de mim, procurando por páginas que eu achava que poderia juntar e depois disso eram montadas e encenadas, deixando um tema emergir, circulando em torno desse tema, mas nunca, nunca começando dizendo eu quero fazer uma peça sobre isso, isso pra mim nunca foi interessante (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>22</sup>

“Faz anos desde que usei um roteiro no sentido tradicional”, comentou Foreman em *Play with Film* (2013), ao descrever o processo de ensaio do seu espetáculo *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008). Tomo emprestado suas descrições sobre o seu próprio processo de criação para melhor descrever a função do texto e a estrutura da sua composição. Os ensaios são iniciados com muitos elementos físicos, cenografia e adereços, já construídos. Há também um texto básico (ponto de partida) e uma trilha sonora pré-determinada. Ao todo, Foreman tem de 8 a 12 semanas de ensaio. Tempo imposto por ele, como uma forma de impor limites. Todos esses recursos prévios são considerados por Foreman como obstáculos previamente definidos, limitações concretas, que evitam que a sua criação artística seja guiada pelo vácuo do caos indefinido.

---

<sup>22</sup> “I always worked by taking my notebooks which had all kinds of stuff that just came out of me looking for pages that I thought I could put together and then after that was put together and after it was staged sort of seeing a theme emerge and circling around that theme but never, never starting out saying I want to do a play about this, I want to do a play about that to me that’s never been interesting,, (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

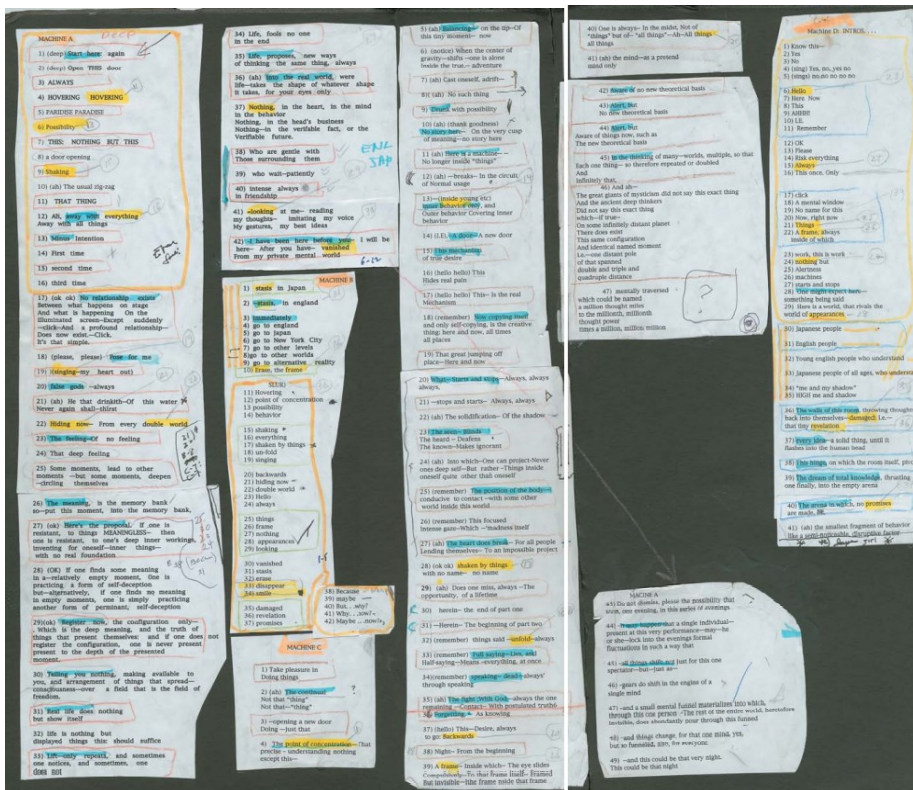


Imagem. 3 - Prancha com indicações para criação do espetáculo *Deep Trance Behavior in Potatoland*. 2008

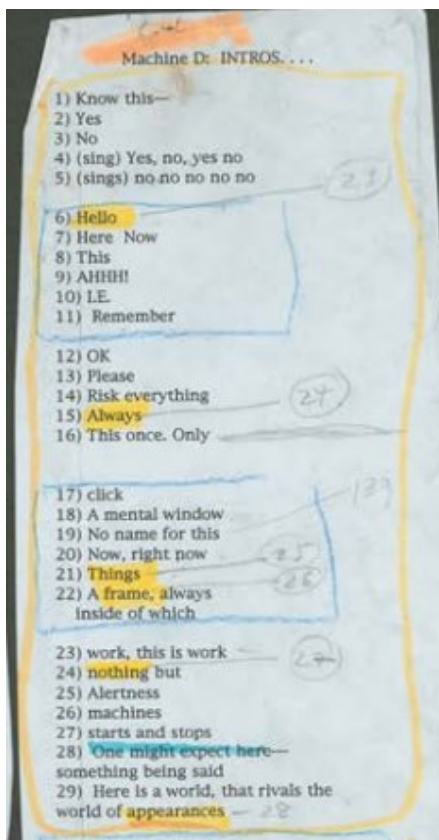


Imagem. 4 - Lista de efeitos sonoros para criação do espetáculo *Deep Trance Behavior in Potatoland*. 2008

No primeiro dia de criação, Foreman traz duas ou três pranchas e nelas cola pequenos fragmentos de texto, normalmente, um pouco mais do que quatro ou cinco blocos de texto (imagem 3). O encenador traz também uma lista de efeitos sonoras e atribui a eles alguns números de identificação, (imagem 4). Isso é feito também com os fragmentos de projeção. Os itens da lista referem-se a componentes gravados que serão ativados pelos técnicos a partir do seu número de identificação. Durante o ensaio Foreman se mantém atento aos fragmentos de textos falados e de gestos, ambos impulsionados pelas frases contidas nas pranchas, e vai acrescentando a esse conjunto, diferentes efeitos sonoros e visuais, de acordo com a sua necessidade no momento. Esses fragmentos de performance, compostos por gestos, textos falados, efeitos sonoros e efeitos visuais, podem ser repetidos algumas vezes até que Foreman encontre a melhor combinação entre eles. Quando um fragmento é entendido como finalizado, Foreman para o ensaio para que todos, incluindo ele, anotem os movimentos, as falas e os recursos utilizados na cópia do texto, onde Foreman teria esboçado previamente algumas ideias. Esse acréscimo, acúmulo residual, é então convertido em um texto, com uma estrutura textual particular. A encenação nesse sentido é compreendida como uma extensão do processo de escrita, enquanto a escrita é o registro primário do impulso criativo inicial. Aparentemente o interesse de Foreman está no processo e o texto é utilizado como recurso para impulsionar e posteriormente registrar os impulsos do ato de criar.

Meu último livro, *Unbalancing Acts* (1992), incluía o aviso antes dos cinco textos incluídos, afirmando que eu esperava que futuras produções desconsiderassem as extensas direções de palco que os editores insistiram que eu incluísse para documentar minha própria encenação particular de cada uma das peças. Na verdade, foi preciso alguma pressão da parte deles para me persuadir a incluir aquelas elaboradas direções de palco, uma vez que os textos como originalmente os escrevo e os entrego aos atores para ensaio não incluem nada disso. Como escritor, procuro gerar textos "abertos" para o teatro; textos que podem ser colocados em uma variedade de configurações contraditórias e mise-en-scènes. Acredito que uma produção teatral efetiva representa uma "colisão" efetiva entre texto e encenação – e eu gero textos para explorar especificamente tal colisão. (FOREMAN, *Royalty-Free Plays*, 1994, p. 38. Trad. da Autora)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> "My last book-*Unbalancing Acts* (1992)-included the disclaimer before its five included texts, stating that I hoped future productions would disregard the extensive stage directions that the publishers insisted I include in order to document my own particular staging of each of the plays. As a matter of fact, it took some pressure on their part to persuade me to include those elaborate stage directions, since the texts as I originally write them and give them to the actors for rehearsal include nothing of the sort. As a writer, I am trying to generate "open" texts for the theatre; texts which can be placed in a variety of contradictory settings and mise-en-scènes. I believe that

Foreman esteve convencido de que a estrutura narrativa convencional leva o público a um entendimento predeterminado, ao reforçar os padrões existentes de pensamento. Isso o motiva a dismantelar sistematicamente todas as regras e estruturas vigentes. No lugar de formular personagens, figuras vivas, com narrativas dialógicas e distribuição pré-definidas, o dramaturgo escreve diálogos soltos, sem atribuição de gênero e notas com propostas imagéticas e performáticas, moldando a sua estrutura teatral sem se concentrar no desenvolvimento de conflitos e ações. Ao renunciar a um roteiro cheio de regras e da estrutura de início, meio e fim, resta ao texto dramático a função de registrar o fluxo de ideias. Tomo emprestado aqui as palavras do pesquisador Swettenham em seu artigo publicado no *Studies in Theatre and Performance* (2002, pp.24), para afirmar que "o texto de Foreman, então, não tem narrativa formal", e que embora tenha muito diálogo, eles não possuem "as qualidades reconhecíveis do fluxo dialógico" o que permite que eles não façam sentido de imediato. Essa preferência também indica que Foreman quer deixar a dramaturgia livre para que outros artistas tenham a liberdade de criar.

Por muitos anos eu criei peças da seguinte maneira. Escrevo, geralmente no início do dia, de meia a três páginas de diálogo. Não há indicação de quem está falando, apenas diálogo bruto. No dia a dia, não há conexão entre as páginas, cada dia é um total 'começar do zero' sem referência necessária ao material do trabalho dos dias anteriores. Embora às vezes – raramente – aconteça que haja uma transição temática. A cada poucos meses, eu olho para o material acumulado com o pensamento de construir uma 'peça'. Eu encontro uma página que parece interessante e possível como uma página 'chave' e, em seguida, procuro rapidamente para encontrar outras que possam se relacionar de alguma forma com essa página 'chave'. A relação não é narrativa, mas vagamente temática – num sentido muito poético, mesmo de uma forma simplesmente 'intuída'... Quando tenho quarenta a cinquenta páginas, considero isso a base. Em seguida, organizo as páginas em busca de algum possível "cenário" temático solto, que, novamente, é mais "variações sobre um tema" do que estritamente narrativo. Procuro estabelecer uma "situação de tensão", imaginando como as outras páginas de alguma forma aumentam e "brincam com" essa situação, em vez de levar à história e à resolução. Imaginando um cenário solto, reescrevo um pouco para dar continuidade, depois atribuo falas a personagens imaginados e, por fim, faço uma peça. (FOREMAN, *apud* Swettenham, 2002, p.24)

---

an effective stage production represents an effective "collision" between text and staging-and I generate texts to specifically exploit such a collision. (FOREMAN, *Royalty-Free Plays*, 1994, p.38)

O caráter fragmentário da encenação e a constante repetitividade observada em seus espetáculos refletem a sua tentativa interminável de alcançar o inimaginado previamente. Nos experimentos de Foreman, os sujeitos fragmentados e distorcidos de si, são induzidos a vivenciar diferentes situações, emprestando os seus corpos e vozes para manifestar pedaços de pensamentos, que quando submetidos a repetição, despertam novas mensagens ocultas.

Como sugere em *Wake Up Original Notes 1*, os textos de seus espetáculos não são completos, assim como sua linguagem também não pode ser, pois no minuto em que se tem um assunto, é criada também a prisão e sua arte, como ele afirma, tem como conteúdo a liberdade. Esse preceito também é válido para a composição do espetáculo. Os elementos estão todos ali disponíveis, e podem ser ativados, ou não, no ato de criação de acordo com as necessidades sentidas na ocasião. Mas essa escolha, de quais fragmentos, texto, vídeo, música, objetos e efeitos sonoros, entram em ação ou não, quando e com qual propósito, não pode ser estabelecido previamente a sua execução. Portanto essas indicações não aparecem em seu texto inicial. Só assim é que se pode usufruir do máximo grau de liberdade visado por Foreman.

Utilizo como referência o espetáculo *Wake up Mr, Sleepy!*, para mencionar como os elementos ganham outras propriedades na estrutura desenhada por Foreman, mas poderia igualmente utilizar como exemplo os espetáculos *Zomboid!*, e *Deep Trance Behavior in Potatoland!*, pois Foreman aborda os elementos da mesma maneira em ambos. Aparentemente a liberdade de impulso de criação exigida pelo sistema teatral de Foreman, elimina também qualquer conceito de hierarquia entre os elementos teatrais, figuras vivas, enredo, linguagem, objetos, cenografia e recursos midiáticos.

Interessado pelo aspecto físico da performance, diferente do teatro tradicional que quase sempre está centrado no texto e, conseqüentemente, no ator como figura central, na estrutura proposta pelo encenador todos os recursos possuem o mesmo grau de importância. Harmonia e equilíbrio que permitem ao encenador colocar adereços e objetos em confronto com o texto e os atores para assim, dar origem a um experimento que ultrapassa as propriedades condicionais de cada elemento. Nesse jogo, o texto, “quando é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc” (LEHMANN, p. 75). E os objetos podem assumir qualquer condição, podendo inclusive ser assumidos como sujeitos da performance, assim como os atores/performers podem ser assumidos como objetos e

cenografia, ao permanecerem mudos enquanto preenchem o espaço apenas com movimento e gestos, com figurinos que se absorvem pelo cenário.

[...] quero dizer, todos os diretores do mundo vão dizer a mesma coisa, que obviamente a atuação dos atores no teatro é feita de maneira diferente da atuação no cinema, mas de certa forma eu sou a pessoa errada para se perguntar isso, porque trabalhei alegremente com muitos atores, alguns deles famosos, muitos deles muito talentosos, mas eu sou perverso o suficiente para fazer um teatro em que o ator não seja o centro do evento e a maioria das pessoas diriam, isso é loucura, então você não deveria estar no teatro, mas pra mim o centro do teatro é a composição manipulando todos os elementos no espaço tridimensional (FOREMAN. DMJ, 2006. Trad. da Autora)<sup>24</sup>



Imagem 5 - Espetáculo *Wake Up Mr. Sleepy!* Demonstrativo da variação das propriedades condicionais de cada elemento

---

<sup>24</sup> FOREMAN, Richard. *The Bridge Project*. In: DMJ interview Richard Foreman 2/3. 2006 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FF5bJSxLPCA>. Data de acesso: 13/08/2021. Duração: 3m 42s. [...] I mean, every director in the world let's say the same thing, that obviously theatrical acting projects in a differently way then film actor, but I'm in a way, I'm the wrong person to ask, because I have worked happily with many actors, some of them famous a lot of them very talented, but I am perverse enough to make a theater in which the actor is not the center of the event and most people would say well that's crazy, then you shouldn't be in the theater, but for me the center of the theater is the compositional manipulating all the elements in three-dimensional space.





Imagem. 6 - Espetáculo *Wake Up Mr. Sleepy!* Demonstrativo da variação das propriedades condicionais de cada elemento

Com um certo esforço é possível notar a partir do conjunto de imagens (5 e 6), referente ao espetáculo *Wake Up Mr. Sleepy!* que no interior do espaço cênico há alguns manequins de busto que assumem a situação de protagonistas da cena, enquanto, ao fundo, alguns atores/performers são engolidos pela cenografia. Foreman força, através de aspectos visuais e pela configuração estabelecida a ampliação dos signos em seu teatro, reconfigurando também os meios de transmitir mensagens. Como menciona Foreman em *Unbalancing acts: foundations for a theater* (1992), “*passei a me interessar mais pelos objetos, não como coisas em si, mas como coisas que poderiam ter um efeito sobre mim*”<sup>25</sup>.

[...] deixe crescer seus próprios brotos em direções que não reforcem seu ser-em-vida para uso como ferramenta, mas que sugiram um esquema de composição não centrado em expectativas humanas úteis. Então, deixe a cadeira que é para sentar ter um fio de barbante que vai dela até uma laranja, porque se a cadeira fosse apenas "cadeira para sentar" não

---

<sup>25</sup> “I became more interested in objects, not as things in themselves, but as things that could have an effect on me“. (FOREMAN, 1992)

iríamos "confrontar", como não-confrontamos no kitsch porque estamos perto da cadeira; [...] mas agora a cadeira conectada à laranja é uma cadeira "alienígena" que devemos CONFRONTAR. (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, pp. 86-87. Trad. da Autora)<sup>26</sup>

Por fim, gostaria de mencionar que a sensação que tive ao assistir os espetáculos de Foreman foi complexa, como se eu estivesse sendo atravessada por mais estímulos do que a minha capacidade cognitiva fosse capaz de registrar, ao mesmo tempo em que o espetáculo parecia mórbido e não tendia avançar a lugar nenhum. Essa alternância de ritmos, entre o frenético e a paralisia, desestabilizaram a minha capacidade de absorção dramática e no lugar de tentar acompanhar o fio condutor do espetáculo, passei a me atentar ao jogo cênico, aos mecanismos que estariam me levando a compreender o espetáculo daquela maneira. O equilíbrio cria o êxtase. A condição humana mais desejada por Foreman é a de evitar o êxtase emocional. Isso explica o estado de desequilíbrio, a necessidade da permanente confusão de forças contraditórias em seu espetáculo. O desequilíbrio é o que garante a infinidade de possibilidades de percepção. Foreman tenta constantemente fazer com que os espetáculos permaneçam suspensos, na lacuna do não representável, em vez de cair no desenvolvimento de ações representáveis e materializáveis. Por isso os espetáculos não têm atos ou resoluções. Em teoria, o espetáculo não pode permanecer suspenso porque uma vez iniciado o processo de criação, ele eventualmente deve assumir uma forma, mas Foreman tenta burlar o inevitável tanto quanto possível utilizando-se do recurso da fragmentação e repetição. Com as repetições e os fragmentos em aberto o encenador evita os impulsos de conclusão das situações e consequentemente a conclusão do processo.

---

<sup>26</sup> [...] let it grow its own shoots in directions that do not re-inforce its being-in-life for use as a tool, but that suggest a compositional scheme not centered on useful human expectations. So, let the chair that is for sitting have a string run from it to an orange, because if chair was just "chair for sitting" we would not "confront" as we not-confront in kitsch because we are too close to the chair; but now chair connected-to-orange is an "alien" chair that we must CONFRONT. (FOREMAN, *How to Write a Play*, 1976, pp. 86-87)



### 1.3.4. Preenchendo as lacunas: Aspecto visual e auditivo

Os estudos realizados constatarem que os elementos tradicionais do teatro foram articulados e modificados para colocar em cena as inquietações de Foreman com relação ao teatro e as artes. Cada uma dessas modificações, a fragmentação das figuras vivas, a estrutura textual da encenação, a relação com o espectador, a nova função do ator/performer, e a não hierarquia entre os elementos dispostos em cena, refletem a meu ver, a forte influência das artes visuais no trabalho desenvolvido por Foreman.

