



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

**O ENCONTRO COM A BARATA:  
um espetáculo liminar**

THE ENCOUNTER WITH THE COCKROACH:  
a liminal spectacle

**Marcilene Lopes de Moura**

 <https://orcid.org/0000-0003-3833-0403>

## O ENCONTRO COM A BARATA: um espetáculo liminar

### Resumo

Este artigo propõe um estudo do espetáculo *A Paixão segundo G.H.*, uma adaptação do romance de Clarice Lispector feita por Fauzi Arap, com atuação de Mariana Lima e direção de Enrique Diaz. Propomos um ponto de vista sistêmico para analisar os aspectos performativos engendrados pelo encontro da personagem G.H. com uma barata.

**Palavras-chave:** teatro; performance; encontro; barata.

## THE ENCOUNTER WITH THE COCKROACH: a liminal spectacle

### Abstract

This article proposes a study of the play *A Paixão segundo G.H.*, an adaptation of Clarice Lispector's novel by Fauzi Arap, performed by Mariana Lima and directed by Enrique Diaz. We propose a systemic point of view to analyse the performative aspects engendered by the encounter between the character G.H. and a cockroach.

**Keywords:** theatre; performance; meeting; cockroach.



Pretendemos analisar neste artigo, segundo um ponto de vista sistêmico, os aspectos performativos engendrados pelo encontro da personagem G.H. com uma barata, no espetáculo *A paixão segundo G.H.*<sup>1</sup> dirigido por Enrique Diaz. Este espetáculo é uma adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector feita por Fauzi Arap, com atuação de Mariana Lima.

Em 1988, Enrique Diaz cocria com seus amigos e amigas a *Companhia dos Atores*<sup>2</sup>. Todo esse período junto à companhia foi um período de pesquisa de referências estéticas e busca de uma identidade artística. Em 2000, Enrique Diaz muda-se para Nova York com a atriz Mariana Lima e faz um estágio na *SITI Company (Saratoga International Theater Institute)*. De volta ao Rio, ele começa um treinamento junto a artistas convidados. Durante este período ele encena a adaptação do romance *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector. Este espetáculo solo, que apresenta características autobiográficas, foi produzido fora da *Companhia dos Atores* e em parceria com Mariana Lima, atriz do espetáculo.

Artista prolífico, Enrique Diaz encenou textos clássicos, contemporâneos e adaptações literária, mantendo um interesse recorrente pela metalinguagem. Influenciado pela performance, Enrique Diaz faz uso recorrente de textos metateatrais em seus espetáculos autorreflexivos e centrados no trabalho dos atores e atrizes. Os procedimentos metateatrais estão presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências. Segundo Patrice Pavis (1990), as encenações semióticas geram ao mesmo tempo seu metadiscurso, tornando legíveis as condições de sua produção. Estes procedimentos semióticos são caracterizados por uma autorreflexividade, um comentário da enunciação que, em última instância, quer refletir sobre o funcionamento do seu processo criativo.

De certa forma, a narrativa autobiográfica da personagem G.H. no romance de Lispector é construída a partir de suas percepções íntimas, de seus pensamentos, conhecimentos e emoções. A personagem G.H. busca o autoconhecimento e procura entender as suas experiências a partir do questionamento de sua própria fala, como por exemplo, “Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?” (Lispector, 1998, p. 19). Clarice Lispector se aproxima de G.H. na medida em que também expõe o seu processo de criação, os seus procedimentos de escrita, suas fraquezas e seus desafios. Souza

<sup>1</sup> O espetáculo *A Paixão segundo G.H.* estreou no teatro do Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB do Rio de Janeiro em 16 de outubro de 2002. Texto original: Clarice Lispector. Adaptação: Fauzi Arap. Direção: Enrique Diaz. Atuação: Mariana Lima. Cenografia: Marcos Pedrosa. Figurinos: Marcelo Olinto. Iluminação: Guilherme Bonfanti. Música: Marcelo Neves. Vídeo: Carolina Jabor. Preparação corporal: Daniela Visco. Consultoria de movimento: Marcia Rubin. Preparação vocal: Mônica Montenegro.

<sup>2</sup> A *Companhia dos Atores* foi criada por Enrique Diaz, Bel García, Drica Moraes, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.



(2011) evidencia o caráter ensaístico e autorreflexivo da obra de Lispector, chegando mesmo a falar de uma forma de autobiografia não planejada.