Observando os espetáculos *Zomboid!*, *Wake up Mr, Sleepy!* e *Deep Trance Behavior in Potatoland!*, e me apoiando em seu livro guia da encenação, *Play With Film*, posso considerar que através da manipulação dos objetos, atores, cenografia, iluminação e som, Foreman está propondo um teatro de imagens. Aparentemente o encenador, que sempre foi muito entusiasmado com a arte, está misturando os conceitos e os elementos das artes visuais para desenvolver novas técnicas de encenação e composição cenográfica.

As cenografias criadas em seus espetáculos expressam radicalmente as técnicas visuais oriundas do cubismo, o abandono da ilusão, o uso de cores básicas (vermelho, preto e branco), a criação de imagens abstratas, a introdução de objetos com aparência reconhecível, mas sem respeitar as proporções realistas, as técnicas de colagem, que criam diferentes perspectivas sob o mesmo plano ao introduzir diversas camadas de elementos cênicos, e a exclusão de conceitos realistas e representativos. Ao mesmo tempo, em que como diretor, Foreman tenta criar imagens visuais que dificultam a atuação dos atores/performers, e os demais elementos, não facilitando a apresentação do conteúdo dramático, o encenador também se esforça para criar imagens primitivas, cenários com um uso limitado de cores, sem variação de tonalidades e adereços com dimensões extremamente exageradas que destacam o contorno da forma e deixam a geometria nítida, privilegiando o uso de formas geométricas simples e simétricas, compondo uma cenografia que reflete em alguns aspectos também a sua forte tendência ao minimalismo. A utilização de materiais industriais como vidro, aço, acrílico, cordas, metal e plástico na composição do cenário reforçam ainda mais esse aspecto. O minimalismo em Foreman vai estar presente também na estrutura de seus espetáculos, na sua linguagem, na composição conceitual dos personagens (figuras vivas) e na estrutura dos figurinos, todos reduzidos ao que há de elementar, seja em sua materialidade ou em sua temática, tornando os experimentos às vezes repetitivos pela escassez de variedade e ausentes de emotividade. Acredito que Foreman esteja

utilizando essa junção de conceitos para conseguir expressar visualmente a complexidade das questões filosóficas e psicológicas que estão entrelaçadas ao seu teatro.

Há um aspecto duplo neste conjunto. Como cenógrafo, Foreman fornece elementos cenográficos e adereços, para criar alguma atmosfera na qual os atores/performers e os demais elementos possam incorporar de alguma forma o material dramático preparado. No entanto, o encenador se opõe ao teatro tradicional, no qual os elementos visuais servem apenas para compor o ambiente da encenação, como um pano de fundo para as ações do performer. Não há, portanto, nenhuma tentativa de representar por meio da cenografia alguma localidade ou período específico. Também não há nenhuma tentativa de esconder as características arquitetônicas originais do espaço. Os recursos visuais nos experimentos de Foreman são misturados aos demais elementos, para performar e dar a ver novas formas de consciência. Nessa nova estrutura, cada um dos elementos visuais, as formas geométricas, as luzes, que são emitidas do palco em direção a plateia, as frases estampadas nas paredes, e os objetos de tamanhos desproporcionais, incluindo a cenografia, são utilizados para apresentar o complexo conteúdo da encenação, desempenhando uma performance individual, como se cada elemento fosse um performer.

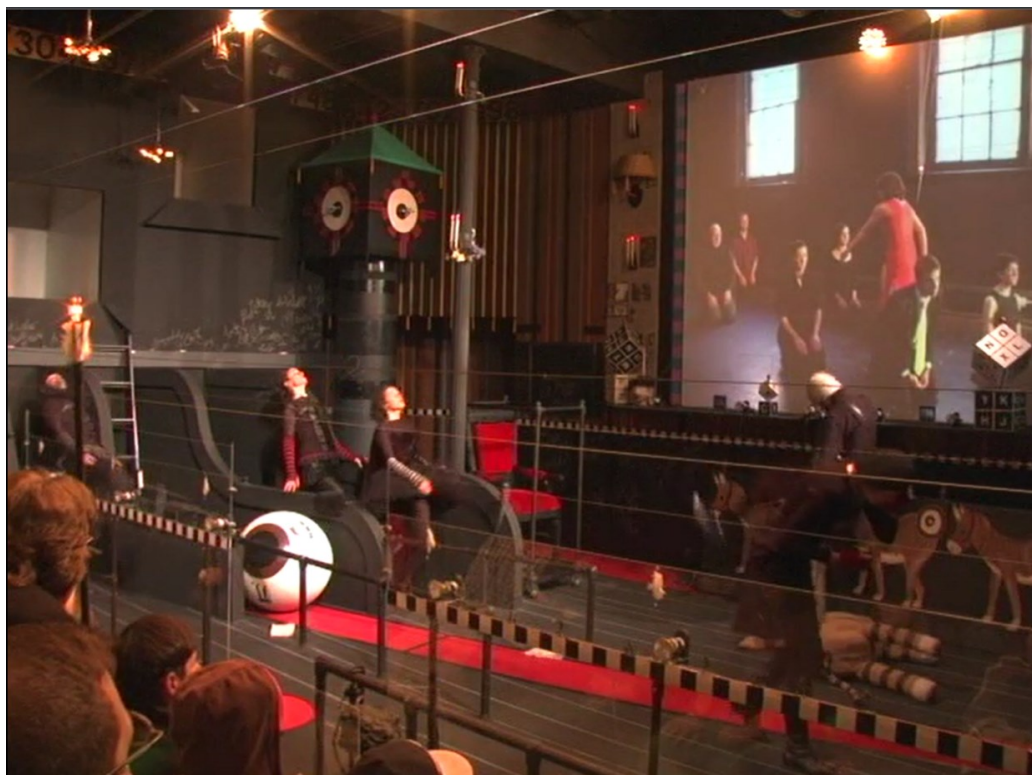


Imagem. 7 - Demonstração da relação palco x plateia no espetáculo *Zomboid!*

A caixa cênica dos experimentos de Foreman geralmente não apresenta coxias, deixando tudo à mostra para o espectador. As paredes, o teto e o chão normalmente também seguem uma cor padrão, são pretos e a cenografia adota uma paleta de tons escuros. A relação entre palco e plateia é frontal, e tem um caráter intimista, por ter pouca profundidade, ser estreito em largura e ter curta distância entre o público, como pode ser observado na imagem 7<sup>27</sup>. No entanto, é importante frisar ao dizer intimista, que a relação estabelecida com o espectador é dupla e tende a ser o extremo oposto do que a caixa cênica sugere.

Meu teatro estava essencialmente atrás de uma parede de vidro e as vezes até colocávamos vidro na frente do palco e, no entanto, eu queria dizer ao espectador - segure, espere, não entre, mas eu iria construir o cenário e os itens do cenário estariam em torno da plateia de modo que ao mesmo tempo que eu estivesse dizendo segure não entre, eu estava tentando incluir pessoas nesse mundo para o qual a chave talvez não tenha sido fornecida. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>28</sup>

Todos os elementos dispostos em cena atuam com o mesmo grau de importância entre si e são utilizados por Foreman para criar geometricamente várias divisões no espaço e consequentemente vários ângulos e perspectivas de observação. O encenador não consegue prever, e nem é a sua intenção, todos os pontos para os quais o olhar do espectador vai convergir. O exagero de elementos dispostos em cena, essa característica de cenário abarrotado, caminha de acordo com essas ambições de Foreman de não querer fechar a ideia do espetáculo.

O conceito de repetição aparece também no aspecto visual. Quase todos os espetáculos de Foreman possuem elementos em comum. Em cena, estão os objetos, os painéis de vidro, os atores que também são objetos, adereços em escala amplificada ou reduzida, a introdução de lousas, relógios, lâmpadas, cadeiras, porta-retratos, o recurso da televisão ou projeção e os trançados de cordas, que cruzam a cenografia horizontalmente e verticalmente. A sensação que tenho é que os recursos são transportados de uma peça para outra, como se Foreman estivesse tentando extrair novos pontos de vistas a partir da utilização dos mesmos elementos, para

---

<sup>27</sup> A relação pode ser observada também nas imagens 11 e 12 expostas no capítulo 2.

<sup>28</sup> “my theatre was in essence behind a wall of glass and we event put up glass sometimes at the front oh the stage and nevertheless I wanted to say to the spectator hold it hold it dont’t come in but I would build the set and items of the set around the audience so that at the same time I was saying hold it don’t come in I was trying to include people in that world for which the key perhaps was not provided” (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

alcançar algo ainda não explorado anteriormente. Isso também ocorre com a utilização de dispositivos sonoros, é recorrente o uso de sons de pancadas, estilhaços, sinos, assobios e gritos.

Foreman também esteve muito interessado pelo cinema, o que reforça a valorização da visualidade e explica a constante utilização de câmera, filme, fotos, e tela de projeção em seus espetáculos. O cinema, mais especificamente o cinema mudo, composto por gestos e expressões faciais exageradas e cuidadosamente controladas, profundas e penetrantes, e principalmente, não naturalistas, é usado pelo encenador como referência para compor o seu estilo de atuação. Como Foreman menciona "*frequentemente esse estilo de atuação é capaz de evocar níveis arquetípicos de experiência*" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.38. Trad. da Autora).<sup>29</sup>

Aparentemente Foreman também aplica em seus experimentos a noção de fragmentação e edição oriundas do cinema, técnicas empregadas no ato de interromper o fluxo das situações, nas pausas momentâneas dos movimentos, no controle do tempo e na repetição verbal e visual, que permitem o encenador controlar o ritmo do espetáculo. É também por meio desse recurso, da interrupção da situação em andamento, que o encenador evita a identificação emocional no espetáculo. A interrupção modifica a interação entre os performers, que imediatamente param de interagir entre si e passam a exercer outras atividades, até serem interrompidos novamente.

Os sons, barulhos de vidro quebrado, gritos e campainhas são alguns dos artifícios utilizados para auxiliar no interrompimento do fluxo da situação. A gravação, de sons e frases musicais, são componentes importantes da encenação, pois é também através da reprodução desses fragmentos que o encenador causa o efeito de estranhamento ao fazer combinações sonoras não familiares, ou contraditórias ao que está sendo apresentado. Entende-se por frases musicais, gravações de diálogos dos atores/performers e do próprio Foreman, feitas a partir de diálogos que pertencem a diferentes experimentos realizados pelo encenador. Fragmentos que podem ser apenas sonoros ou também visuais, imagens filmadas, frases projetadas ou frases anunciadas, que por não serem sobrecarregados com bagagem emocional, servem como um elemento surpresa dentro da encenação. Novamente com a intenção de evitar a empatia do espectador. Como descrito por Foreman em *Play with Film* (2013) a utilização de microfones individuais, presente em todas as peças de Foreman, ajuda o encenador a desorientar o público. Ao ouvir a voz mecanizada, o espectador não é capaz de distinguir se o ator/performer está

---

<sup>29</sup> "Often this style of acting is able to evoke archetypal levels of experience" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.38)

proferindo a fala ao vivo ou se é uma reprodução do diálogo. Outro fator que contribui para essa desorientação é a declamação de diálogos com os atores/performers estando de costas para o público. A voz reproduzida na caixa impede que o espectador encontre exatamente quem está falando.

A iluminação em direção a caixa cênica aparentemente é básica, tendo o *blackout* como um recurso bastante utilizado. Não observei o uso de gelatinas com cores, somente uma predominância da cor âmbar. O diferencial da iluminação nos seus experimentos está na constante emissão de luzes direcionadas aos olhos do espectador. Provavelmente é uma brincadeira de duplo sentido feita para abordar a questão da percepção, já que a iluminação deve servir para aclarar as ideias e a visão, e foi utilizada por Foreman para cegar o espectador. A duplicidade está no fato de que a cegueira propositada, força o espectador a observar a cena de outra forma, despertando os sentidos.

## CAPÍTULO 2

### MÁQUINA DE TEATRO: um contínuo experimento

#### 2. 1. Sobre a análise das encenações:

A Companhia *Ontological-Hysteric Theater*, em atividade desde 1968, destaca-se pelo trabalho comprometido com a quebra das convenções teatrais e, mais recentemente, pela inclusão de vídeo e projeção na performance. Embora não tenha sido declarada oficialmente desativada, desde 2013 a OHT não tem novas produções publicadas. Em seu repertório, o grupo conta com diversos experimentos teatrais sob a direção de Richard Foreman, com os quais pude ter contato com os espetáculos *Lava* (1989), *King Cowboy Rufus Rules the Universe* (2004), *Zomboid!* (2006), *Wake Up Mr. Sleepy: Your Unconscious Mind Is Dead* (2007), e *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008). A escolha das encenações comentadas, portanto, deu-se de forma dinâmica a partir da disponibilidade de acesso. As análises foram feitas visando compreender a poética teatral de Foreman que foi sendo construída e refinada ao longo dos anos e inclui também a forma como o encenador se utiliza das mídias digitais, visto que três dos espetáculos observados são identificados como projetos de teatro de performance cinematográfica.

Experimentando os efeitos de montagem cinematográfica, *Zomboid!* teria sido a primeira peça na qual o diretor introduziu oficialmente imagens filmadas para trabalhar simultaneamente com a performance ao vivo e a projeção. Foreman se demonstrou tão fascinado pelo paradoxo do filme gravado *versus* o teatro, que precisou fazer mais dois espetáculos com a mesma proposta, *Wake Up Mr. Sleepy* e *Deep Trance Behavior in Potatoland*. Com a mobilidade reduzida e cada vez mais interessado pelo cinema, após a pandemia de Covid-19, Foreman se declarou oficialmente aposentado no teatro, para se dedicar exclusivamente à produção cinematográfica experimental, um híbrido de teatro e performance que incorpora na cena sua linguagem poética característica.

Entusiasmado pelas artes, Foreman criou uma linguagem própria incorporando elementos de diversos campos artísticos. O dramaturgo idealizou uma máquina de teatro na qual ele conectou uma infinidade de elementos em combinações livres, para evocar outras possibilidades de percepção e livrar as faculdades mentais dos espectadores dos impulsos perceptivos impostos pela estrutura do teatro tradicional. Dispensando o adensamento das emoções, a teatralidade repousa entre o que está escondido e o que é mostrado. Sem uma

narrativa linear ou um diálogo lógico e contínuo, a falta de cronologia e a fragmentação proposital, interferem diretamente na percepção, sensação e compreensão do experimento. Os espectadores que são arrastados para esse universo criado por Foreman contentam-se, em assistir, em estar ali, experimentando o que resulta do espetáculo sem necessariamente compreender o todo. Foreman estabelece uma nova dinâmica de cena ao sobrecarregar o espaço cênico com estímulos de diferentes naturezas. A falta de familiaridade propositada motiva a observação da relação estabelecida entre os elementos justapostos. De fato, esses espetáculos podem ser descritos como experimentos teatrais abstratos, que se dividem entre o mundo meditativo das telas e o mundo concreto dos objetos e corpos físicos, e oscilam entre os campos da pintura, literatura, cinema e teatro. Como argumenta a crítica e teórica Josette Féral,

Ao apelar a procedimentos sobretudo utilizados nas artes plásticas - performance art, instalação, videoarte -, recorrendo a todas as formas de tecnologias modernas (laser, informática, flash eletrônico, instalações de arte tecno ecológicas, fotos, vídeo, filmes, novas tecnologias digitais, hologramas), usando também textos como materiais sonoros, mais ainda do que como significações, essas encenações procuram instalar o espectador num estado, numa certa atmosfera, mais do que incitá-lo a decodificar de maneira racional as representações visuais que poderiam ser-lhe dadas a ver. Ao fazê-lo, tais encenações forçam o espectador a modificar a ordem de suas percepções, obrigam-no a ficar à escuta de suas sensações iniciais antes que as outras se tornem objetos de cognição (percepção, conceito). (FÉRAL. 2015, p. 286)

Como tenho sinalizado desde o princípio, os espetáculos apresentam muitas características em comum: a renúncia em relação a estrutura dramática tradicional; a suspensão do tempo; a justaposição de fragmentos episódicos, separações que levam ao abandono dos atos e rompe com a continuidade narrativa; a construção da luz cênica focada em desorientar a plateia; os elementos cenográficos; o modo de atuação, entre outros aspectos que me induziram a pensar que Foreman desenvolveu uma estrutura de composição identificável. Tal reconhecimento me permitiu organizar o tópico “*Não penso em teatro, mas faço teatro*”, no qual pude separar em categorias os aspectos relevantes do que considero ser sua poética teatral.

Uma observação mais aprofundada dos espetáculos resultou também na identificação de aspectos que corroboram com conceitos de Bertolt Brecht e Gertrude Stein que estão expostos no capítulo “*Teatro em transformação e apropriação*”. Embora o tópico esteja sendo apresentado somente agora, é preciso deixar claro que todas as considerações estabelecidas ao longo de toda a dissertação têm como ponto de partida as provocações oriundas do meu contato com os experimentos, sendo um desdobramento da minha observação.



## 2. 2. Experimentos:

*Zomboid!* | *Wake Up Mr. Sleepy* | *Deep Trance Behavior in Potatoland*



Imagem. 8 - Espetáculo *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008)



Imagem. 9 - Espetáculo *Wake Up Mr. Sleepy: Your Unconscious Mind Is Dead* (2007)





Imagem. 10 - Print Screen do espetáculo *Zomboid!* (2006)

Os espetáculos analisados foram ensaiados e apresentados em New York, todos usando como espaço teatral a igreja de São Marcos, sede do grupo na ocasião. Um espaço alternativo que conta com poucos assentos, que aparenta ser versátil por ter sido facilmente adaptado a cada experimento. A aparente flexibilidade da arquitetura é constatada pela transformação radical do espaço, visto que as cenografias modificam a percepção dos elementos estruturais da arquitetura, dando origem a três cenografias, que embora tenham semelhanças conceituais, transportam os espectadores para três localidades diferentes. Como se observa nas imagens 8, 9 e 10, o piso é descaracterizado, transformando-se em cada espetáculo. Foreman cria um assoalho próprio a cada representação. A composição das paredes oferece a mesma interpretação. Em contraste com os elementos cênicos, incluindo os atores/performers, a cenografia se torna ainda mais expressiva. Pode-se dizer que as cenografias dos três experimentos analisados se adequam aos objetos cênicos, combinando com os figurinos e os demais elementos.

Em consonância com os espetáculos anteriores, os cenários desses três experimentos são altamente corpulentos, abarrotados de acessórios, que criam uma atmosfera ameaçadora e meditativa, complementando a proposta da conjuntura teatral do encenador, principalmente pela sua força de desorientação. Os objetos com escala ampliada, globo ocular, velas, quadro-negro, burros de pelúcia e de madeira, pinturas a óleo, cartas de baralho, pianos, torre de relógio, ring de box fazem parte do arsenal de artefatos habitualmente introduzidos nos espetáculos de Foreman.

Embora Foreman tenha uma equipe de criação a sua disposição, as cenografias dos espetáculos são idealizadas por ele, que também tem participação na criação da iluminação, do figurino, dos recursos midiáticos e no modo de atuação. Aparentemente, o objetivo de Foreman é tornar o espectador um criador de sentido, ao invés de impor significados e estruturas presumidas e ilusórias sobre ele. Isso explica a necessidade de Foreman de tecer e controlar todas as variáveis de seus espetáculos. Um diretor artístico que dirige sem exceções todas as áreas de criação, figurino, som, cenografia e atuação.

Para complementar essa atmosfera não alienante e induzir o espectador a se tornar mais crítico ao que está invisivelmente acontecendo em cena, Foreman distorce a orientação espacial propositalmente, modificando a função da cenografia e dos adereços de cenas. Objetos, cenografia e atores alternadamente são colocados em destaque ou em segundo plano, conforme a conveniência de Foreman e tem a sua função invertida para aumentar a desorientação da percepção, que é estimulada pelo aspecto visual, auditivo e conceitual, seja pela forma como os sons são introduzidos, pela estrutura da apresentação cênica ou pela escolha dos figurinos em contraste com a escolha da cenografia. Intensificando ainda mais a ousadia de provocar o espectador, é comum em suas criações Foreman introduzir as divisórias de acrílico que servem para interferir na visualização da área cênica e desorientar a percepção do todo. Como o encenador comenta, as placas de acrílico formam uma parede transparente de aproximadamente um metro e meio de altura que ficam localizadas imediatamente à frente dos espectadores. O material dessas placas é transparente, isso permite que o espectador observe a cena através dele, no entanto, o material é reflexivo. Assim sendo os acrílicos espelham os elementos que se encontram à sua frente, formando uma imagem de cena que inclui o reflexo dos espectadores sentados nas primeiras cinco fileiras de assentos e o reflexo dos objetos dispostos no palco. Foreman explica que o recurso é utilizado para estimular os espectadores a se verem vendo o espetáculo. A observação dos reflexos de pessoas sentadas assistindo à peça, reforça a proposta

de Foreman de manter seus espectadores cientes de que estão diante de um teatro. A desorientação é ainda maior em *Deep Trance Behavior in Potatoland*, espetáculo no qual Foreman introduziu objetos com geometria distorcida que foram rearranjados com ângulos e com posicionamentos desalinhados causando um maior estranhamento. A cenografia encontrava-se fora do eixo, reclinada, proporcionando uma experiência de visualidade torta. Essa conjuntura causou um desconforto que fez com que alguns espectadores se sentissem convidados a modificar a sua postura corporal para equilibrar o eixo da cena. Seja inclinando o rosto ou a coluna, os espectadores involuntariamente saíram de sua zona de conforto. É comum também entre os espetáculos a presença de cordões trançados na horizontal e na vertical que antecedem a visualização do palco, tiras que criam uma primeira camada de visualização da cena e interferem na perspectiva do proscênio. Na busca de tentar compreender o todo os espectadores, novamente de forma involuntária, fazem movimentos de sanfona vertical como a coluna ao tentar absorver os detalhes dificultados propositalmente, evidenciando mais uma vez a necessidade de Foreman de criar formas de instigar as faculdades mentais dos espectadores.

Por produzir cenários carregados de elementos que interferem na visualidade, e por criar inúmeras barreiras de percepção, a cenografia de Foreman se torna densa. A densidade interessa a Foreman justamente porque ela tira o espectador da zona de conforto. Ao ficar diante de um universo rico em adereços, cada um dos quais tem um propósito diferente e mutável, o espectador é lembrado constantemente que está diante do teatro e, por meio desse recurso, tem o seu envolvimento emocional evitado ou postergado. O espectador torna-se ciente de que é um membro dessa comunidade temporária chamada público e que está diante de um espetáculo denso em seu aspecto físico e conceitual. Uma arena que se torna ainda mais caótica com a introdução da projeção de vídeo.

Ainda sobre a cenografia do espetáculo, em comparação com as peças anteriores de Foreman, pode-se dizer que o palco corresponde e dá continuidade ao seu característico estilo teatral com uma pequena variação que corresponde à introdução de duas telas de projeção.

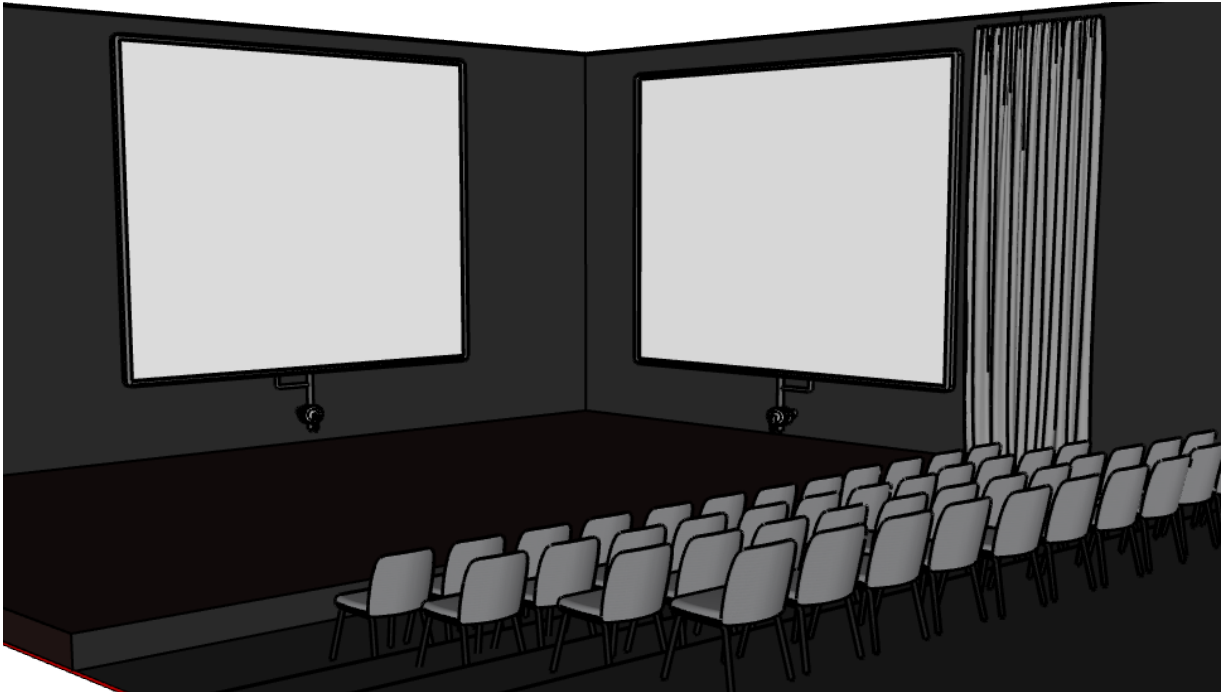


Imagem. 11 - Referência público x palco dos espetáculos *Zomboid!* e *Wake Up Mr. Sleepy: Your Unconscious Mind Is Dead*

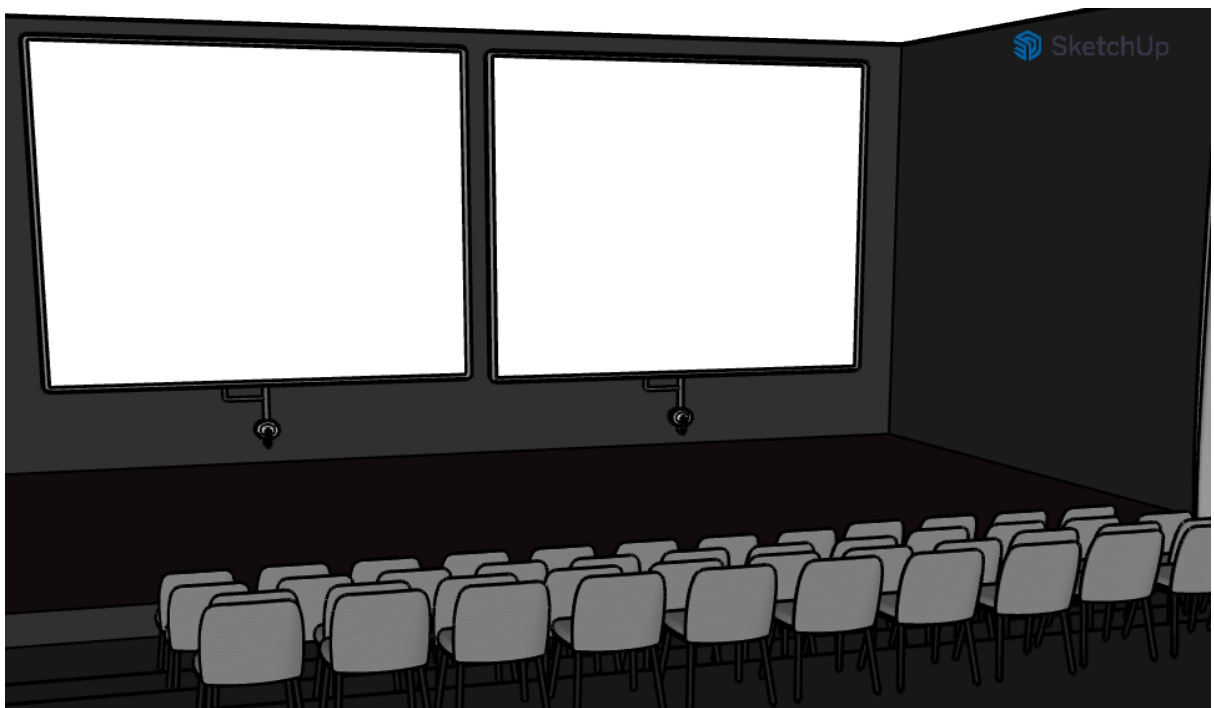


Imagem. 12 - Referência público x palco do espetáculo *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008)

A utilização de telas de projeção no palco, presente em *Zomboid!* (2006), *Wake Up Mr. Sleepy!* (2007) e *Deep Trance Behavior In Potatoland* (2008) fazem parte do conjunto de recursos que Foreman tem a necessidade de manipular na sua máquina de teatro. Os três experimentos possuem imagens projetadas em duas telas no palco, uma frontal e outra na lateral direita, com exceção do espetáculo *Deep Trance Behavior In Potatoland*, no qual Foreman optou por duas telas frontais. Para contextualização, as imagens 11 e 12 foram criadas por mim com a função de materializar a disposição das telas e permitir a observação da disposição do palco em relação ao espectador. Deixo claro que as imagens são aproximativas, não foram encontradas as referências informativas sobre as dimensões reais do palco, apenas relatos e algumas fotos, que evidenciam que a estrutura é de pequeno porte e que também auxiliam na percepção da disposição do público em relação a plateia.

Como proposta cênica, o encenador expõe fragmentos fílmicos, efeitos sonoros, palavras e frases projetadas, que em união, criam um plano de fundo contínuo. As imagens projetadas foram gravadas em 2004 a partir de oficinas promovidas pelo *The Bridge Project* sobre a direção de Richard Foreman e Sophie Haviland que ocorreram em algumas partes do mundo, como Suíça, Austrália, Japão e Inglaterra. O áudio da projeção permanece original, mantendo suas anunciações na língua nativa de cada região, isso nos ajuda a pensar sobre como Foreman lida com a parte textual do espetáculo, retornarei a esse assunto ainda neste capítulo. A projeção atua como um recurso operacional que auxilia Foreman a ditar o ritmo da ação no palco e definir o tom geral do espetáculo. Ao incorporar no palco duas telas gigantes, nas quais a performance gravada previamente é justaposta a performance ao vivo, Foreman cria um ambiente de confronto entre os corpos presentes e ausentes, ampliando os limites da caixa cênica. Ao colocar elementos exteriores que não pertencem ao espaço e tempo da performance, o encenador invoca um novo tipo de presença, perante a qual, os atores atuam em pé de igualdade com os demais elementos introduzidos por Foreman. Sem representar, dividem o foco da atenção com os demais elementos, mantendo o aspecto de unidade da cena. Retomarei esse assunto mais adiante no tópico *Tecnologias midiáticas na concepção teatral: Apropriação e desdobramentos*.

Em contraste com a peça *Lava*, produzida há 34 anos (1989), as peças mais recentes de Foreman tendem cada vez mais a fragmentação e a diluição da narrativa, fato constatado também pela observação da peça *King Cowboy Rufus Rules the Universe* produzida em 2004. Os três espetáculos, *Zomboid!*, *Wake Up Mr. Sleepy* e *Deep Trance Behavior in Potatoland* são

marcados pelo esfacelamento do enredo, do diálogo (linguagem) e conseqüentemente de personagens (figuras vivas). Desestruturação evidenciada a partir da observação do texto dramaturgico, notas de espetáculo, e da encenação, através da performance e do material projetado. Constatando o emprego de diálogos, anúncios, aparentemente desconexas e sem divisão entre as figuras vivas, marcados pela escolha táctica de Foreman de interromper o fluxo do jogo apresentado e pela ausência de conexão entre os fragmentos justapostos. Cada um dos três espetáculos tem como ponto de partida uma referência temática. Mencionam a necessidade de reconsiderar as percepções convencionais da realidade e reforçam que a sociedade vive em estado de transe. Mas em nenhum dos experimentos observados Foreman se preocupa em apresentar uma história com início, meio e fim. O encenador convida os cinco atores/performers, quantidade de figuras vivas, que se repete em seus espetáculos, a vagar sobre o palco, que está cercado por objetos de escala ampliada, cenografias densas, e projeções de conteúdo de difícil assimilação. Os atores/performers experimentam a sucessão de situações desprovidos de identidade ou função que os categorize enquanto sujeitos, um esvaziamento da função personagem.

O encenador se dispõe a evitar o enredo, para que seus espectadores sejam capazes de fazer um exame momento a momento do que compreende a prática, tornando-se atentos ao que está invisivelmente acontecendo em si. A performance experimental segue, portanto, o fluxo do pensamento e é guiada pelas inúmeras interferências vocais, textuais, sonoras e visuais, sem nunca ser direcionada a um desfecho. O material exibido na projeção reforça ainda mais essa necessidade de não fornecer mais informação assimilável do que o necessário. Foreman mantém no vídeo projetado o áudio original da performance que é composto por diálogos de diferentes línguas, alemão, inglês e japonês. Evidenciando que a observação não deve estar direcionada à narrativa, mas sim para as situações induzidas em cena, relação ator/performer com a projeção, relação objeto e ator, relação iluminação e público e assim por diante. As encenações, portanto, se traduzem em um acumulado de situações soltas sem lógica causal, propositadamente ausente de um fio condutor, que deve ser experimentado instante a instante sem conectar o fragmento visualizado com o fragmento seguinte. Como menciona o crítico e professor de teatro Hans-Thies Lehmann:

Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento 'teatral'. A tarefa do espectador deixa de ser reconstrução mental, a recriação

e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida. (LEHMANN, 2007, p. 224)

O compromisso com a quebra da narrativa é tão importante que Foreman controla o jogo cênico durante a exibição da performance, interrompendo o espetáculo ao perceber alguma irregularidade, ou arbitrariamente para quebrar com a continuidade do fragmento. Isso fica evidente em *Zomboid!*, quando Foreman interrompe o espetáculo poucos minutos após ele ter sido iniciado. Aparentemente um dos efeitos sonoros não estava tendo o efeito desejado. Ele simplesmente anunciou, “we're going to have to start over | *vamos ter que começar de novo*” e sussurrou “I do this all the time | *eu faço isso o tempo todo*”. O recomeço é uma característica prevista no espetáculo de Foreman. A quebra da continuidade das ações é necessária para criar a atmosfera de seus experimentos, falarei sobre este assunto no tópico “*O processo de criação enquanto um ato de reflexão: Gertrude Stein*”.

Analiso as três peças em conjunto, ressaltando seus pontos de igualdade por entender que Foreman dá continuidade ao trabalho iniciado em *Zomboid!*, como se os espetáculos fossem uma trilogia experimental, na qual se investiga o próprio processo de composição da peça. O encenador quer propor um teatro que não entorpeça as faculdades mentais. Inspirado por Bertolt Brecht, como veremos no tópico “*Encenação em estado de desequilíbrio: Bertolt Brecht*”, Foreman sempre buscou modificar a estrutura do teatro. Como num experimento científico, o encenador vai testando as possibilidades de montagem em busca de algo que realmente seja capaz de satisfazê-lo artisticamente.

O entendimento acerca dos espetáculos é rigorosamente individual. Como Foreman explica, ele tenta evitar a criação de conclusões precipitadas acerca do que é apresentado, revirando, desestabilizando e provocando o espectador para que ele não estabeleça nenhuma conexão emocional ou lógica artificial. A emoção não é descartada completamente. Foreman descarta somente as armadilhas que tendenciosamente levam ao anestesiamento. A maioria dos espectadores acabam buscando involuntariamente alcançar uma conexão lógica para explicar o que se passou diante do palco, que varia de acordo com a experiência de vida daquele indivíduo. Espontaneamente me senti induzida a tentar construir uma narrativa de tempo, espaço e causalidade enquanto eu procurava assimilar o que estava sendo visto. A busca pela narrativa é natural, faz sentido pensar que uma coisa acontece porque outra aconteceu antes dela e que a sucessão no tempo e no espaço vai em algum momento culminar num desfecho. Nós somos

habitualmente treinados para procurar por conclusões e conexões lógicas e geralmente elas tendem a ser as mais familiares, já que é involuntário fazer paralelismos e associações. O teatro normalmente se aproveita dessa ação involuntária e a utiliza para seu próprio benefício. É justamente esse entorpecimento das faculdades mentais que o encenador parece querer evitar ao modificar os elementos estruturantes do teatro.