Tanto Clarice Lispector como Enrique Díaz demonstram um gosto por estruturas reversíveis ou ambidestras que realizam uma forma de oscilação entre seu interior e seu exterior, desestabilizando as noções de realidade e identidade sociais. Referindo-se aos romances, Linda Hutcheon (1984) usa o termo metaficção para designar os procedimentos de uma obra que se volta para si mesma. Para ela, a autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento são recorrentes. Ela recupera este termo, retirando seu caráter moral e evidenciando a qualidade de sua reflexividade. Segundo Hutcheon (1984), por ser narcísica (a obra e não o autor), ou seja, voltada para si mesma, paradoxalmente ela exige um engajamento maior do leitor para desvendar seus jogos reflexivos. A narrativa narcisista, ao expor seu sistema linguístico e seu status ficcional, compartilha com o leitor o seu processo de criação.

Na metaficção, o leitor passa a perceber que toda ficção é um tipo de paródia, uma repetição com diferença (Deleuze, 1968). O universo recriado pelo leitor deve então ser reconhecido como ficcional e de sua coautoria. Através dessa percepção, sua relação consciente com o texto se fortalece, pois apesar de estar livre para interpretar, o leitor é responsável por sua interpretação. Mathilde Roman (2008) analisa vários artistas contemporâneos que trabalham com videoarte e percebe que grande parte desta produção artística tende a articular a intimidade como uma fonte de reflexão para o mundo, permitindo ao artista se projetar para o exterior. Ela observa nos trabalhos analisados, a possibilidade de passar do universo íntimo e subjetivo, da imagem de si, para propostas mais amplas que colaborem como suporte para a construção de identidades contemporâneas no horizonte do coletivo.

Para saborear alguns dos múltiplos aspectos e camadas presentes no espetáculo *A paixão segundo G.H.*, estabeleço uma rede de analogias de acordo com uma abordagem sistêmica de segunda geração, centrada nos conceitos de globalidade, interação, organização e complexidade. Segundo o analista de sistemas Daniel Durand (2013), o pensamento sistêmico é uma ferramenta conceitual transdisciplinar que possibilita a organização do conhecimento. As ressonâncias de um pensamento sistêmico podem ser percebidas nas chamadas ciências formais, como matemática, e nas chamadas ciências empíricas, como as ciências naturais e as ciências humanas. Muitos estudos utilizam uma abordagem sistêmica para analisar a comunicação nas empresas e os vários tipos de grupos e organizações. No



campo do teatro, os estudos ainda não são extensos. As reflexões de Chantal Hebert e Perelli-Contos (2001) sobre o teatro Robert Lepage foram inspiradas pela teoria da complexidade desenvolvida por Edgar Morin no campo da sociologia. O pesquisador Roger Chamberland (1997) se inspirou na teoria do caos para propor um estudo do corpo no teatro. O artista fractalista Jean Claude Chirrollet (2011) estudou o tempo caótico e a complexidade fractal na obra *Arcadia* de Tom Stoppard.

Neste artigo, proponho que vejamos o romance de Lispector e o espetáculo como um sistema de entidades conceptuais em interação, como sistemas que se devoram uns aos outros, se interpenetram, se fertilizam e se multiplicam. Ao criar esta analogia, pretendo analisar as reverberações estéticas no espetáculo causadas pelo encontro da personagem G.H. com uma barata. Segundo Despret (2019), as analogias não são apenas uma questão de estilo; são também uma questão de gosto, de ousar provar, de aprender com os riscos e os efeitos do encontro.

No romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, Lispector narra na primeira pessoa a viagem mítica da personagem G.H. pelo espaço labiríntico do seu apartamento. Neste romance, encontramos uma forma de pensamento tentacular que, segundo Donna Haraway (2020), nos encoraja a abandonar a narrativa linear em favor de conexões e sinais que unem. Ao nos relatar de forma tentacular o encontro de G.H. com uma barata, Lispector nos convida a permanecer no tumulto, na lama da vida simbiótica a que pertencemos.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos, dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca, mas lama úmida e ainda viva era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade (Lispector, 1964, p. 57).

O enredo do romance é curto: uma mulher, designada pelas iniciais G.H., que vive sozinha no seu apartamento, decide, após o café da manhã, arrumar sua casa, pois a sua empregada deixou o emprego no dia anterior. Ela acaba encontrando uma barata no armário do quarto da empregada. Este fato acaba desvelando as diversas camadas ficcionais do romance.

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e, no entanto, sempre aparecesse mais uma casca, e mais uma (Lispector, 1964, p. 57).