Foreman deixa claro seu interesse no que está por trás da vida social, buscando o que a de mais inacessível, os níveis acima e abaixo da vida comum, no qual se encontram as contradições impulsivas da mente e do corpo. O que Foreman faz é muito direto. Ele tenta demonstrar a oscilação comportamental em contraponto a um cenário mais formal e não humano, que é tanto literal - projeção, quanto simbólico - palavras abstratas e sons. Essa combinação cria padrões complexos de contraponto nos quais a mente humana alcança momentos individuais de consciência, isso seria para o diretor a verdadeira arte. Não há nada para ser antecipado ou que seja necessário entender, suas peças não são feitas para serem traduzidas, não são imagens do mundo exterior, nem do mundo interior, são apenas pedaços deixados de ambos os mundos para construir o que ele chama de *Paraíso*, lugar onde a mente e os sentimentos dançam como se o mundo fosse de fato uma música total.

Segundo Foreman, os dois níveis, cinema e teatro, com os elementos que os compõem - luzes, música, efeitos, projeções, atores, figurinos, adereços, excitação, ansiedade, curiosidade, etc, são apresentados simultaneamente sem que nenhum dos dois níveis se mostre completo, permitindo que o espectador oscile entre os dois campos. Todos os elementos são justapostos e se confrontam sem que haja tempo para uma excitação emocional. Resta tempo apenas para seguir em frente sem se prender a nada. “*Há uma centelha que salta a consciência e isso mantém o espectador acordado*”<sup>30</sup> (FOREMAN, *Wake up Original Note 1*, 2007 Trad. da autora). Mostrar-se por completo é segundo Foreman um problema tanto do teatro quanto do cinema, no qual as camadas - linguagem, imagem, movimento no espaço tridimensional preenchem todos os níveis da experiência perceptiva, ao invés de deixar, como no caso de outras formas de arte, pelo menos um nível vazio.

Foreman tenta defender a nova estrutura do seu teatro levantando a seguinte questão, “*por que eu posso rever uma pintura, um poema, aforismos, música? mas ver uma peça ou*

---

<sup>30</sup> “There is a spark that jumps out of consciousness and it keeps the viewer awake.” (FOREMAN, *Wake up Original Note 1*, 2007)



*filme mais de uma vez costuma ser insuportavelmente entediante?”*<sup>31</sup> (FOREMAN, *Wake up Original Note 1*, 2007 Trad. da autora). Retoricamente Foreman responde que isso acontece porque essas outras formas de arte conseguem deixar pelo menos um nível de experiência perceptiva escapar, que é justamente o que ele tenta fazer em seus três espetáculos.

Para alcançar tal proposta, Foreman explica que não seria suficiente fazer uma peça sem diálogo, ela não alcançaria seu objetivo, pois corresponderia simplesmente a outro mundo completo composto de pessoas que não falam, não faltaria segundo ele uma determinada dimensão como acontece ao dividir o foco entre cinema e teatro, no qual é deixada de fora a dimensão de fazer conexões entre os dois modos. No entanto, não se trata de separar as duas faixas em paralelos para acontecerem separadamente, o que ocorreria no caso de apenas exibir as performances gravadas durante o desenvolvimento do espetáculo. No caso das peças de Foreman, as projeções empregadas implicam em uma relação potencial - simbólica, no qual os atores-performers reagem diretamente à tela, implicando um tipo diferente de relação - dinâmica, desse modo Foreman estaria deixando uma dimensão de fora para que o espectador complete seu sentido, similarmente ao que acontece por exemplo, com o visual de um poema, ou a linguagem da música, que também é deixado de fora, invocando as flutuações do consciente.

Foreman alega não procurar por uma forma que obrigue a “*mente perceptiva*” a “*pular*” como uma faísca de um nível de “*conteúdo potencial*” - filme, para outro - performance, no palco, isso significa que a “*consciência de monitoramento*” normal é ignorada por Foreman, para que surja um novo campo entre o espectador e o espaço. Este campo se manifesta no palco ao deixar os espectadores em alerta total. Qualquer coisa pode mudar a qualquer momento, porque é possível que tudo se torne qualquer coisa.

A elevada tensão sentida nos experimentos é proposital e é através da tensão arbitrária que Foreman desorienta os nossos sentidos em sua tentativa de modificar as conexões da nossa cognição. É como se a nossa percepção habitual pudesse ser suspensa temporariamente, para no lugar sermos induzidos a observar outras características do teatro não contempladas normalmente. Aparentemente, como explica Foreman, é como se as faculdades mentais se tornassem temporariamente capazes de abrir uma porta que naturalmente se mantém fechada e,

---

<sup>31</sup> “why can i review a painting, a poem, aphorisms, music? but seeing a play or film more than once is often unbearably boring?” (FOREMAN, *Wake up Original Note 1*, 2007)

ao abri-la, conseguisse alcançar, do outro lado, outros níveis de clareza. O encenador complementa:

Mas a CLAREZA é tão difícil nos menores passos de um momento para o outro, porque no nível minúsculo, a clareza é confundida pela "lógica" da progressão (que é realmente uma forma de sonambulismo) ou pela previsibilidade da escolha oposta – a escolha surreal-absurda do passo arbitrário, acidental e casual. Claro que a PROVAÇÃO é a única experiência que resta. E a clareza é o modo pelo qual a provação se torna extática. (FOREMAN, *The Manifestos and Essays*, 2010)<sup>32</sup>

A utilização de vendas que tapam a boca, os olhos e ouvidos, presentes nos três espetáculos aparentemente é um recurso recorrente que serve como referência imagética para a postura almejada por Foreman de incentivar o espectador a vender seus hábitos perceptivos, bloqueando as conexões usuais de forma a forçar o surgimento de novas ligações cognitivas.

A partir da observação dos espetáculos, percebi também que a iluminação cênica não é introduzida no experimento para colocar o ator ou os demais elementos cênicos em destaque. As diversas formas de iluminação, luz proveniente da projeção, luzes dos refletores e as luzes emitidas na cena, corroboram com a perspectiva de que ator e os elementos cênicos dispostos em cena respeitam as mesmas regras e possuem o mesmo grau de importância. Não só o ator, mas a iluminação, o cenário, os objetos, o figurino e a projeção, são todos emissores e receptores com o mesmo grau de importância. Não se trata mais de saber o que prevalece sobre o que.

Para não se tornar repetitivo, os demais aspectos relevantes referente às especificidades dos espetáculos foram inseridas no tópico “*Não penso em teatro, mas faço teatro*” durante a explanação dos aspectos que definem a poética de Foreman e no Capítulo 3, “*Teatro em transformação e apropriação*” na demonstração dos elementos apropriados e subvertidos por Foreman referentes ao uso da tecnologia e das concepções teatrais de Gertrude Stein e Bertolt Brecht.

---

<sup>32</sup> “But CLARITY is so difficult in the steps from one moment to the next, because at the logistical level, clarity is confused by the "logic" of progression (which is really a form of sleepwalking) or the predictability of the opposite choice - the surreal choice - absurdity of the arbitrary, accidental, and casual step. Of course, the ORDEAL is the only experience left. And clarity is the way in which the ordeal becomes ecstatic.” (FOREMAN, *The Manifestos and Essays*, 2010)

## CAPÍTULO 3

### TEATRO EM TRANSFORMAÇÃO E APROPRIAÇÃO

#### 3.1. O processo de criação enquanto um ato de reflexão: Gertrude Stein

Se é para isso onde meus instintos me levam, minha tarefa é radicalizar isso e foi o que fiz. No começo, estava fazendo peças que apenas repetiam algumas palavras e alguns movimentos básicos e eu ia repetindo, repetindo, repetindo. (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020. Trad. da Autora)<sup>33</sup>

Foram muitos os pontos levantados a respeito do trabalho desenvolvido por Richard Foreman. Como um bom observador, o encenador sempre esteve atento às mudanças trazidas pela vanguarda, tomando emprestado, transformando e subvertendo as técnicas que lhe convinha para poder criar seus próprios arranjos e desenvolver a sua poética que interrompe com a forma convencional de perceber e interpretar as situações apresentadas no processo teatral. A análise das obras aqui estudadas permitiu o reconhecimento de aspectos familiares às teorias propostas pela americana Gertrude Stein (1874-1946). Semelhanças significativas o suficiente para justificar uma investigação mais aprofundada. Tal influência foi assumida pelo encenador em seu manifesto II, publicado posteriormente em *Unbalancing acts. Foundations for a theater*, em 1992, no qual afirmou que a história do seu teatro é dividida em antes e depois de Gertrude Stein.

A estrutura da dramaturgia de Foreman, como outros dramaturgos, relativizados os períodos em que viveram, tal como Heiner Muller (1929-1995) e, bem antes, T.S. Eliot (1888-1965), destoava das metodologias da maioria dos dramaturgos do século XX. Ainda antes, Stein também não concordara com as metodologias vigentes em sua época e a descoberta do teatro dessa autora foi para ele uma revelação. Foreman menciona que,

---

<sup>33</sup> “If that's where my instincts takes me then, my task is to radicalize that and that's what I did I started in the beginning, I was making plays that just repeated a few words and a few basic movements and I would repeat, and repeat, and repeating “ (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)

Quando eu descobri Gertrude Stein, esclareceu-se para mim o que eu vinha sentindo sobre a minha própria escrita, e isso me deu condições para falar sobre o que eu já estava fazendo. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.79)<sup>34</sup>

Nascida em 1874, submetida a inúmeros exílios voluntários e involuntários, Gertrude Stein manifesta por meio de sua escrita, pelas duas autobiografias e a grande quantidade de *portrait writings*<sup>35</sup> a sua forte preocupação com a questão da identidade. Tema que aparece também em suas reflexões sobre o teatro, em suas poesias, romances e peças.

Para exemplificar a temática introduzo aqui o fragmento retirado de sua *Autobiografia de todo mundo* (1983), no qual é possível também experimentar de modo raso a estrutura de sua escrita.

Durante todo esse tempo não escrevi nada. Não havia escrito nem estava escrevendo nada. Não havia nada dentro de mim que precisasse ser escrito. Nada precisava de qualquer palavra e não havia palavra alguma dentro de mim que não pudesse ser falada e conseqüentemente não havia palavra alguma dentro de mim. E eu não estava escrevendo. Comecei a me preocupar com identidade. Eu sempre fora eu porque tinha palavras dentro de mim que tinham que ser escritas e agora qualquer palavra que eu tivesse dentro de mim poderia ser falada não precisava ser escrita. Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece. Mas será que eu era eu quando eu não tinha nenhuma palavra escrita dentro de mim? Isto era muito chato. Algumas vezes pensei em tentar, mas tentar é morrer e assim na verdade não tentei. Não estava escrevendo nada. (STEIN, 1983, p.71)

O aspecto inovador da escrita de Stein, repetitivo e insistente, sem respeito às regras e formalidades, a ideia filosófica que rege a sua escrita, e a manifestação do fluxo da consciência por meio da escrita, correspondem a um conjunto de técnicas que Foreman faz questão de se apropriar e implementar em seus espetáculos e na sua escrita. Como gosto de pensar, esse impulso de assimilação e expansão dos métodos de Stein, e as demais técnicas empregadas, oriundas de outras influências, como por exemplo o efeito de distanciamento de Bertold Brecht, o auxiliam a tensionar as fronteiras do teatro.

Ao questionarem as regras que regem a estrutura teatral por meio da experimentação da linguagem, tanto Foreman quanto Stein manifestaram o interesse particular pelo processo de criação enquanto um ato de reflexão, trabalhando a escrita como um campo de descoberta, no

---

<sup>34</sup> “When I discovered Gertrude Stein, it clarified for me what I had been feeling about my own writing, and it enabled me to talk about what I was already doing.” (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.79)

<sup>35</sup> O *Portrait Writings*, como gênero literário, corresponde a uma descrição ou análise escrita de algo ou de alguém. Trata-se de um retrato escrito que vai além das descrições superficiais.

qual pode ser materializado o pensamento. Ao que tudo indica, a identificação de Foreman com as produções de Gertrude Stein serve como um ponto de apoio para o surgimento de reflexões sobre a questão da sua própria identidade. O encenador também usa o experimento teatral e a escrita para, de alguma forma, materializar e investigar o que ele chama de *aglomerado de confusões mentais*. Confusões mentais em seu sentido poético, já que se trata das múltiplas características do seu pensamento. Como o encenador menciona, o objetivo do teatro e das artes, "é falar da condição espiritual do homem, sua relação com o universo" (FOREMAN, 1992, p. 5, Trad. da Autora).<sup>36</sup>

O fato é que, assim como William James descreveu, a vida consciente é um zumbido confuso florescente” – Então, sob a vida normal, postulamos uma rede contínua de raios projetados, solavancos, terremotos – um sistema de múltiplas trilhas no qual a mente profunda está sempre cambaleando de um bosque para outro. A vida consciente normal suaviza esse sistema interno perturbador e, ao fazê-lo, mente sobre como as coisas realmente são conosco, aqui dentro da vida. Mas, na verdade, o real fala na forma dessas lacunas e guinadas, e é esse passeio acidentado que tento capturar em minha arte. Não para tornar a vida “melhor” para aqueles expostos a essa visão (versão de 'como as coisas são') – mas para confrontar o espectador com o dilema, a meu ver, de que o ser humano é necessariamente dividido entre a autodisciplina do sistema interno que tanto produz vida civilizada quanto coincidentemente suprime grandes partes do eu profundo da alma – e o eu oposto – que funciona dentro dos seres humanos [...] Passei anos me perguntando o que eu faço “O que está faltando”? e inventando um estilo para perguntar “o que está faltando” (e está bem aqui, debaixo do nosso nariz). [...] Passei uma vida me sentindo enganado (todos somos enganados) por poder encontrar uma arena onde poderíamos NÃO FALAR mutuamente, mas permitir impulsos que refletem “coisas profundas”. Então... “o que realmente está acontecendo neste lugar? “Do que estou sendo enganado? Pegue qualquer coisa, qualquer coisa minúscula, desprendendo-se sobre a coisa e fazendo “paradas” para deixar um certo tipo de impulso vir à tona (FOREMAN. *Wake Up Original Notes 1*, 2007. Trad da autora)<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> "The aim of art, ultimately, is to speak to man's spiritual condition, his relationship with the universe"(FOREMAN, 1992, p. 5)

<sup>37</sup> “The fact is, just as William James described conscious life as being a “buzzing blooming confusion” –so underneath normal life we postulate a continual network of projected rays, lurches, quakes—a multi-track system in which the deep mind is always lurching from one grove to another. Normal conscious life smoothes out that disruptive inner system, and in doing so lies about how things really are with us—here inside life.

But in fact—the real speaks in the form of these gaps and lurches, and it’s that bumpy ride I try to capture in my art. Not to make life “better” for those exposed to this vision (version) of ‘how things are’—but to confront the spectator with the dilemma, as I see it, that to be human is to be necessarily split between the self discipline of the inner system that both produces civilized life and co-incidentally suppresses large parts of the deep soul-self—and

Muitos dos fragmentos escritos por ambos os autores não necessariamente foram registrados com o objetivo inicial de serem produzidos como peças, mas até mesmo os que foram não respeitam os aspectos estruturais da dramaturgia tradicional, como enredo e personagem. Foreman não apresenta ações, ele incorpora e problematiza, por meio de situações, os estados de seu pensamento, sem explicar o que está acontecendo em cena, entregando ao público apenas os mecanismos que geram o pensamento através da junção de diálogos desconectados. Fazendo uma distinção, pode-se dizer que enquanto encenação, o dramaturgo somente captura o processo do pensamento, já enquanto escrita, por meio de manifestos e ensaios, descreve o processo do pensamento. A utilização da escrita como recurso para refletir sobre a questão da identidade fica ainda mais evidente em *The Drama Review* (1977), quando Foreman faz o seguinte comentário:

Eu disse, no início deste artigo, que minhas peças eram “sobre” como escrevo, quis dizer que a escrita é gerada de uma certa maneira que acaba por produzir estruturas com uma forma e textura que são a própria materialização das teorias e objetos que são as razões para escrever (FOREMAN, *The Drama Review* 1977, p.14. Trad. da Autora)<sup>38</sup>

Como aponta a pesquisadora Dirce Waltrick do Amarante, em seu artigo *A paisagem no teatro de Gertrude Stein e seus desdobramentos* (2017), Stein ignorou a estrutura vigente da dramaturgia em suas peças-paisagens para trabalhar a escrita como fluxo da consciência. A escrita de Stein ultrapassa os limites de qualquer gramática. O jogo de combinação das palavras causa diversas sensações em seus leitores/espectadores, que são livres para interpretar seus escritos, buscando sentido, ou não, em si mesmos. Tanto a forma, quanto o conteúdo são importantes e os espectadores encontram-se no centro de seu teatro. Segundo o pesquisador brasileiro Júlio Castañon Guimarães:

---

the opposite self-- that works inside humans, the schizoid-like inner lurching of impulse in its undisciplined trajectory-dance.

Having spent years wondering what I do “What’s missing”? invent a style with which to ask “what’s missing” (and it’s right here, under our nose) the “stop”—of lines, light, string I spent a life, feeling cheated (we are all cheated) of being able to find an arena where we could mutually NOT SPEAK OF but allow impulses that reflect “deep things” So—“what’s really happening in this place? “what am I being cheated of? Take anything, any tiny thing, sloughed over thing and making “stops” to let a certain kind of impulse surface Now, make not film, make not theater But in between“ (FOREMAN. *WakeUp OriginalNotes1*, 2007)

<sup>38</sup> "I said, at the beginning of this article, that my plays were about' HOW I WRITE, I meant that the writing is generated in a certain way which ends up producing structures with a form and texture which are the very embodiment of the theories and goals which are the reasons for doing the writing' (FOREMAN, *The Drama Review* 1977, p.14)

No caso específico das peças teatrais, vários elementos rediscutem a noção de peça: a extensão das peças (às vezes de meia página); a divisão das peças (cenas de uma única linha ou divisão não pelo possível desenvolvimento da peça, mas a partir de seu suporte, a folha de papel; a não definição de personagens; a não indicação de quem emite a fala; a indistinção entre indicações cênicas e falas; a intromissão de elementos narrativos e assim por diante. (GUIMARÃES, 2000, p.236)

Ao associar os espetáculos ao conceito de paisagens, pode-se dizer que Stein buscou atualizar o gênero teatral por meio da absorção de conceitos oriundos da pintura. De acordo com a concepção steiniana de paisagem, a paisagem está sempre no tempo presente. Esse deve ser mais um dos motivos para Foreman se apropriar da escrita de Stein. As paisagens são pintadas com tudo estando em relação. Enquanto histórias, possuem início, meio e fim, num movimento de progressão da ação, a paisagem está sempre lá, não “foi”, “viveu” ou “aconteceu”, apenas está lá, num constante presente contínuo. (MOREIRA, 2007, p. 76). O presente contínuo permite aos encenadores a liberdade de incorporar pensamentos específicos, temáticos e não literais, para compor uma experiência perceptiva, imagens em movimento, sem dependência linear de causa e efeito, extrapolando os limites do drama. Como menciona a pesquisadora Jane Palatini Bowers:

Quando Stein chama suas peças de paisagens, ela está fazendo uma analogia a um gênero de arte – a pintura de paisagem. Ao imaginar suas peças como pinturas de paisagens, Stein foi capaz de libertar-se de convenções dramáticas e de experimentar novas formas que tiveram origem na pintura contemporânea, não na literatura dramática (BOWERS, 2002, p. 121)

A escritora já fazia no início do século XX o que décadas mais tarde Lehmann chamou de teatro pós-dramático. A justaposição, a simultaneidade e a desordem proposital da estrutura dos atos, cenas, e principalmente das palavras, em relação ao uso convencional da estrutura gramatical e teatral, em combinações que não necessariamente combinam, fazem parte da estrutura estabelecida por Stein, em sua tentativa de estabelecer o efeito de continuidade, o *presente contínuo*, defendido pela escritora. Stein, como explica o historiador cultural da vanguarda americana Steven Watson, “conceituou o teatro como a criação de experiências através da construção de palavras, não representações de experiência passada, anedota ou enredo.” (WATSON, 2000, p.45). Conforme afirma Lehmann (2007),

[...] desenvolvem-se novas formas de teatro que só contêm narração e referência à realidade de um modo distorcido, em rudimentos: a “peça paisagem” de Gertrude Stein, os textos de Antonin Artaud para seu “teatro da crueldade”, o teatro da “forma pura” de Witkiewicz. Essas

modalidades textuais “desconstruídas” antecipam literariamente elementos da estética pós-dramática do teatro (LEHMANN, p. 80, 2007).