Quando a personagem G.H. encontra uma barata, algo imprevisível acontece, provocando uma bifurcação no seu sistema identitário, uma transição de fase. Uma



bifurcação é um momento vital em que um sistema pode mudar de estado. A bifurcação acontece em decorrência de uma instabilidade em um sistema dinâmico aberto. Segundo Bertalanffy (1973), um sistema aberto troca matéria, energia e informação com o seu ambiente. A abertura de um sistema permite a sua adaptação às mudanças das condições ambientais. Mas grandes instabilidades num sistema podem fazer com que ele se desvie da sua trajetória anterior para abrir novas possibilidades de evolução. A bifurcação ocorre no sistema identitário da personagem G.H. porque ela já se encontrava num equilíbrio altamente instável, “o acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar” (Lispector, 1964, p.68).

O encontro com a barata é um momento de bifurcação, um ponto crítico a partir do qual o sistema global, que inclui o romance, a personagem e todas as entidades do sistema de representação, atinge novos estados. Para o sistema narrativo, este facto é particularmente importante porque está na origem de uma profunda metamorfose da personagem G.H., e da desconstrução da sua identidade social. Ela entra num campo fronteiro entre dois limiares. O encontro fortuito com a barata provoca uma grande perturbação no seu sistema dinâmico, conduzindo a uma forma de organização caótica.

Ao falarmos em metamorfose, estamos nos aproximando do conceito de “devir” que, segundo Deleuze (1980), é uma passagem entre complexidades afetivas. Deleuze identifica os diversos devires ou os estados intensivos a processos de metamorfoses, de variação de multiplicidades ou de variação de relações numa multiplicidade. Os devires são forças, potências, estados intensivos e processos contínuos de metamorfose. Portanto, no nosso caso, não se trata de se “tornar” uma barata do ponto de vista “real”. Quando falamos da metamorfose de G.H., estamos falando de uma forma de “devir-barata”. Este “devir-barata” de G.H. está relacionado à sua capacidade de afetar e ser afetada por uma barata.

Da aversão inicial, G.H. passa a uma admiração que culmina com o seu devir-barata, considerada a sua ancestralidade animal e a memória ancestral da terra. Ultrapassando o susto inicial, ela esmaga o inseto contra a porta do armário. A barata, depois de ter perdido a casca, expele uma secreção branca, a sua última essência. G.H. decide provar esta secreção pensando que “a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata” (Lispector, 1998, p. 169). A personagem do romance abandona a sua rotina civilizada e parte em busca das suas referências ancestrais. Ela abandona a sua “organização humana”, para melhor encarnar a sua condição animal, a sua “neutralidade viva”. Depois disso, o seu sistema se desorganiza.



O romance é um exercício de rememoração, uma tentativa de refazer um caminho do passado para o compreender. Através das estruturas de superposições da memória, o seu sistema tenta se auto-organizar. Após a crise e a desorganização caótica provocada pelo encontro com a barata, G.H. tenta se auto-organizar incorporando a desordem e a perturbação. Ao assimilar o diferente, como os índios antropófagos que comem os seus inimigos para se tornarem um ser mais forte, o sistema de representação de G.H. desorganiza-se e incorpora o incidente para se tornar um sistema mais complexo. A perturbação causada pelo encontro com o inseto torna-se um acontecimento vital do percurso e da memória do processo.

Um encontro tem lugar sob certas condições espaciais e temporais. Um encontro intenso gera devires, gera uma certa metamorfose molecular dos dois sistemas, uma metamorfose de natureza, de identidade. As metamorfoses podem ser vistas como passagens entre sistemas heterogêneos que estavam implicados, como casos especiais de transformações em que as entidades perdem mais ou menos alguns aspectos originais para entrarem em outro plano de composição, geralmente imprevisíveis. Elas passam a uma zona de vizinhança, campo fronteiro entre dois limiares de multiplicidades. Os encontros verdadeiramente "saboreados" mobilizam a memória e geram também memória. Os encontros acontecem ao seguirmos traços, internos ou externos, e estes, por sua vez, produzem traços heterogêneos.

Neste artigo eu os convido a seguir as fases do encontro de G.H. com a barata, no espetáculo *A Paixão segundo G.H.*, tendo em conta as coordenadas espaciais e temporais deste encontro. Seguiremos um percurso organizado em três etapas: A primeira fase é o encontro de G.H. com os espectadores, a segunda fase é a trajetória de G.H. até o quarto da empregada e a terceira fase diz respeito ao encontro de G.H. com a barata e com as forças inconscientes da natureza.

### **Primeira fase: a personagem G.H. encontra-se com o público**

O solo *A Paixão segundo G.H.* se configura como um relato autobiográfico. Neste espetáculo, a atriz-personagem G.H. se dirige aos espectadores no tempo presente para partilhar uma experiência que teve no dia anterior, “estou tentando entender, tentando dar a alguém o que eu vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com isso, eu não sei o que fazer, eu tenho medo dessa desorganização profunda”<sup>3</sup>. Ela tenta encontrar novas palavras

---

<sup>3</sup> Trecho da adaptação de Fauzi Arap. Arap exclui grande parte do original, escolhendo passagens que considera centrais, sem modificá-las. Todas as citações que seguem se referem à adaptação do romance.



para falar de um encontro que a levou a uma bifurcação na sua vida e sobre o qual ela não consegue construir um discurso racional coerente. Segundo Haraway (2020, p. 72), "sem a perpetuação da memória, não podemos aprender a viver com fantasmas e, portanto, não podemos pensar"<sup>4</sup>. Apesar desta dificuldade em lidar com seus fantasmas e medos pessoais, a personagem G.H. tenta construir uma narrativa para compreender o que viveu.

Após estas considerações iniciais sobre a sua desintegração individual e a consciência de ter humanizado muito a sua vida, a personagem G.H. avança em sua narrativa para compreender o que viveu. Apesar de verificarmos uma circularidade no discurso, nos gestos e nos deslocamentos da performer, o que evoca a ideia de ensaio, esboço e tentativas cíclicas, verificamos a emergência de uma narrativa que avança, mesmo que seja um avanço em forma espiralar.

Neste primeiro momento do espetáculo, Mariana-G.H. busca o autoconhecimento através da narrativa de si, da busca por sentidos. A atriz adere à ficção autobiográfica através de sua presença física, na medida em que relata algo do passado em primeira pessoa do singular. Ela narra no presente da performance, vivenciando a mesma temporalidade e o mesmo espaço do público. Judith Butler (2007) argumenta que a auto-narração é um discurso parcial e é sempre a história de uma interação com o outro e com um conjunto de normas sociais. Através do uso de procedimentos recursivos e autorreferentes, Enrique Diaz brinca com a identidade de seu sistema teatral e colabora para subverter o conceito de identidade vista como uma essência. Ele colabora com as reflexões que consideram a naturalização de uma identidade como sendo uma forma de imposição de uma cultura hegemônica. Ivan Domingues (1996) afirma que há uma disposição profunda da natureza humana em barrar o poder destrutivo do tempo. Dentre os dispositivos citados para se proteger, ele destaca a consciência, com seu poder de se desprender da cadeia temporal e a linguagem como extensão da consciência e da memória, promovendo uma espécie de continuidade do tempo, assegurando elementos de permanência e coesão. Portanto, diante da experiência da precariedade da existência e da ação implacável do tempo, a humanidade tenta buscar soluções que possam dar conta, ou dar sentido a isso.

Na transposição para o teatro, apresentada no teatro do CCBB do Rio de Janeiro em 2002, esse primeiro encontro com o espetador acontece numa sala que evoca um apartamento burguês, com uma decoração muito naturalista: armários, fotografias, papel de parede, prateleiras de livros, pedaços de memórias. A atuação da atriz é também muito naturalista, quase sem atuação, como se estivesse fazendo confidências a amigos íntimos.

---

<sup>4</sup> Todas as traduções presentes neste trabalho são de minha autoria.



Apesar da aparente estabilidade do sistema de representação, um conjunto de códigos reconhecíveis e naturalistas, a intérprete parece estar num estado emocional muito instável, a sua energia é como a de um líquido que está aquecendo. O sistema de representações está aberto aos espectadores devido à proximidade física entre eles e a performer, devido à ausência da quarta parede e devido ao fato de Mariana Lima olhar nos olhos dos espectadores para lhes fazer confidências na primeira pessoa, inserindo-os, de certa forma, na ficção. Esta abertura do sistema ficcional provoca um engajamento maior do espectador, que tenta desvendar os jogos reflexivos do espetáculo.

### **Segunda etapa da nossa viagem: transição para o quarto da empregada**

Após uma série de considerações sobre a dificuldade de organizar a experiência vivida, a atriz-G.H. desloca-se fisicamente para o quarto da empregada e desloca-se também no tempo, para o dia anterior.