As propostas teatrais de Stein, e, posteriormente, de Foreman distanciam-se das especificidades dramáticas tradicionais. Para efeito de compreensão sobre os aspectos rejeitados por Foreman e Stein, busquei as concepções de Peter Szondi sobre o drama presente no livro *Teoria do drama moderno*. Como argumenta o autor, o drama “*deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si*” (SZONDI, 2001, p. 30). Assim sendo, o drama não é a representação de algo, mas representa a si mesmo com ações e falas que ocorrem no tempo presente do espectador. Com histórias que possuem início, meio e fim e figuras vivas bem definidas, a cena dramática cria uma atmosfera ilusória aos espectadores, exigindo destes uma atenção passiva e contemplativa. Ao romper com a sequência tradicional dos fatos apresentados, Stein, com suas peças-paisagens, ousou quebrar com a linearidade do diálogo, estrutura necessária ao drama, estabelecendo uma ruptura com a tradição.

Foreman também buscou tal ruptura com a forma e o conteúdo do teatro dramático. Gostaria de mencionar novamente como funciona o processo de escrita de Foreman, para auxiliar na compreensão desse intercâmbio que me disponho a investigar. O encenador tem o hábito de registrar diariamente os seus pensamentos em um caderno e seus registros não dão continuidade ao que foi pensado no dia anterior, compondo assim um caderno cheio de reflexões sem conexão entre as páginas. “*A certa altura pego um dos meus cadernos, olho casualmente e decido ... vou daqui para cá e tenho uma peça*”. Como o encenador explica, a relação entre as páginas individuais não é narrativa, mas vagamente temática, e de uma maneira intuída, “*em um sentido muito poético [...] não sei explicar por que - uma página parece interessante, de uma forma ainda indefinível, se juxtaposta a outras páginas selecionadas*” (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)<sup>39</sup>. Isso serve de material para compor suas obras.

De acordo com o crítico literário Roland Barthes, a própria palavra pode ser dada como espetáculo. Nesse caso, a teatralidade surge despropositada do desdobramento dos registros de Foreman no espaço da cena, ou da mente, se materializando a partir do ator ao performar, ou do leitor ao ler, sem que haja sequer uma estrutura mínima de sentido, enredo, personagem e direcionamento.

---

<sup>39</sup> “At a certain point I pick up one of my notebooks, casually look at it and decide... I go from here to here and I have a piece [...] in a very poetic sense [...] I can't explain why - one page looks interesting, of course. a still indefinable form, if juxtaposed with other selected pages” (FOREMAN, *Segal Talks*, 2020)



Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente um teatro da linguagem, em que a própria palavra é dada como espetáculo (BARTHES, 2007, p. 301).

As peças de Foreman surgem desses aglomerados de pensamentos que inicialmente não se conectam entre si, mas que possuem alguns aspectos em comum. O pensamento é registrado da forma como lhe convém, a partir do ato físico de escrever, em uma sequência de anotações soltas, e em alguns casos repetitivas, que são transformadas por Foreman em pequenas unidades teatrais que não se relacionam umas com as outras. O caráter fragmentário do material permite os falsos recomeços das peças.

[...] o texto de qualquer obra é uma série de 'mudanças de assunto' - que acredito que se torna o assunto da própria obra, pois essa contínua mudança de assunto, interrupção, recomeço, reflete a verdadeira forma e textura da experiência consciente, que reconhecida e refletida na obra de arte nos coloca no próprio 'lugar' onde o ser-humano se torna um modo-de-ser livre e criativo. (FOREMAN, *The ontological Richard Foreman*, 1998, p.14)<sup>40</sup>

Vejamos os fragmentos a seguir, referente ao espetáculo *Wake Up Mr, Sleepy* escrito por Richard Foreman e *A questão da Identidade. Uma peça*, escrita por Gertrude Stein, respectivamente:

“My God—the world sees itself

My god—when the world sees itself  
It only sees a part of itself

Why and how does the world  
Conceive the desire

To see itself  
When the world  
Conceives the desire to see itself  
It necessarily  
Suffers, in that process

This is the original mystery

---

<sup>40</sup> “[...] the text of any work is a series of 'changes of subject' - which I believe becomes the subject of the work itself, for this continual change of subject, interruption, recommencement, reflects the true form and texture of the experience conscious, which recognized and reflected in the work of art puts us in the very 'place' where the human being becomes a free and creative way of being.” (FOREMAN, *The ontological Richard Foreman*, 1998, p.14)

What is revealed  
Will be immediately concealed.  
But what is concealed  
Will again  
Be revealed  
(FOREMAN, p.29, 2007)

Meu Deus - o mundo se vê  
Meu Deus - quando o mundo se vê  
só vê uma parte de si  
Porque e como o mundo  
Concebe o desejo  
De se ver  
Quando o mundo  
Concebe o desejo de se ver  
Necessariamente  
Sofre, nesse processo  
Este é o mistério original  
O que é revelado  
Será imediatamente ocultado.  
Mas o que está escondido  
Será novamente  
Será revelado.  
(FOREMAN, p.29, 2007. Trad. da Autora)

\*

## Cena II

Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece, mesmo se o cachorrinho é um cachorrão, e ainda assim um cachorrinho me conhecendo não me faz mesmo ser eu não mesmo porque afinal ser eu sou eu, não tem realmente nada a ver com o cachorrinho me conhecer, ele é meu público, mas um público nunca prova a você que você é você.

## Ato III

Ninguém me conhecendo me conhece.  
E eu sou eu eu.  
E um cachorrinho fazendo um barulho faz o mesmo barulho que um pássaro.  
Eu não estou errando.  
Coro. Algumas coisas assim não e algumas coisas assim.

## Cena I

Eu sou eu sim senhor eu sou eu.  
Eu sou eu sim Senhora sou eu eu.  
Quando eu sou eu sou eu eu.  
E qualquer cachorrinho não é a mesma coisa que eu sou eu  
Coro. Ou é.  
Com lágrimas nos meus olhos ou é.  
E aí nós temos a coisa toda.  
Sou eu eu.  
E se eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece sou eu eu.  
Sim senhor sou eu eu. Sim senhora ou sou eu eu.  
O cachorro responde sem perguntar porque o cachorro é a resposta a tudo que é esse  
cachorro. Mas eu não. Sem lágrimas eu não. (STEIN, *apud* MOREIRA, 2021, p.294)<sup>41</sup>

Como pode ser observado a partir dos fragmentos, embora o encenador seja menos repetitivo, se comparado com a extrema repetição de palavras observadas no fragmento de Stein, a linguagem teatral culturalmente alternativa exercida por Foreman é oriunda do contato do encenador com a escritora. Também podemos observar que os diálogos proferidos por ambos, carecem de pontuação. A ausência de rubricas e de pontuação gramatical, o ponto de interrogação e as vírgulas, também fazem parte dos aspectos da escrita de Stein, que se configura em mais uma tentativa de não fornecer indicações definidas de pausas, respirações ou frases enfáticas, aos espectadores/leitores. Como menciona Castañon Guimarães,

O procedimento mais evidente de Gertrude Stein é o do recurso à repetição com emprego de um universo vocabular reduzido, composto das palavras mais usuais, e de frases extremamente simples. Essa repetição torna-se o elemento fundamental não apenas rítmico, mas também estruturador da narrativa (GUIMARÃES, 2000, p. 236)

Stein utiliza a repetição e a variação, para desconstruir ou recusar os elementos estruturais do teatro, principalmente a progressão da ação ficcional, e a existência de figuras vivas bem definidas. Foreman e Stein optaram por abandonar a estrutura dramática e dessa

---

<sup>41</sup> A peça foi originalmente publicada em: STEIN, Gertrude. “Part IV. The question of identity. A play” In: STEIN, Gertrude. *The geographical history of America or The relation of human nature to the human mind*. In: STEIN, Gertrude. *Gertrude Stein Writings: 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998. p.401.

No entanto, estou utilizando a tradução feita pela professora doutora Inês Cardoso Martins Moreira. MOREIRA, Inês Cardoso Martins. “Aqui há uma margem”: teatro e exílio em Gertrude Stein, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Doutorado em Teatro, 2007.

forma, puderam criar livremente. O encenador aparentemente está partilhando dos mesmos princípios de Stein ao se permitir introduzir em cena figuras vivas desconstruídas de si. É importante esclarecer que, tanto Foreman quanto Stein, diluem a identidade de seus personagens por meio da escrita. Isso fica evidente em *Listen to Me*, escrito por Gertrude Stein em 1936, publicado, 10 anos depois, em *Last Operas and Plays*.

No fragmento a seguir é possível observar que Stein não faz indicações de personagens, não atribui nome e nem gênero, referindo-se às figuras vivas como “*First character*”, “*Second character*”, e “*All the characters*”. A escritora vai modificando as combinações, repetindo as mesmas palavras, porém modificando a cada combinação o sentido proposto. Dessa forma Stein menciona os personagens, mas não atribui a eles identidade.

Fourth Character.	We did
Second Character.	Meet
Third Character.	Not met
Fourth Character.	Any yet.
Fifth Character.	Not met
Sixth Character.	Not met yet.
All the characters.	

And so that is what happens. What happens is this none of the characters have met they have not met yet if they have not met yet none of the characters have met none of the Acts have met none of the Characters and Acts have met yet they have not met none of the Characters have met none of the Acts have met and if they have not met they have not met yet (STEIN, 1949, p.420).<sup>42</sup>

Aparentemente as figuras vivas fragmentadas propostas por Stein e Foreman em suas obras, existem como reflexo da consciência de seus autores. Os personagens, nessa perspectiva, servem para materializar suas identidades que não se fixam e encontram-se em constante modificação. Por não terem identidades fixadas, seus personagens aparecem constantemente em diversas obras repetitivamente, como se os autores pudessem tatear suas identidades, sem nunca as alcançar. A repetição dessas figuras está muito evidente em Foreman nos espetáculos *Zomboid!* (2006), *Wake Up Mr. Sleepy!* (2007) e *Deep Trance Behavior In Potatoland* (2008).

---

<sup>42</sup> Para não correr o risco de esvaziar o sentido, opto por não traduzir esse fragmento, por considerar que a tradução não pode ser literal. Gertrude Stein tem uma forma poética particular de compor e articular as palavras.



Imagem 13 - PRINT SCREEN DO ARQUIVO: ZOMBOID!;



Imagem 14 - PRINT SCREEN DO ARQUIVO: WAKE UP MR. SLEEPY



Imagem 15 - *DEEP TRANCE BEHAVIOR IN POTATOLAND* por Leah Herman

Embora os atores/performers se diferenciem com suas características físicas, os personagens em si, não se diferenciam uns dos outros. Como pode ser observado nas imagens (13, 14 e 15) os atores possuem figurinos semelhantes, em tons pretos com detalhes em branco e vermelho, e estão sempre submetidos às vendas, usadas ocasionalmente para tampar os olhos, ouvidos e a boca. O mesmo pode ser dito sobre a performance, as frases são anunciadas através de 5 atores, número que se repete nos três espetáculos, sem que nenhum personagem tenha uma personalidade fixa ou identidade definida. Os personagens muitas vezes entram em cena desprovidos de personalidade, gênero, identidade e diálogo, e se sujeitam ao ato de proferir combinações incomuns de palavras sem expressões emocionais ou se mantêm restritos a apenas executar gestos.

[...] uma vez que você se torna verdadeiramente interessado na chamada dimensão religiosa do homem, você perde o interesse em fazer arte que apenas recrie a dinâmica superficial da vida cotidiana. Você perde o interesse no nível da personalidade. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.6. Trad. da Autora)<sup>43</sup>

A meu ver, ambos os autores brincam com a questão da presença e da ausência ao criarem personagens que estão presentes, mas ausentes de uma personalidade própria. Manter os personagens em constante transformação, através de manobras de reconfiguração e ressignificação, corrobora com a recusa de criar personagens com identidades definidas. Ao que tudo indica, Foreman considera que atribuir traços de personalidade aos personagens é um equívoco imposto pelas condições sociais, que torna o personagem uma construção artificial que sobrepõe o que poderia surgir livremente de forma verdadeira. Ambos os autores abandonam a ideia de personagens identificáveis, para trabalhar com figuras esboçadas de identidades indefinidas. A tentativa de aproximação por meio de características artificiais e circunstâncias psicologicamente verossímeis adotadas pela estrutura tradicional serve somente para distrair o espectador de sua capacidade de obter outras formas de percepção.

A aparente contradição, na qual, num instante o personagem emite palavras e preenche o espaço cênico com sua voz, para no instante seguinte sua presença ser ofuscada pela existência de objetos que narram, sendo reduzido a adereço cênico. É também outra alternativa de Foreman para driblar ou retardar que o espectador estabeleça essa relação de proximidade e identificação com o personagem. Por meio dessa inversão, ao tirar os elementos de seus lugares habituais, Foreman e Stein também modificam a estrutura hierárquica entre os elementos teatrais, que passam a exercer entre si, um grau de importância equivalente. Nesse novo jogo como Foreman explica:

O papel dos atores é o mesmo que o papel das palavras, cenário, iluminação etc. É parte de um mundo real que eu estou tentando organizar. Eu penso que é um teatro de diretor. Contudo, certamente não me interessam atores que sejam autômatos ou bonecos, o que eu não penso que meus atores sejam, mesmo sabendo que muitos achem isso deles. Essa mesma característica de uma obra de colagem, suportada na *mise-en-scène*, faz com que o trabalho dos atores seja o de criar "figuras vivas", quadros vivos, que transitam pela cena. (FOREMAN, *apud* COHEN, 2002, p.102)

---

<sup>43</sup> “[...] Once you become truly interested in man's so-called religious dimension you lose interest in making art that only recreate the superficial dynamics ... of daily life. You lose interest in the level of personality. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.6)

Novamente o conceito de paisagem, introduzido por Stein, parece, nesse sentido, um elemento norteador para tatear a estrutura do trabalho de Foreman. Todos os elementos que compõem seus experimentos desde os painéis de vidro e cordas que separam cena e plateia, até os adereços, a iluminação, os efeitos visuais e atores/performer compõem uma paisagem e estão sujeitos às mesmas regras, atuando de um modo alternativo, deslocados de seus lugares habituais, exercendo também funções que não condizem com o que se espera naturalmente deles. Seguindo os passos de Stein, através do emprego do conceito de paisagem, o encenador dispensa a estrutura convencional, o desenvolvimento de enredo e a relação dialógica, para compor uma nova estrutura.

Em um grande estúdio em Paris, repleto de pinturas de Renoir, Matisse e Picasso, Gertrude Stein está fazendo com palavras [e peças] o que Picasso está fazendo com a tinta. Ela está impelindo a linguagem a induzir novos estados de consciência, e ao fazê-lo, a linguagem [o teatro] torna-se, com sua arte criativa, mais do que um espelho da história.” (LUHAN, 1913, p.173, Trad. da Autora).<sup>44</sup>

Como numa paisagem, Foreman não conta histórias, mas coloca todos os elementos em relação para apresentar uma situação. A ausência de progressão temporal é experienciada em seus espetáculos também por conta dos inúmeros recomeços, outra maneira de desrespeitar as regras da convenção dramática. Em cada repetição a um novo começo sendo introduzido e as cenas se sucedem sem obedecer a uma ordem cronológica. O recomeço e a reapresentação contínua, permitem a Foreman repensar as imagens que se formam e os processos de pensamento que se iniciam a partir da escrita, garantindo também que a encenação não seja um retrato literal de sua narrativa. Alguns exemplos indicativos dessa afirmação está na frequente utilização de campainhas, *blackout*, a evocação da palavra “*Suppose*”, e da frase “*one, two, tree, four five*” que marcam o recomeço da performance no espetáculo *Zomboid!*. Aparentemente esses recursos auxiliam Foreman a criar uma atmosfera de estranhamento que coíbe a identificação imediata do espectador com a situação apresentada. Pode-se dizer que o espectador é colocado diante de algo irreconhecível à primeira vista e isso evita o seu envolvimento emocional. Como comenta Marvin Carlson,

---

<sup>44</sup> LUHAN, Mabel Dodge. *Speculations or post-impressionism in prose*. New York: Adam Budge, 1913, p. 173. “In a large Studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso, Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint. She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history”.