No espetáculo, Mariana abre a porta da sala do seu apartamento e convida o público a segui-la por um longo corredor. Neste corredor, uma zona de transição, o espetáculo ganha uma dimensão mais performativa e torna-se uma forma de instalação plástica. Alguns objetos são distribuídos de forma esparsa neste corredor evocando uma exposição num museu: alguns livros espalhados, cadeiras e um peixe fossilizado. Este corredor pode ser visto como sendo o corredor do centro cultural Banco do Brasil, onde o espetáculo é apresentado; o corredor do apartamento de classe média da personagem G.H. ou um espaço mítico de transição contendo alguns objetos simbólicos. Os espectadores permanecem de pé e acompanham a atriz para saborear sua narrativa. Mariana avança no tempo à medida em que conta a sua história percorrendo o corredor, seguida pelo público. O espetáculo ganha um aspecto mais performativo na medida em que o cenário deixa de ser descritivo e naturalista, bem como a interpretação da atriz ganha maior expressividade e suas partituras físicas são mais simbólicas e abstratas.

Assim como o espaço físico ganha conotações sociais e políticas, no sentido de um deslocamento da sala de estar para as camadas sociais mais subterrâneas do quarto íntimo da empregada, a personagem G.H. aprofunda o questionamento sobre sua identidade social.

O nome social de uma pessoa é uma forma de definir e fixar a sua identidade, mas não sabemos qual é o nome que está escondido nas iniciais “G.H.”. Pode-se dizer que a personagem G.H. é uma personagem difusa, um sistema identitário aberto. Ao analisar as personagens dos textos dramáticos contemporâneos em sua obra *O futuro do drama*,



Sarrazac (2002) fala do apagamento dos contornos tranquilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de ser considerada como o centro do drama. Para ele, o drama contemporâneo tende a alargar o campo da personagem através do corpo singular da criatura e do território simbólico da figura. A personagem-criatura é desfigurada e seu corpo é o lugar de uma metamorfose latente. Já a figura consagra uma perda de identidade progressiva da personagem e sua não correspondência com o passado. Para Sarrazac (2002), estas características do personagem dramático contemporâneo confirmam a impossibilidade da humanidade se tranquilizar com a prova empírica da sua própria autonomia. Esta personagem que abdicou de sua anterior unidade orgânica e psicológica, abdica de toda identificação ou reconhecimento por parte do espectador. Abirached (1994) afirma que a crise da personagem dramática nos textos modernos é um reflexo de perturbações e transformações intelectuais, sociais e políticas. Estas mudanças da percepção do lugar do sujeito no mundo, da ideia que ele faz de si mesmo e das ambições que ele se designa, acabaram por incidir nas noções de mimese e representação.

De acordo com Charles Taylor (1998), a noção de identidade inclui não só a sua posição em relação às questões morais e espirituais que surgem, mas também uma referência a uma comunidade que a determina. Segundo Taylor, o desafio fundamental da modernidade consiste em conseguir conciliar dois tipos de reivindicação humana: o pertencimento a uma comunidade humana de um lado e de outro o reconhecimento da diversidade de indivíduos singulares assim como a irredutível dignidade da pessoa. Na medida em que a humanidade deixa de ser o centro do universo e se vê convidada a pensar o mundo como sendo um sistema composto por diferentes espécies em interação, esta noção de identidade é complexificada pois ela é determinada pela comunidade, o pertencimento a uma comunidade humana, mas também pela rede de interações desta comunidade com os diversos ecossistemas que a cercam. O encontro com outra espécie que coabitava o seu ecossistema doméstico despertou uma grande metamorfose na identidade social de G.H.

Mas antes do encontro com o inseto, Mariana Lima dirige-se para o quarto da empregada, abre a porta e convida os espectadores a entrarem. Ao entrar no quarto da empregada, Mariana-G.H. diz que começou a sentir os sinais de "grutas subterrâneas de calcário desmoronando sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas". Quando os espectadores chegam neste novo espaço, eles veem um lugar deformado. É um quarto de proporções desiguais e dilatadas, assimétrico, com paredes altas, um armário fechado, um candeeiro e uma cama. O público encontra-se num espaço quase "vazio", podendo



sentar-se em cadeiras. Apesar de algum mobiliário naturalista, as proporções não naturais do espaço desorientam o olhar e criam uma zona de indeterminação.

### **Terceira fase:**

#### **encontro de G.H. com a barata e com as forças inconscientes da natureza**

Quando Mariana-G.H. abre a porta do armário na semiobscuridade, ela vê uma enorme barata que gera ao mesmo tempo repugnância e admiração. Mariana-G.H. diz que as baratas já estavam na Terra, mesmo antes do aparecimento dos primeiros dinossauros, que testemunharam a formação de depósitos de carvão e petróleo e que já lá estavam, durante o avanço e depois o recuo do gelo, como uma resistência passiva. Diz que as baratas podem sobreviver durante mais de um mês sem comida nem água. E mesmo quando são esmagadas, recuperam gradualmente a sua forma e continuam a avançar. Ela é confrontada com a complexidade fractal da natureza da barata e diz que “Cada olho em si parecia uma barata (...) Duas baratas incrustadas na barata e cada olho reproduzia a barata inteira”. Quando G.H. diz que o olho da barata reproduz a barata inteira, deparamo-nos com princípios sistêmicos ligados à figura fractal.

Segundo Mandelbrot (1975), uma figura fractal é um objeto geométrico em que certas propriedades idênticas aparecem em diferentes escalas. Existe, portanto, uma estrutura hierárquica que segue uma lei determinística (fractal regular) ou estocástica (fractal aleatório). Estes padrões encontram-se em muitas estruturas naturais, como as nuvens, as costelas e a couve romanesca. Este padrão fractal também faz parte de uma forma de pensamento holística, em que cada ser mantém componentes que o ligam aos outros elementos da natureza. As flutuações que um sistema pode sofrer ao longo do tempo podem causar uma superposição de muitos fenômenos similares. Estas estruturas de superposições hierárquicas, chamadas fractais, permitem que os sistemas se auto-organizem de forma espontânea, recriando a ordem a partir de um estado de flutuação desordenado ou caótico.

A complexidade infinita das estruturas fractais vem da recursividade de seu processo geracional. Quando um processo geracional se inicia, um subprocesso análogo se inicia também. Mandelbrot também observou que as flutuações dos sistemas complexos têm uma estrutura temporal típica, caracterizada pelo fenômeno de correlação a longo prazo: o valor atual de uma série mantém a memória de muitos valores anteriores. Em outras palavras, o valor atual concentra toda a história anterior da série. Este tipo de



variabilidade é chamado de "flutuação fractal", por exemplo: alterações do ritmo cardíaco, variações nos passos de uma caminhada, as grandes cheias fluviais, terremotos etc.

A recorrência de diversos tipos de jogos e de procedimentos metaficcionais e autorrefletivos no espetáculo de Enrique Diaz, nos permite aproximá-lo das características de uma obra fractal. Mesmo que Enrique Diaz nunca tenha feito referência aos objetos fractais de Mandelbrot nem aos princípios da arte fractal, observa-se uma forte similaridade entre seu trabalho e as obras fractais, principalmente devido à sobrecarga de materiais diversos, às recorrências e camadas ficcionais. Segundo Chirollet(2005), as obras fractalistas simbolizam a metamorfose, a diferenciação, mas também a busca de identidade e de unidade através da diferença. Estas formas nos convidam a procurar o um no todo, o singular no múltiplo. Pode-se dizer que a partir do encontro com a barata, o espetáculo ganha camadas performativas novas, acentuando a sua estética fractal.

Após visualizar longamente os aspectos físicos da barata, G.H. descobre uma imagem de si própria na sua repulsa fascinada pela barata e esmaga-a com a porta do armário. A barata não morre. Tal como a matéria esbranquiçada que estava dentro da barata e que se derrama das suas camadas de asas depois de ser esmagada, o interior da personagem transborda os limites da sua identidade para ir ao encontro do seu eu ancestral. Mariana-G.H. diz: "[...] fui afundando numa lama [...], uma lama onde as raízes da minha identidade se agitavam insuportavelmente devagar".

No romance, depois de esmagar a barata na porta do armário e comer as suas entranhas esbranquiçadas, a personagem G.H. já não realiza mais nada fisicamente. No espetáculo, pelo contrário, o sistema ficcional transforma-se num emaranhado de ações físicas, danças e imagens projetadas. O encontro acidental com a barata torna a estética do espetáculo mais imersiva e performativa. A perturbação dos impulsos sensoriais estratifica o sistema ficcional. A ação física passa a ser mais valorizada do que a ideia de representação.