O objetivo não é colocar alguma ideia ou emoção imaginada ante os olhos da plateia, mas, ao contrário, pressionar essa plateia a questionar suas premissas e, nessa desintegração, revelar o "*agora fugidio*" que nenhum artista pode conceber ou fixar. A obra de arte encorajará o espectador a ver o que está ali e a ver a si próprio vendo; ela nos instalará "*naquilo que há para ser vivido*". Recorrendo a uma metáfora da física, Foreman sustenta que a obra de arte deve produzir uma faísca de antimatéria, sendo a matéria "*as ideias persistentes que constituem o mundo, os restos mortos de antigos momentos criadores*". Como a faísca, a obra é imediatamente aniquilada, acrescentando seu resto morto ao mundo, mas proporcionando um átomo de visão da realidade imanente e fazendo da sucessão imediata desses instantes o objetivo da arte. (CARLSON, 1997, p. 449)

Ambos os escritores consideram que a estrutura de narrativa linear é fabricada para condicionar os espectadores a reagir com empatia. A familiaridade da estrutura é reconfortante e tranquilizadora. Gostaria de fazer um comentário à parte para tentar deixar mais claro quais são as implicações científicas que estão por trás do conforto sentido pelos espectadores, conforto esse que para Foreman bloqueia a capacidade de estabelecer novas relações cognitivas. Passo a uma reflexão neurológica, nosso pensamento, emoções e comportamentos respeitam certos padrões. De acordo com a nossa vivência, as sinapses tendem a realizar conexões já feitas, fazendo pequenos paralelos associativos. De modo simplificador, posso dizer que as nossas sinapses ao não serem desorientadas tomam um caminho de atalho e nos levam a associar os estímulos visuais e sensoriais a situações já experimentadas, nos anestesiando ao invés de nos tornar críticos. Nesse sentido, eliminar o enredo e a carga subjetiva dos personagens e tornar a encenação estranha, corresponde a um mecanismo para induzir o espectador a não se anestésiar.

Gostaria de retomar a impressão que tive ao assistir pela primeira vez o espetáculo *Zomboid!* que a meu ver é capaz de exemplificar esse contexto. Na ocasião, Foreman introduziu também a projeção como mais um recurso para despertar o espectador. Inicialmente o meu olhar se direcionou para as imagens projetadas nas telas, e em seguida, para o excesso de acessórios no palco, para só depois, num segundo instante, ser atraído para o performer. Todos os elementos visuais estavam acessíveis. Na verdade, havia tanto para observar, que observar tudo, na melhor das hipóteses, seria impossível. Naturalmente o estranhamento sentido através da exibição chapada da performance da projeção, e a quantidade de adereços, me impulsionaram a recusar inicialmente o ator/performer que estava entre a tela de projeção e a minha tela. Senti-me provocada a pensar sobre o porquê de tal fenômeno. Comecei considerando que meu olhar se direcionou primeiramente para a imagem projetada, por esta

possuir uma escala maior e ser aparentemente mais distante e estranha da realidade, fiz a mesma associação aos adereços de tamanhos desproporcionais. Depois de quase uma hora de espetáculo, eu ainda não sabia do que se tratava o experimento, fiquei ligeiramente preocupada. No entanto, meses depois dessa experiência, e agora conhecendo melhor a intenção de Foreman, pude assistir novamente o espetáculo e compreendi que havia experimentado, na ocasião, a cena de forma livre, sem tentar atribuir as frases e as situações apresentadas a uma narrativa linear de sucessão de fatos. Tal experiência sugere uma variedade de interpretações possíveis, embora não acomode necessariamente nenhuma delas. Se para Merleau-Ponty “o visível é o que se apreende com os olhos e o sensível é o que se apreende pelos sentidos”, busquei experimentar pela visão e pelos sentidos que sensações provocadas pelas performances de Foreman. (Merleau-Ponty, 1996[1945], p. 28)

Talvez, eu tenha experimentado a obra da mesma forma como se observa uma paisagem. Como numa paisagem, a performance está ali para que o espectador possa estranhá-la, e assim passe a ver as coisas do seu próprio ponto de vista, ocupando um papel ativo ao ter uma percepção pessoal inimaginada pelo encenador. Como Foreman menciona em *Unbalancing acts. Foundations for a theater*, o encenador quer “*um teatro que frustre nossa maneira habitual de ver e, ao fazê-lo, liberte o impulso dos objetos de nossa cultura aos quais está invariavelmente ligado*” (1992, p. 4, Trad. da Autora)<sup>45</sup>. Aparentemente é mais importante observar a maneira como os elementos são colocados em relação, ora vivos, ora congelados, confrontando-se ou combinando-se no espetáculo, do que reduzir o experimento a um simples método de envolver emocionalmente o espectador.

[...] condensar nosso amplo campo de impulsos em algumas categorias nomeáveis suprime nossa consciência da infinidade de tons e gradações de sentimento que fazem parte do impulso original (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.3. Trad. da Autora)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> "I want a theater that frustrates our habitual way of seeing, and by so doing, frees the impulse from the objects in our culture to which it is invariably linked." (1992, p.4)

<sup>46</sup> "condensing our wide field of impulses into a few nameable categories suppresses our awareness of the infinity of tones and feeling gradations that are part of the original impulse" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p.3)

### 3.2. Encenação em estado de desequilíbrio: Bertolt Brecht

Na intenção de evitar que o espectador se identifique emocionalmente com a encenação, Foreman empregou diferentes técnicas utilizadas anteriormente por Bertolt Brecht, que além de ser um grande teórico, foi também uma figura importante na renovação das técnicas de teatro e do teatro épico no século XX. Esta foi outra influência teatral significativa para a compreensão da poética de Foreman. O teatro épico surge para contrapor a identificação emocional e o aspecto catártico da encenação. Como alega o crítico e ensaísta Walter Benjamin, as relações convencionais existentes entre palco e plateia, diretor e ator/performer, e texto e encenação, são modificadas para eliminar da experiência teatral a ilusão como um fator norteador.

O teatro épico parte da tentativa de modificar essa conexão de maneira fundamental. Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria. (BENJAMIN: 2017, p. 12).

De forma genérica, entre os principais recursos que se associam também a Brecht, encontram-se o efeito de distanciamento, as técnicas de antirrealismo no palco, a atuação gestual e dialética, e a estrutura episódica da composição. A essa altura da dissertação não resta dúvidas que existe um arsenal de referências pelos quais Richard Foreman transita.

Eu penso em mim mesmo como gerador de textos que precedem de maneiras bastante paralelas às maneiras pelas quais os poetas vêm operando há muito tempo. Quando comecei, fui influenciado pela literatura do início do século XX e do final do século XIX, a vanguarda tradicional, tudo de Rimbaud e Mallarmé a Eliot e Yeats. Então Stein e Brecht se tornaram as duas maiores influências. (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.110. Trad. da Autora)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> I think of myself as generating texts that precede in ways quite parallel to the ways poets have been operating for a long time. When I began I was influenced by earlier 20th-century and late 19th-century literature, the

Embora Brecht seja um espelho que se reflete no mundo criado por Foreman, na perspectiva do encenador, as técnicas brechtianas, até então, ainda não haviam sido utilizadas de forma suficientemente radical, não haviam abandonado totalmente os moldes teatrais aristotélicos. Motivo que leva Foreman a desdobrar os principais conceitos do teatro épico relacionados a estrutura do espetáculo e a relação com o público.

Até o início dos anos 1960, achava que Brecht era a grande resposta ao teatro pelo efeito de alienação. Meus interesses são mais fenomenológicos agora. Parece que as técnicas brechtianas não foram aplicadas de forma suficientemente radical. As técnicas foram aplicadas a grandes elementos da estrutura do teatro e eu queria aplicar as mesmas técnicas aos menores elementos do teatro. (FOREMAN, Apud MARRANCA, 1975, pp. 109)

Brecht sempre se preocupou em propor uma obra não contemplativa sustentado pela ideia de que o teatro tem o objetivo de fazer o espectador pensar dialeticamente. Contrário aos efeitos de identificação psicológicas presentes na dramaturgia aristotélica, Brecht se esforçou para induzir o espectador a modificar o seu comportamento diante da encenação. A identificação do público com o personagem e com o espetáculo, como já discutido aqui anteriormente, é considerado por Foreman como um recurso de anestesiamiento desinteressante que condiciona as faculdades mentais dos espectadores. Formado nessa tradição, Foreman recorre também ao teatro épico implementando o efeito de distanciamento, para combater ou retardar a adesão passiva e sentimental.

O encenador não busca um público homogêneo, ao contrário, nem todos os espectadores estarão completamente livres da ilusão. Foreman tem plena convicção de que o público é um ajuntamento de pessoas que se encontram reunidas no mesmo lugar, mas que se diferenciam ao participar do espetáculo, percebendo e refletindo de forma particular sobre aquilo que é mostrado no ambiente teatral. No entanto, fica clara mais uma vez, suas inúmeras tentativas de tornar o espectador mais perceptivo. É um desejo do encenador descartar toda a possibilidade de ilusão do teatro para intensificar a percepção do espectador. Como ironiza o encenador:

---

traditional avant-garde, everything from Rimbaud and Mallarmé to Eliot and Yeats. Then Stein and Brecht became the two biggest influences. (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman* 1992, p.110)

A maioria dos teatros quer que você saia e diga: 'Uau! Eu estava nocauteado, e eu estava comovido!' O que isso significa é: *Uau! Os hábitos emocionais que me foram ensinados pela sociedade foram novamente apelados por este teatro, e estou mais profundamente treinado do que nunca para responder dessas maneiras basicamente artificiais e incorretas.* (FOREMAN, Apud DAVY, 1981, p.188).

Ao indagar sobre o teatro épico, o filósofo Jacques Rancière em *O espectador Emancipado* (2012), menciona que é preciso mostrar ao espectador um “*espetáculo estranho*” e “*inabitual*” que se apresente diante de seus olhos como “*um enigma*”, ele continua dizendo:

[...] Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. [...] precisará aguçar seu próprio senso de avaliação das razões, da discussão e da escolha decisiva. [...] O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

Foreman esteve interessado em propor esse estado de desequilíbrio, no qual o espectador se depara com uma encenação não familiar, e estranha, e é brutalmente retirado da sua habitual posição de conforto, de ser um simples consumidor passivo de entretenimento, para se tornar crítico aos acontecimentos apresentados. É preciso tomar nota de que Brecht e Foreman, não propuseram a anulação do divertimento. Para ambos os dramaturgos, o divertimento não se associa ao termo entretenimento e alienação. A diversão quando não é alienada, não se configura em escapismo e anestesiamento. Embora seja denso e caótico, Foreman nunca renunciou ao caráter de diversão do espetáculo teatral, uma percepção pouco lembrada a julgar pela quantidade de críticas a esse respeito. É o que o encenador alega em uma entrevista concedida ao *The New York Times*:

As pessoas pensam: *Oh, meu Deus, vamos ver uma peça de Foreman, vai ser difícil de entender, e é melhor ficarmos sentados lá pensando a noite toda.* Não é isso que eu quero. Eu quero que as pessoas se divirtam, porque eu certamente me divirto brincando com implicações e resíduos de ideias e todas as coisas que estão no ar. (FOREMAN, Apud SOLWAY, 1998)<sup>48</sup>

Ainda sobre a encenação em estado de desequilíbrio, pode-se afirmar que Foreman fragmenta a cena em muitas unidades para quebrar a narrativa linear e assim desorientar o espectador. A utilização objetiva do gesto é também um objetivo de Foreman, visto que o teatro

---

<sup>48</sup> SOLWAY, Diane. *Richard Foreman: I want people to have fun.* Nota de jornal: New York Times, seção 2, pág.8. publicada em 3 de janeiro de 1988.

gestual possibilita a divisão episódica do espetáculo. Portanto, o encenador recorre ao teatro gestual oriundo do teatro épico para interromper a ação e dividir o espetáculo em episódios. Como afirma Benjamin em *Ensaio sobre Brecht*, quanto mais se interrompe a ação, mais gestos são gerados e menor é a chance de transformar o espetáculo em ilustração. A fragmentação interrompe a ação e modifica a estrutura da dramaturgia possibilitando a ocorrência de vários recomeços e a revelação de novas situações. Brecht e Foreman partem da mesma premissa de que os atores/performers precisam manter uma certa distância dos personagens, rejeitando a identificação e o envolvimento psicológico. O emprego do gesto pelos atores/performers, os diferentes ritmos empregados, pausas e ênfases configuram-se num novo modo de atuar que corrobora com a proposta de quebrar com a ilusão. O papel do ator/performer é demonstrar e não mais imitar. Como alega Benjamin:

O teatro épico é gestual. O gesto é o seu material e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. [...] ‘O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça’. A mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. [...] A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. (BENJAMIN, 1994, pp.87-88)

Embora a continuidade da ação torne o espetáculo familiar e aparentemente mais interessante ao espectador, já que este é capaz de atribuir sentido a tudo que vê e entra em êxtase por anestesiar sua compreensão, Foreman considera que os conjuntos de ideias e imagens oriundos da interrupção da ação são mais significativos. O encenador acredita que: “*a verdade está escondida. Está codificada no material de uma forma que a oculta tanto de nossos mecanismos perceptivos quanto de nossas categorias mentais formais.*” (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 148. Trad. da Autora)<sup>49</sup>. Foreman complementa alegando que enquanto certas imagens são imediatamente perceptíveis aos olhos, a fratura faz com que outras imagens sejam processadas, despertando as imagens que ficam adormecidas no inconsciente. Como aponta Benjamin ao falar sobre Brecht, o espaço cênico não é o mundo, mas é o lugar

---

<sup>49</sup>“There are people who would take the philosophical position that the truth of being is to be found on surfaces and their extensions, but I disagree. I believe the truth is hidden. It is encoded in material in a way that obscures it from both our perceptual mechanisms and our formal mental categories. But visual ways of translating the world give you the illusion that the truth is scannable, controllable, and categorizable. (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 148)

onde o mundo é posto em exibição por meio de gestos, imagens, palavras e sons. Além de dividir a encenação em várias unidades pequenas, cenas episódicas, Foreman se espelha em Brecht para compor o espetáculo, apropriando-se de uma cenografia épica, que deixa de simular uma localidade real e ser somente um adereço para tornar-se um elemento autônomo. Apropria-se também de um modo particular de inserir efeitos sonoros e visuais, projeção e gravação, que passam a servir como comentários e contrapontos, desenvolvendo uma nova narrativa cênica. Ambos os elementos empregados o auxiliam a interromper a continuidade lógica do espetáculo. Tais recursos suprimem o caráter ilusório da encenação, convidando o espectador a estar ciente perante o que se apresenta no palco, retardando ou evitando o seu envolvimento emocional.

O principal interesse de Foreman, mais do que mostrar um conteúdo, está na ação de promover diferentes linguagens no jogo cênico enquanto expressa os seus pensamentos, indo além daquilo que está imediatamente disponível aos sentidos, aquilo que é aparentemente óbvio. O encenador se interessa pela observação do que surge a partir da sua forma de montar e exibir a narrativa. Nas palavras de Foreman, "*Eu tento tornar as jogadas tão difíceis de lembrar quanto um sonho vívido que, quando acordado, você sabe que viveu com intensidade, mas por mais que tente, não consegue se lembrar*" (FOREMAN, *Unbalancing acts* 1992, p.24. Trad. da Autora)<sup>50</sup>. Como se observa ao longo deste estudo, em quase todas as peças, o encenador se apropria dos elementos cênicos do teatro épico para proporcionar essa experiência, no entanto, embora Foreman se aproxime com muito rigor de muitas das propostas de Brecht, o encenador faz questão de advertir a sua incapacidade de aderir ao caráter didático da encenação e a manifestação direta de interesses sociais e políticos. Como Foreman menciona "*eu não faço arte para teorizar [...] somente quando vejo o produto acabado é que percebo o que estou dizendo em uma determinada peça*" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 154. Trad. da Autora).<sup>51</sup>

Ainda que Foreman queira atingir através de sua poética um tipo rigoroso de experiência artística, e tal como Brecht, queira alcançar um estado elevado de reflexão que permita ao espectador perceber novas formas de se relacionar com o mundo à sua volta, Foreman assume que não consegue transmitir diretamente ensinamentos ou ideias políticas sem trair a si mesmo.

---

<sup>50</sup> "I try to make plays as hard to remember as a vivid dream which, when awake, you know you've lived with intensity, yet try as you might you can't remember" (FOREMAN, *Unbalancing acts* 1992, p.24)

<sup>51</sup> "I don't make art in order to theorize . . . only when I see the finished product do I realize what it is I'm saying in a particular play" (FOREMAN, *Unbalancing acts*, 1992, p. 154).

Ao tentar introduzir tais questões, o encenador percebeu que seus experimentos haviam perdido a radicalidade de sua linguagem, o que o levou a concluir que ele não deveria abrir mão de um princípio básico, no qual pressupõe que as obras de arte, acima de tudo, devem permanecer em aberto. Nesse sentido pode-se afirmar que embora Foreman não utilize o teatro como ferramenta de ensino como Brecht usou, ambos se dedicam a modificar a experiência perceptiva do espectador.

Sendo tão influenciado por Brecht por muitos anos, eu estava ansioso para tentar descobrir uma maneira de falar mais diretamente sobre questões políticas. Mas eu não pude. Descobri que no minuto em que tentei falar em uma língua na qual pudesse transmitir minhas ideias, transmitir meus sentimentos, fui forçado a abandonar o que considerava a linguagem altamente rigorosa que desenvolvi para mim, dedicada a anotar o impulsivo flutuações da consciência humana. Em vez disso, tive que usar a linguagem atual da convenção social - uma linguagem cooptada, e no minuto em que tentei dizer as coisas politicamente mais relevantes nessa linguagem, descobri que estava de alguma forma mentindo sobre minha verdadeira experiência, não mais artisticamente rigorosa e reveladora. Ao olhar para todo o teatro político que pude ver, também senti que um tom paternalista e depreciativo infecta o trabalho. Se um artista diz: "Tenho uma coisa para contar a vocês", escreve com o tom de quem, pretensiosamente, sabe mais do que os outros. Eu não queria escrever daquela posição assumida. (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.113. Trad. da Autora)<sup>52</sup>

O que torna Foreman interessante é a forma pela qual o encenador incorpora as teorias e práticas do seu entorno, absorvendo e transformando com liberdade o que considera mais rico de cada poética para dar origem a um novo modo de expor a cena. O encenador vê no estranhamento a possibilidade de criar uma atmosfera onde pode investigar o pensamento. Foreman já foi muito criticado por não fazer arte política, no entanto, o encenador complementa que seus experimentos devem “*manter as possibilidades no ar,*” transmitindo em meio a todas

---

<sup>52</sup> “Of course, being so influenced by Brecht for many years, I was anxious to try and figure out a way to speak more directly about political matters. But I could not. I found that the minute I tried to speak in a language in which I could convey my ideas, convey my sentiments, I was forced to abandon what I considered the highly rigorous language I'd evolved for myself, which was dedicated to notating the impulsive fluctuations of human consciousness. Instead, I had to use the going language of social convention -- a co-opted language, and the minute I tried to say the most politically relevant things in that language, I found it was somehow lying about my true experience, no longer artistically rigorous and revelatory. I also felt in looking at all the political theater that I could see, that a patronizing talking-down tone infected the work. If an artist says, "I have something to tell you people," he writes with the tone of one who, pretentiously, knows more than other people. I didn't want to write from that assumed position. So I put my guilt to sleep for awhile.” (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.113)



as lacunas, todas as incertezas e todas as dúvidas, “*ao invés de falar a partir de uma postura ideológica específica*”. (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.113. Trad. da Autora)<sup>53</sup>.