Josette Féral, num artigo da revista *Théâtre/public* (2008) usa o termo *teatro performativo* para se referir a um tipo de teatro que se beneficia das experiências da performance, onde o acontecimento de uma ação cênica é mais valorizado que a ideia de representação. Neste tipo de teatro a personagem não desaparece totalmente, mas ao invés da imitação de um comportamento real, ela é abordada de uma forma não psicológica, podendo emergir através de um trabalho linguístico ou de uma orquestração rítmica, estruturada e sensorial. Apesar dos aspectos performativos estarem presentes desde o início do espetáculo e fazerem parte do seu processo de criação, eles emergem de forma mais



visível após o encontro de G.H. com a barata. Estes aspectos estavam em latência, como a camada interior da barata que irrompe após ser esmagada na porta do armário. Os artistas trabalharam durante oito meses, criando pequenas performances sobre temas específicos, com base numa proposta ou numa pesquisa conceitual. O fato de o texto do espetáculo não ser dramático permitiu que Mariana Lima criasse performances bastante expressivas corporalmente, contando com partituras corporais bastante viscerais e inspiradas por gestos animais. Estas partituras físicas tornam-se o elemento central do espetáculo e a narração perde seus aspectos objetivos.

A performance é um ato energético e sensorial de encontro, e é por isso que tem um grande poder transformador. A performance não é apenas uma representação de uma determinada situação, mas é uma forma de encontro, como o encontro performático entre a personagem G.H. e a barata. É um encontro que transforma, tornando visível o invisível, remodelando as subjetividades e as relações. Pode-se comparar este momento performativo do espetáculo como sendo um armário num apartamento arrumado, limpo e familiar. Mas, tal como o armário de G.H., este momento performativo do espetáculo abre as portas ao inimaginável e ao perturbadoramente inesperado. Este momento do encontro com a barata no espetáculo é uma performance que convida os espectadores a ver, ouvir e perceber o teatro e o mundo de forma diferente.

O momento em que a atriz-personagem G.H. entra no armário coincide no romance com o momento em que a ação da trama ganha diversas camadas introspectivas. Na encenação de Enrique Diaz, este é o momento mais expressivo, como se fosse a explosão e a revelação das camadas interiores e arquetípicas deste personagem-barata, desta ‘entidade’ nebulosa e difusa, composta pelas várias peles e camadas subjetivas que se apresentam entre a mulher e a barata, entre a personagem G.H. e a atriz.

Mariana vai para o fundo da sala, a luz escurece, e ela entra no armário pela porta lateral, sem ser vista pelo público. Logo depois, sentada num banco no interior do armário, ela abre as duas portas bruscamente, enquanto joga seu torço para trás, como se ela também estivesse sido esmagada no armário como a barata. Quando se levanta, ela tem a expressão de um grito mudo com a boca aberta e os olhos arregalados em espanto. Sentada, com a mesma expressão de grito contido, ela elabora uma partitura física de claustrofobia, como se não coubesse no armário, como se seus braços quisessem derrubar as portas e transgredir os limites do armário.

No grito mudo da performer podemos ver as forças que compõem um grito. O grito mudo convulsiona o corpo da performer. Os gestos da performer são viscerais e



produzem vibrações e traçados dinâmicos no espaço. As forças que atuam em seu corpo provocam ondas sensoriais difusas, paradoxais, históricas. Os seus gestos emergem de forma fugaz e intempestiva, transformando continuamente a sua figura em cena, atingindo o sistema nervoso do espectador de forma intensa.

No instante em que Mariana abre as duas portas do armário, cada porta vira uma superfície de projeção. O corpo da atriz no centro do armário também ganha a projeção de imagens. As imagens projetadas têm o mesmo tamanho que a atriz sentada. O que se vê nas imagens é uma sequência rápida e cíclica de sobreposições de imagens diferentes em alternância. Vê-se primeiramente a imagem de um esqueleto de inseto sobreposto à imagem da atriz fazendo os mesmos movimentos, mas em câmera lenta e de forma desfocada. Cada imagem é sobreposta pela próxima antes de ser apagada, como num palimpsesto, em que uma imagem é impressa em cima do esboço de outra. Outras vezes, temos a impressão de que estamos vendo uma sobreposição de duas figuras, criando uma forma indefinida. Estas figuras vão “formando dobras minúsculas que não param de se fazer e se desfazer sobre pedaços de superfície justapostos, brumas ou névoas que agitam suas abas” (Deleuze, 1991, p. 157). Segundo Aumont (1993), a sobreposição de imagens no cinema é uma situação artificial que solicita um uso inusitado de nosso aparelho perceptivo, pois o olho é uma ferramenta de focalização. As imagens misturadas não se adicionam nem se subtraem, mas interagem e formam um novo sistema, misterioso e difuso.