Para o encenador não há nada que o artista possa fazer além de provocar. Foreman finaliza alegando que a arte pode ser utilizada para dar “*coices*”, impulsos criativos, que podem ou não despertar os espectadores para o que está acontecendo consigo e a sua volta, mas que se o espetáculo tem uma mensagem fechada a ser transmitida, também significa que ele de alguma forma tenta fazer o espectador dormir e não é esse o fenômeno que o encenador busca no teatro.

Para mim é muito simples. Quando descobri Brecht pela primeira vez, eu tinha 15 anos, era 1952, e li sobre esse homem que estava fazendo um teatro que não era baseado na empatia. [...]. Brecht mostrou que o teatro podia falar sobre outras coisas além do desejo do americano dos anos 1950 de ser uma pessoa amigável e completa, com relações sociais agradáveis. Brecht permitiu que outras preocupações, assuntos, texturas formassem minha ideia de teatro. Muito mais tarde, quando descobri Stein, percebi que ela também estava falando sobre outros níveis de potencialidade humana, o aparato sensorial humano, não apenas a famosa obsessão americana com as relações interpessoais. Então, para mim, ambos estavam dentro da mesma órbita. Ambos usaram a arte como terapia de "estranhamento". (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.112. Trad da Autora)<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> “Jamais abriria mão de minha posição estética básica, segundo a qual a tarefa da obra de arte é, acima de tudo, fazer malabarismos com todos os fatos incômodos da vida, manter as possibilidades no ar, aprender a viver e a dançar, lúcido e energizado, mesmo em um mundo tão deprimente e violento como o nosso parece ser, ao invés de falar de uma postura ideológica específica.” (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman* 1992, p.113. Trad. da Autora)

“I would never relinquish my basic aesthetic position, which is that the task of the work of art is above all else to juggle all the troublesome facts of life, to keep the balls of possibility in the air, to learn how to live and dance, lucid and energized, even in a world as depressing and violent as ours seems to be, rather than to speak from a specific ideological stance.” (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman* 1992, p.113)

<sup>54</sup> “To me it's very simple. When I first discovered Brecht, I was 15 years old, it was 1952, and I read about this man who was making a theater that was not based upon empathy. Relate that to my desire to reject my mother's seductive voice reading me bedtime stories. Brecht showed that theater could speak about things other than the 1950s American's desire be a well-rounded friendly person, having pleasant social relationships. Brecht allowed other concerns, subjects, textures to inform my idea of theater. Much later, when I discovered Stein, I realized that she too was speaking about other levels of human potentiality, the human sensory apparatus, not just the famous American obsession with interpersonal relations. So to me they were both within the same orbit. Both used art as "estrangement" therapy. (FOREMAN, *A Conversation with Richard Foreman*, 1992, p.112)

### 3.3. Tecnologias midiáticas na concepção teatral: apropriação e desdobramentos

A arte e a tecnologia representam modos diferentes de ser e de agir no mundo que, no entanto, podem se entrelaçar a partir da prática criativa. Essa multiplicidade de práticas proporciona novos desafios para aqueles que desejam contextualizar historicamente a arte, induzindo a integração de uma linha de pensamento que contemple também o estudo sobre o avanço tecnológico. A arte, com seus diversos modos de manifestação, como teatro, cinema, pintura, música, e por consequência seus artistas, sempre fizeram apelo a novas técnicas, ferramentas e recursos à sua disposição para realizar seu ato de criação. Esse entrelaçamento entre a arte e a tecnologia ocorreu ao longo da história por diversos fatores, seja para aperfeiçoar a técnica de execução, para criar formas de arte, ou para lidar com preocupações ligadas à efemeridade. Portanto, incorporar a tecnologia na arte não é uma novidade do ponto de vista da execução prática, mas pensar criticamente sobre essa junção e sobre os desdobramentos que proporcionam, para além da naturalização da apropriação, torna-se um ponto de vista diferenciado dentro do ambiente artístico. Este caminho de investigação se demonstra importante, principalmente pela forma como Richard Foreman se apropria das ferramentas e tecnologias evidenciando as modificações conceituais que o emprego dos recursos origina em seus experimentos, veremos isso ao longo deste tópico, mas primeiramente considero importante continuar com uma breve contextualização.

Desde sua origem, o teatro emprega os recursos a sua disposição para compor a sua atmosfera teatral. Como menciona Patrice Pavis em *A encenação Contemporânea* (2010), “*O palco sempre fez apelo às tecnologias, às máquinas que transformam o mundo graças à techné, num ambiente formatado pelo homem*”. As ferramentas, os materiais, e os procedimentos utilizados, “*anfiteatro, arquitetura para manipular os objetos, instrumentos para produzir o som ou a luz*” (PAVIS, 2010, p.178), correspondem a técnicas e mecanismos, que interferem diretamente sobre a forma, e à medida em que são aprimorados modificam os modos de concepção da obra teatral. Como observa a pesquisadora Marta Isaacsson, em seu artigo *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem*,

“A hibridização hoje percebida sobre a cena, reflete o surgimento da tecnologia digital e a nova paisagem cultural, onde o homem está mergulhado em uma realidade de interferências midiáticas” (ISAACSSON, 2011, p.3).

A expansão da internet, o desenvolvimento de novas tecnologias de captura de imagem e som, e o desenvolvimento dos meios de comunicação (televisão, cinema, jornal, rádio, computador e smartphone), ampliaram ainda mais os horizontes do teatro e das artes ao possibilitar a rápida fertilização de ideias e abordagens, implicando no aumento significativo da procura por novas formas de experimentação e na ampliação dos horizontes de pesquisa do teatro. Um fator importante, visto que, a facilidade em alcançar as informações e as experimentações que ocorrem por todo o mundo por meio de diversos modelos de documentação permitiram o meu contato com os espetáculos de Richard Foreman. Esses mecanismos e recursos são soluções eficazes para suprir a ausência de material ou difundir o acesso às pesquisas no campo das artes.

Nos estudos de teatro e performance, surgiu uma enxurrada de periódicos *on-line* especializados, sites e blogs de teatro, sistemas de análise de dados, centros de recursos e arquivos de arte, enquanto sites e portais de empresas de performance, como o *YouTube*, fornecem acesso imediato a arquivos de vídeo. A Web tornou-se, assim, uma plataforma chave tanto para a documentação da performance quanto para a disseminação dos resultados da pesquisa. (DIXON, 2011, p. 41. Trad. da Autora)<sup>55</sup>

Como aponta Dixon, pesquisador de performance no que tange ao terreno do digital, as novas ferramentas democratizam o acesso às pesquisas, sobre teatro e performance que ocorrem em todo mundo, facilitando na disseminação de ideias. O uso de novas tecnologias não só transforma significativamente os métodos e metodologias tradicionais de pesquisa, mas também leva a uma extensão ou evolução da própria prática teatral (DIXON, 2011, p.41).

Considero válido levantar algumas considerações acerca do envolvimento dos recursos midiáticos na concepção teatral, por observar o emprego da gravação e posteriormente projeção, como um recurso importante para a poética de Foreman. O encenador sempre esteve muito atento às inquietações das vanguardas e suas mudanças estruturais objetivadas. Como um bom observador, Foreman foi incorporando ao longo dos anos todos os aspectos considerados por ele relevantes aos seus objetivos experimentais. Os limites tradicionais são subvertidos para explorar outros sentidos e dimensões das artes cênicas. Como afirma o filósofo David Lapoujade em “A arte e seus limites”, presente no livro *Os fins da Arte*, “todas

---

<sup>55</sup>“In theater and performance studies, there has been a burgeoning of specialist online journals, theater sites and blogs, data analysis systems, resource hubs and art archives, while performance companies websites and portals such as YouTube, provide ready access to video files of performances. The Web has thereby become a key platform for both performance documentation and the dissemination of research outputs., (DIXON, 2011, p. 41)

*as artes são afetadas pela transversalidade que as torna multimídia*” (LAPOUJADE, 2018, p.185). O teatro torna-se, com isso, captação e composição dos heterogêneos.

Anunciadas pelas vanguardas teatrais do início do século XX, das quais se destacam aqui Gordon Craig, Antonin Artaud, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht, as artes cênicas se fortaleceram valorizando a autonomia da cena. O abandono conceitual da linearidade e da necessidade de seguir à risca uma narrativa ficcional, a descentralização do texto e a valorização dos demais elementos do teatro, transformam de maneira significativa o modo como os recursos midiáticos passam a ser empregados na cena. Até o início do século XX, as ferramentas envolvidas na criação da cena, permaneciam ocultas para promover a ilusão cênica. Após a virada do século, o teatro se tornou atravessado pela arte da imagem, do cinema, das artes plásticas, e das novas mídias. Nesse novo contexto, as ferramentas deixam de ser observadas somente como mecanismos de suporte a serem ocultados, para ganhar finalidades particulares, transformando-se em elementos dramáticos, ocultos ou aparentes, relação que varia com a proposta de cada encenador.

Desde então, vêm sendo empregados recursos técnicos audiovisuais cada vez mais requintados no teatro, “*computadores; sintetizadores; hologramas; e um número quase infinito de máquinas de efeitos sonoros e gráficos*” (PAVIS, 2010, p.180), que modificam o teatro e seus elementos constituintes, atuação, cenografia, procedimentos, práticas, técnicas e principalmente a tradição, dando origem a diversos experimentos teatrais.

A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais – projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas -, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro high-tech que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Da arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. (LEHMANN, 2007, p.368)

Como metodologia de trabalho Foreman sempre fez questão de registrar, com imagens, vídeos e sons, o seu processo de criação. A princípio esse material era captado sem finalidade artística. No entanto, posteriormente o encenador passou a utilizar esse material gravado para criar performances a partir dos estímulos da performance gravada, extraindo pequenos fragmentos que, fora de seu contexto, servem de elemento dramático para impulsionar o surgimento de novos modos de experimentação e diferentes efeitos sobre o palco.

Como mencionado anteriormente, Foreman alega em seu livro “*Play with Film*”

publicado em 2013, que as ações gravadas durante as oficinas do *The Bridge Project* ocorridas em 2004, foram utilizadas em diferentes encenações ao longo dos anos de 2006 e 2008, como trilhas sonoras e componente dramático. As imagens projetadas nas telas e a grande maioria dos diálogos e efeitos sonoros pré-gravados presentes nos espetáculos *Zomboid!* (2006), *Wake Up Mr. Sleepy!* (2007) e *Deep Trance Behavior in Potatoland* (2008), estudados nesta dissertação são oriundos das performances ocorridas durante as oficinas do *The Bridge Project*. Como Foreman mencionou em diversas entrevistas<sup>56</sup>, ele continuou experimentando novas combinações a partir dos mesmos registros em diferentes espetáculos na busca de encontrar combinações que mais se aproximassem de suas ambições. O material gravado permite o controle de cada parte da performance e isso garantiu a Foreman a autonomia necessária para estimular algumas experimentações em cena.

O teatro por definição é uma arte que ocorre na efemeridade, no entanto, o registro da performance é um pré-requisito para a realização dessas três peças denominadas por Foreman como “*projetos de filmes/performance*” ou “*máquinas de teatro*” (FOREMAN, 2013, p.2). Nesse novo território instável, onde as fronteiras se fazem e se desfazem, as definições podem assim variar profundamente. Embora o teatro seja historicamente uma performance efêmera, na qual os espectadores se encontram presencialmente diante de atores/performers exibindo um trabalho corporal, vocal e gestual, em um cenário particular e restrito, a mistura de mídias e de linguagens, os efeitos sonoros, o vídeo e o texto, caracterizam as três peças de Foreman. A projeção oferece possibilidades de colagem e montagem, de aparição e de desaparecimento, sonoro e visual, pertinentes, que auxiliam Foreman a criar sua atmosfera teatral. Através da mediação das ferramentas, Foreman passa a ter controle absoluto do tempo e do espaço interno e externo a projeção. Tem o poder de controlar o que é dito e não é dito, o ritmo, a temperatura, o silêncio e o ruído.

O campo das combinações é rico, as novas tecnologias permitem a atuação de elementos que não pertencem ao espaço e tempo da obra em execução, ao mesmo tempo em que propicia a disseminação da performance gravada para outros públicos que não tiveram acesso à performance original. Ainda que fora de contexto. Enquanto registro simples e sem interferências artísticas, o registro é uma ferramenta de acesso que permite resgatar uma

---

<sup>56</sup> FOREMAN, Richard. Pensamentos sobre a criação do teatro e as ideias e associações presentes na produção do *Wake Up Mr. Sleepy!* Nova York: Teatro ontológico-histórico, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/3549092> Acessado: 22/11/2018. Duração: 4m 21s.

ausência ao tornar a obra acessível, e evitar o seu desaparecimento. Enquanto elemento dramaturgico, os fragmentos fílmicos e sonoros, auxiliam Foreman a alcançar o seu objetivo de interromper o fluxo da ação e desorientar o espectador. A fotografia e as imagens projetadas, paradas ou em movimento, e os efeitos sonoros, alteram propositalmente a percepção do conjunto teatral estabelecido pelo encenador, favorecendo a proposta de desequilíbrio. Estranhamento necessário à poética de Foreman para quebrar com a familiaridade sentida pelo espectador. Sendo assim, os recursos técnicos passam a entrar também na estrutura da obra como um elemento potencial de criação e não mais somente como um significante de conteúdo preestabelecido. A horizontalização dos elementos cênicos, permitem ao encenador experimentar os recursos a sua disposição sem se preocupar com a lógica.

Após um longo período trabalhando com o cineasta Jonas Mekas e inspirado por Meyerhold e Piscator que teriam sido os primeiros a colocar a imagem projetada em cena, Foreman se apropria das tecnologias midiáticas para aumentar a fragmentação da cena e evitar a continuidade da ação. Em seus espetáculos os atores/performers jogam com a projeção e com as provocações sonoras, são estimulados pela imagem e pelos efeitos, mas não continuam a situação apresentada na tela, de modo similar pode-se dizer que, as imagens apresentadas não correspondem ao desdobramento das situações realizadas ao vivo. A cena se abre a novas experimentações.

Partindo da premissa de que o corpo é o lugar por onde o ator manifesta parte do fenômeno teatral, o corpo se torna um elemento relevante para se observar as experiências de intersecção do teatro com a tecnologia, tanto na sua materialidade quanto nas suas possíveis representações. É também para o corpo que se dirige o olhar do espectador. Nesta perspectiva, o ator se torna um dos pontos de convergência dos impactos das mídias na cena, já que o corpo vivo, presente, e os outros corpos, ausentes, sobre a influência dos elementos tecnológicos, modificam o entendimento acerca do corpo e da própria questão de presença. o corpo presente, com toda a sua materialidade e corporeidade, conhecida e não revogada, não necessariamente se sobressai ao corpo bidimensional apresentado sobre a tela. Entende-se por corpo vivo ou corpo presente a materialidade em carne e osso do ator/performer que ocupa o mesmo espaço e tempo do espectador, enquanto o corpo ausente, ou corpo morto, corresponde ao que pertence a uma dimensão externa bidimensional. Os corpos, vivos e ausentes, articulam-se ao longo dos espetáculos a cada momento em uma nova situação, modificando-se no espaço e no tempo de acordo com o contexto em que são submetidos, modificando a percepção do espectador, que

horas poderá estar mais atraído pela tela em movimento, ao passo que também poderá ser atraído em outros momentos pela presença física do ator, variando de acordo com as provocações de Foreman, que articula e manipula esse recurso de modo muito instigante.

No cenário de provocações estabelecidas pelos recursos técnicos, de luz, de voz e de projeção, os atores/performers, passam a absorver os estímulos do ambiente ao qual estão inseridos, se colocando à disposição de interpretá-los e, se for o caso, de transformá-los durante o jogo cênico. Desse modo o ator/performer passa a atuar ora como condutor da cena, ora como quem é conduzido, sem necessariamente ser o centro da representação. É importante reconhecer o deslocamento provocado pela escolha de Foreman de não utilizar o ator como o foco do ato artístico, mas sim como um elemento propulsor. Paralelamente, o corpo morto, do ator ausente, não se limita mais somente a projetar-se sobre a tela, passando a ocupar o tempo e o espaço, e a se fazer presente para o espectador, que diante da nova relação estabelecida, também observa as situações da tela, como um aqui e agora outro. Em outras palavras, o espectador diante do seu contexto atual e das influências que a tecnologia exerce na sua vida cotidiana, enxerga uma nova forma de presença. Nesse sentido, tanto o corpo vivo, quanto o corpo morto, na cena contemporânea, podem igualmente ser suportes ou objetos da cena.

Aparentemente, Foreman busca explorar as espacialidades das mídias, que se tornaram necessárias em seu teatro, para construir um novo tipo de montagem, na qual as imagens e os efeitos sonoros se justapõem com os demais elementos no espaço para em conjunto exigir do espectador e do ator/performer uma nova forma de relação diferenciada com o experimento teatral. O ator/performer, precisa cada vez mais ser multifacetado, para jogar com a câmera, microfone, caixa de som, projeção e os demais elementos, deve ter consciência de si, do tempo, dos recursos e do lugar de exibição. Foreman considera que ao experimentar os processos de mediação consciente da presença das ferramentas, os recursos que quebram propositalmente com a ilusão, o ator poderia encontrar uma nova forma de se relacionar com o jogo apresentado.

O encenador está compondo experimentos teatrais que existem para além do drama, no qual a cena deixa de seguir a lógica da escrita dramaturgica tradicional, para seguir a lógica do pensamento, tornando-se cada vez mais fragmentada e plural a medida em que vai agregando artes distintas, as quais se incluem o audiovisual e as novas mídias. Utilizando os elementos midiáticos, vídeo, áudio e iluminação em combinações estranhas Foreman atribui ao público a tarefa de completar o seu ato de criação ao experimentar essa junção. Na concepção do

encenador, o envolvimento progressivo com o processo de criação, estimula os espectadores a ocupar um papel cada vez mais ativo na produção do espetáculo teatral. Foreman quer que o espectador experimente a obra sobre a sua própria perspectiva. Há certamente uma preocupação em pensar no como compor esse material em conciliação com a performance ao vivo, mas Foreman tenta ao máximo não fechar a ideia em execução, deixando o experimento em suspenso, como uma obra inacabada. O objetivo da proposta é que a obra se concretize através do público, que permanece ciente sobre os meios utilizados para a criação dessa atmosfera a qual está inserido, e por este motivo, é capaz de apreciar com maior atenção os efeitos gerados em si mesmos ao estarem sujeitos às combinações propostas no jogo cênico, e diante do experimento tornam-se capazes de refletir criticamente sobre as manifestações cênicas a sua disposição.

O importante a ser compreendido é que esses dispositivos midiáticos servem como fontes de inspiração e elemento de confronto. Embora tenham suas especificidades, Foreman não quer que o espectador gaste muito tempo tentando desvendar os signos e significantes emitidos no experimento, não se trata de apresentar uma mensagem unificada.

[...] às vezes, o uso da mídia é claramente mais crítico e combativo. Como se a mídia abandonasse sua função ilustrativa e sedativa para confrontar-se com a realidade ambiente e provocar o espectador no seu conforto midiático. (PAVIS, 2010, p.192).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa investigação foi possível alcançar formulações significativas sobre a estrutura dos experimentos cênicos de Richard Foreman. O dramaturgo tentou se apropriar, transformar e reinventar os métodos de composição existentes criando uma forma particular de compor e expor a cena. A análise permitiu compreender a proposta de Foreman para o público. Para tal, foi importante observar como o encenador escala os elementos a sua disposição e qual a finalidade de cada recurso empregado.

Percebi a ausência de hierarquia entre os elementos, texto, atores/performers, recursos visuais, cenografia e adereços. Essa estratégia serve para formar uma série de imagens visuais estranhas, que auxiliam Foreman a impedir que o espectador se envolva com o espetáculo da forma habitual, anestesiado com a encenação.

Restringindo-se a uma linguagem essencial, gestos, ruídos, silêncios e frases curtas, Foreman, desconstrói o modelo preexistente de linguagem dramática, dando origem a um modelo particular de teatro. Com uma linguagem alternativa, Foreman não apenas muda o formato do texto dramático, sua função, mas também vê refletido na performance teatral o impacto de suas escolhas. Longe de se enquadrarem nas definições de teatro dramático, Foreman rompe com muitas das convenções tradicionais de teatro. Sua linguagem transgressiva, de descontinuidades e repetições, com palavras, gestos e sentido fragmentários resulta em uma escrita inovadora.

Ao analisar os experimentos cênicos, conclui que a encenação de Foreman é uma extensão do processo da sua escrita. Observou-se que o processo de geração de seus textos envolve uma tentativa particular de Foreman de recorrer à escrita para atingir um nível mais profundo de pensamento. O texto inicialmente serve como um registro do seu pensamento, das suas contradições mentais, e é revisitado para transformar-se em uma peça.

Há pelo menos três metamorfoses que ocorrem com o texto durante o seu processo de criação que se manifestam pelas diferentes funções que exerce em cada momento da composição, dando origem, nesse sentido, a três produtos textuais: (i) os cadernos de anotações livres, no qual, Foreman documenta diariamente o seu pensamento; (ii) o compilado de ideias, conjunto de anotações que, ao serem misturadas e reagrupadas, compõem um texto

dramatúrgico composto por diálogos não distribuídos e sem gêneros, que serve como guia para Foreman e os atores no ensaio; e (iii) o roteiro finalizado, que é publicado para documentar como os diálogos foram distribuídos, bem como quais foram as escolhas de direção no palco, e quais elementos foram utilizados.

A incorporação e o desdobramento de técnicas já existentes garantiram à poética de Foreman traços característicos de Bertolt Brecht, Gertrude Stein e outros pensadores do início do século XX. Como um bom observador, o encenador sempre esteve atento às mudanças trazidas pela vanguarda, tomando emprestado, transformando e subvertendo as técnicas que lhe convinha para poder criar seus próprios arranjos e desenvolver a sua poética particular.

O dramaturgo abandonou a sequência temporal baseada em causa e efeito, por meio do emprego da fragmentação utilizando a proposta de presente contínuo, por considerar que a narrativa linear condiciona os espectadores a reagir com empatia. O presente contínuo é uma nova abordagem dramatúrgica que permite aos encenadores a liberdade de incorporar pensamentos específicos, temáticos e não literais, na cena, e se configura como uma nova forma de se relacionar com o espectador.

Foreman também associou o experimento teatral ao conceito steiniano de paisagem. Estava interessado em propor um estado de desequilíbrio, fragmentando a cena em muitas unidades para quebrar a narrativa linear e assim desorientar o espectador. As imagens em movimento, sem dependência linear de causa e efeito, tornam a encenação não familiar. Compor o espetáculo baseando-se no conceito de paisagem garante a Foreman que seu experimento se encontre ali, suspenso temporariamente num constante presente contínuo e isso permite ao público encontrar uma nova forma de consciência.

A redefinição do papel dos atores no teatro de Foreman contribuiu com a sua proposta, de que cada elemento teatral possui igual qualificação, correspondendo a uma parte do todo, sem qualquer conceito de hierarquia entre seus elementos teatrais. O rigor artístico, o controle total perante os elementos justapostos e a necessidade de criar um modo inusitado de fazer teatro observados em Foreman aparecem tanto em Brecht quanto em Stein.

O modo como o encenador cria a sua encenação, refletindo sobre os elementos que se relacionam entre si na performance, estimula a criação de novos caminhos de percepção, permitindo ao espectador refletir sobre o teatro na sua integralidade. Conclui que o tempo

presente entre os eventos e a oscilação entre os campos do teatro e da imagem gravada, as lacunas ocasionadas pelo emprego das estratégias de subversão, recriação e desconstrução do teatro são fatores importantes para aos três experimentos cênicos observados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO; HORKHEIMER. A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Disponível em: [https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf). Data de acesso: 15/12/2021.
- ADORNO, Theodor. Indústria cultural. In: *Comunicações e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e “cultura de massa”* nessa sociedade. São Paulo: Companhia Nacional, 1971.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. traduzido por Juba Elisabeth Levy [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. SC: Argos, 2009.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. Uma paisagem sob a névoa: o teatro de Gertrude Stein. In: STEIN, Gertrude. *O que você está olhando: teatro (1913 – 1920)* / Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva 2005.
- ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia no Brasil: Perspectivas da Estética Digital*. v.3, n.6, São Paulo: Revista USP, 2005.
- ARONSON, Arnold. Cenografias Pós-Modernas. In: MACHADO, Maria. C. [et al org]. *Cadernos de Teatro*, no 130. Rio de Janeiro: O Tablado. 1992.
- AUSLANDER, Philip. *Live performance in the media. Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2008. pp. 10-72.
- BARBERO, Martin. Indústria Cultural: Capitalismo e legitimação. In: *Dos meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed-UFRJ, 1997. pp. 63-89.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Mágia e técnica, arte é política*. 1.e.d 1985. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 165-197.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Coleção Marxismo e Literatura. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOWERS, Jane Palatini. *The Composition that all the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes*. In: *Land / Scape / Theater*. Edited by Elinor Fuchs and Una Chaudhuri. Michigan: University of Michigan, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. Trad. s/ ind. In: *Art Research Journal ARJ*. Vol. 3, n.1, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8429>. Data de acesso: 05/2020.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARVALHO, Victa. *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 5ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- CHIN, Daryl; Lawder, S.; Davy, Kate; Schneider, I., & Korot, B. (1977). *The Cubist Film*. *Performing Arts Journal*, 1(3), 103.
- DAVY, Kate. *Teatro Ontológico-Histórico de Richard Foreman: A Influência de Gertrude Stein*. In *Literatura do século XX*. Vol. 24, No. 1, Edição Gertrude Stein, Primavera, 1978, pp. 108-126
- DAVY, Kate. *Davy Kate, Richard Foreman, and the Ontological-Hysterical Theatre*. UMI Research Press Ann Arbor MI, 1981.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer 1. (1980 1.ed). Petrópolis: Vozes, 2008.
- DIXON, Steve. *Researching Digital Performance: Virtual Practices*. In: KERSHAW, Baz and NICHOLSON, Helen. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press, 2011.
- DOLAN, Jill. *Richard Foreman's Scenography: Examples from His Work in France*. In *The Drama Review*: 1984.
- DOMINGUES, Diana [org]. *Arte, ciência e tecnologia: Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. pp. 76 e 77.
- DUBOIS, Philippe. *Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo*. in MACIEL, Katia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 74.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg [et al]. -1.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea*. *Repertório*, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860> . Data de acesso: 13/01/2020.
- FOREMAN, Richard. *How to Write a Play*. *Performing Arts Journal*, 1(2), 84, 1976.
- FOREMAN, Richard. *How I Write My (Self Plays)*. *The Drama Review*, 1977
- FOREMAN, Richard. *The ontological Richard Foreman*. HubNet, abril de 1998.
- FOREMAN, Richard. *Play with Film*. New York: Contra Mundum Press, 2013.
- FOREMAN, Richard. *The Manifestos and Essays*. New York: Theatre Communications Group, 2010.
- FOREMAN, Richard. *Bad Boy Nietzsche! and Other Plays*. New York: TCG Publications, 2007.
- FOREMAN, Richard. *WakeUp OriginalNotes1*. Nova York: Ontological Theater, NYC, 2007. Disponível em: <http://www.ontological.com/ProductionFiles/2007WakeUpMrSleepy.html> . Data de acesso: 10/01/2021
- FOREMAN, Richard. *Wake Up Original Note2*. Nova York: Ontological Theater, NYC, 2007. Disponível em: <http://www.ontological.com/ProductionFiles/2007WakeUpMrSleepy.html> . Data de acesso: 10/01/2021.
- FOREMAN, Richard. *Unbalancing acts: foundations for a theater*. Nova York: Theater Communications Group, 1992.

- FOREMAN, Richard. *Royalty-Free Plays. Foreman's Invitation to Directors*. TDR, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146353?origin=JSTOR-pdf> Data de acesso: 23/11/2022
- FOREMAN, Richard. *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays*. Barrytown: Station Hill, 1985.
- FOREMAN, Richard. *Selection From Deep Trance Behavior in Potatoland*. PAJJ, 2008. Disponível em: [https://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/30/3%20\(90\)/106/1795211/pajj.2008.30.3.106.pdf](https://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/30/3%20(90)/106/1795211/pajj.2008.30.3.106.pdf) Data de Acesso: 30/11/2022.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gertrude Stein. *O Percevejo*. N. 9. Ano 8, 2000, p. 235-238.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Perfonce do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- HALSTEAD, Jack. *Re-viewing Richard Foreman (and Theater of Images)*. Spring, 1992. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/162641207.pdf> . Data de acesso: 26/10/2022.
- HARRIES, Martin. *Zomboid! by Richard Foreman*. Theatre Journal, Volume 58, Number 4, December 2006, pp. 673-676
- HARRIES, Martin. Richard Foreman and the Ends of an Avant-Garde. In *Theatre journal*. v. 56, n. 1, march, 2004. pp. 83-96.
- HELIODORA, Bárbara. *O Teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- HUNKA, George. *One from Column A, Two from Column B: Richard Foreman on the Writing Process*. PAJ: A Journal of Performance and Art, 30, 2008. pp. 104–105.
- KIWONLEE, B.A.,M.A. *The dynamics of Richard Foreman's theatre: text and performance*. EUA: Texas Tech University, 2001.
- KIRBY, Michael. Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre. In *The Drama Review: TDR*, 1973
- ISAACSSON, Marta. *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem*. Uberlândia: ArtCultura, v. 13, n. 23, jul.-dez. 2011.
- KA, Tamara. *Memória do efêmero: O DVD -registro de teatro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- LAPOUJADE, David. A arte e seus limites. Em: PAZETTO, Débora et al Org. *Os fins da Arte*. Minas Gerais: Relicário Edições, 2018.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramatico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LUHAN, Mabel Dodge. *Speculations or post-impressionism in prose*.New York: Adam Budge, 1913.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARRANCA, Bonnie. *Ages of the Avant-Garde*. *Performing Arts Journal* 16, No. 1. 1994.
- MARRANCA, Bonnie. *An Interview with Richard Foreman of the Ontological Hysteric Theatre*. *Drama and Theater* 12, 1975.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.
- MOREIRA, Inês Cardoso Martins. *“Aqui há uma margem”: teatro e exílio em Gertrude Stein*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Doutorado em Teatro, 2007.
- ODDEY, Alison; WHITE, Christine. *The Potentials of Spaces*. The Theory and practice of Scenography & Performance. USA: Intellect, 2006

- PAVIS, Patrice. *Encenação Contemporânea: Origens, Tendências e Perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RYAN, Betsy Alayne. *Gertrude Stein's theatre of the absolute*. Ann Arbor: Umi, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STEIN, Gertrude. *Autobiografia de todo mundo*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- STEIN, Gertrude. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores LTDA, 1984.
- STEIN, Gertrude. *Writings: 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998.
- STEIN, Gertrude. *Doutor Faustus liga a luz*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1997.
- STEIN, Gertrude. Listen to Me. p. 404. In: STEIN, Gertrude. *Last Operas and Plays* / Edited by Carl Van Vechten; with an introduction by Bonnie Marranca. Acid-Free Paper: United States of America, 1949.
- SWETTENHAM, Neal. *Richard Foreman: An American (Partly) in Paris*. New York: Routledge, 2018.
- SWETTENHAM, Neal. *The Actor's Problem: Performing the Plays of Richard Foreman*. Cambridge University Press. *New Theatre Quarterly*, Volume 24, Edição 1, Fevereiro de 2008.
- SWETTENHAM, Neal. *An Opportunity to get hit by a Car*. Richard Foreman at Work. In *Studies in Theatre and Performance*. New York: 2002.
- WATSON, Steven. *Prepare for saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the mainstreaming of American modernism*. New York: Random House, 2000.
- WATSON, Dana Cairns. *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.

## NOTÍCIAS DE JORNAL | ENTREVISTAS | REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

ALLEN, Kerri. Richard Foreman está “acordado” E a nossa “mente inconsciente”? In *Notícias de Fora*. Sinais de cena 7. 2007

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Notas sobre o Teatro Ontológico-Histórico. In. *Teatro Jornal*, 2016. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2016/01/notas-sobre-o-teatro-ontologico-historico/> . Data de acesso: 03/02/2021.

BERNSTEIN, Charles. A Conversation with Richard Foreman. Disponível em: [https://www.ubu.com/papers/foreman\\_interview.html](https://www.ubu.com/papers/foreman_interview.html) The conversation was originally published in TDR in its Fall, 1992 issue (Volume 36, number 3; T135; pp. 103-130)

COMPANHIA NOVA DE TEATRO. *Diálogos com Richard Foreman*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQt7GjD4IF0>. Data de acesso: 25/10/2022.

CHIKHLADZE, David. *Entrevista entre David Chikhladze e Richard Foreman*. Disponível em: <http://wakeupmrsleepy.blogspot.com/2006/12/entry-13.html> . Acessado em: 13/06/2021.

FOREMAN, Richard. *Pensamentos sobre a criação do teatro e as ideias e associações presentes na produção do Wake Up Mr. Sleepy!*. Nova York: Teatro ontológico-histórico, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/3549092> Acessado: 22/11/2021. Duração: 4m 21s.

FOREMAN, Richard. *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind Is Dead!* (St. Mark's Theatre). Nova York: Teatro ontológico-histórico, 2007. Disponível em: [https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file\\_id=221267](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=221267) . Data de Acesso: 28/09/2021. Duração: 10m

FOREMAN, Richard. *Zomboid! (Film / Performance Project # 1)*. Nova York, 2006. Gravação de vídeo: Visão da câmera 1. Disponível em: [https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file\\_id=215701](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215701) . Data de acesso: 14/08/2021. Duração: 1h 07m 12s.

FOREMAN, Richard. *Zomboid! (Film / Performance Project # 1)* . Nova York 2006. Gravação de vídeo: Visão da câmera 2. Disponível em: [https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file\\_id=215699](https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215699) . Data de acesso: 15/08/2021. Duração: 1h 05m 38s.

FOREMAN, Richard. *Lava*. Nova York: 1989. Gravação de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oFrwqIA9dgE>. Data de acesso: 14/08/2022. Duração: 1h 07m 41s.

FOREMAN, Richard. *The Bridge Project*. In: DMJ interview Richard Foreman 1/3. 2006. Disponível em: <https://youtu.be/oHMGDTnXNhg> . Data de acesso: 13/08/2021. Duração: 2m 9s.

FOREMAN, Richard. *The Bridge Project*. In: DMJ interview Richard Foreman 2/3. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FF5bJSxLPCA> . Data de acesso: 13/08/2021. Duração: 3m 42s.



FOREMAN, Richard. *The Bridge Project*. In: DMJ interview Richard Foreman 3/3. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XbOWg2GdSx0> .Data de acesso: 13/08/2021. Duração: 3m 49s.

FOREMAN, Richard. *Richard Foreman's interview*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7sC8015Rco> . Data de acesso: 22/10/2021 . Duração: 5m 47s.

FOREMAN, Richard. *Scenes from wake up mr sleepy, your unconcious mind in dead*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXimtgscxM> . Data de acesso: 16/10/2021. Duração: 3m 02s.

HOWL ROUND THEATRE COMMONS. SEGAL TALKS. *Richard Foreman on Wednesday 20 May 2020*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YqOiPF13rLA> . Data de acesso: 26/10/2022.

MELLÃO, Gabriela. *Visões do paraíso por Richard Foreman*. Teatro Jornal 2005. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2015/10/visoes-do-paraíso-por-richard-foreman/> . Data de acesso: 03/02/2021.

MOSBLECH, Stephen. *Entrevista de Stephen Mosblech com Richard Foreman em 11 de fevereiro de 2006*. Disponível em: <http://wakeupmrsleepy.blogspot.com/2006/11/entry-10.html> . Data de acesso: 13/06/2021.

ONTOLOGICAL-HYSTERIC THEATER. *Entrevistas e produções*. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Foreman.php> . Data de acesso: 02/04/2021.

SCHECHNER, Richard. *We Still Have to Dance and Sing: An Interview with Richard Foreman*. TDR/The Drama Review, 46, 2002, pp. 110–121.

SCHECHNER, Richard; FOREMAN, Richard. (1987). Richard Foreman em Richard Foreman: uma entrevista. *The Drama Review: TDR*, 31(4), 125.