No armário de projeções, a partir de determinado momento, as imagens projetadas nas laterais, que eram sempre iguais e sincronizadas, começam a apresentar diferenças temporais. Elas mostram em câmera lenta, vários pontos de vista da queda de G.H. da cadeira. A atriz então, repetindo as imagens laterais com atraso, começa também a cair da cadeira, na qual estava sentada no interior do armário, em câmera lenta. Ela dá a elementos de seu corpo relações de movimento e de repouso. Ela entra no campo das velocidades e lentidões de uma barata.

Enrique Diaz evidencia e enriquece uma das características da obra da Clarice que é transcender o cotidiano expandindo-o espacialmente, estratificando-o em camadas sociais, filosóficas, estéticas e cósmicas. Foi este o caso deste espetáculo, o uso de imagens expande não só a realidade, mas a própria noção de ficção. Nesta cena, as imagens projetadas fazem com que, ao entrar no armário, Mariana não entre unicamente num espaço que é menor que o espaço que ela estava. Ela inaugura outro espaço, um espaço simbólico, não mimético, um espaço de projeção das imagens internas e das sensações da personagem. Como as asas da barata são formadas por várias camadas, como uma cebola, a noção



espacial também passa a adquirir várias camadas fractais. Com a projeção de imagens é criado um código conceitual de multiplicação do personagem em primeiro lugar e em segundo se estabelece a relação do micro com o macro.

De dentro do armário a atriz percebe o quarto de certa maneira, mas quando ela sai do armário para entrar de volta no quarto, este já não é o mesmo, pois foi contaminado pelas imagens abstratas projetadas em suas paredes. É como se o interior do armário estivesse transbordado para fora, da mesma forma que as entranhas da barata saem quando é esmagada pela personagem. Interior e exterior se misturam da mesma forma que o corpo e a imagem de Mariana. Quando as paredes do quarto recebem as imagens interiores de G.H., tornando-se sua extensão interna, é como se os espectadores também fossem engolidos pelo espetáculo. Ao ser engolido, o interior da barata torna-se também o interior da personagem e os espectadores também se tornam parte do universo de Mariana-G.H. e de seu sistema de representação. Tal como as camadas das asas de uma barata se abrem, o espetáculo abre-se e torna-se uma performance imersiva e altamente sensorial.

Para concluir, se considerarmos o espetáculo *A paixão segundo G.H.* de um ponto de vista sistêmico, podemos dizer que o encontro com a barata dá origem a uma forma cênica mais performativa, caótica e fractal. O olhar do espectador é confrontado com um ser liminar. Segundo Schechner (2005), a performance é o paradigma da liminaridade, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entrelugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. A performer atua entre duas identidades. Neste espetáculo, pode-se dizer que há entrelaçamento liminar entre as identidades de Clarice, Mariana, G.H., a barata e os espectadores. Esta figura liminar nos convida a experimentar a relatividade da noção de ponto de vista e a relatividade das escalas espaciais ou temporais. Podemos dizer que o encontro do encenador Enrique Diaz com a barata de Lispector criou um sistema teatral dinâmico e complexo, um espetáculo-performance, comparável ao espetáculo da natureza.



## Referências

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck, 1986.
- BERTALANFFY, Von L. *Théorie générale des systèmes*. Paris: Dunod, 1973.
- BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Presses Universitaires de France. Paris: Presses universitaires de France, 2007.
- CHIROLLET, Jean-Claude. *La question du détail et l'art fractal* (à bâtons rompus avec Carlos Ginzburg). Paris: l'Harmattan, 2011.
- CHIROLLET, Jean-Claude. *Art Fractaliste: la complexité du regard*. Paris: l'Harmattan, 2005.
- CHAMBERLAND, Roger. L'expérience du chaos et la pragmatique du corps. In: HÉBERT, Chantal; PERELLI-CONTOS, Irène (dir.). *In: Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec: Nuit blanche, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de La Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- DESPRET, Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe: et autres récits d'anticipation*. Mondes sauvages. Arles: Actes Sud, 2021.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DURAND, Daniel. *La Systémique*. Paris: Presses universitaires de France, 2013.
- FÉRAL, Josette. Entre performance et théâtralité: Le théâtre performatif. *Théâtre/Public*, L'avant-garde américaine et l'Europe. I. performance, n. 190, 2008.
- HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Trad. Vivien García. Vaulx-en-Velin: les Éditions des mondes à faire, 2020.
- HÉBERT, Chantal; PERELLI-CONTOS, Irène. *La Face cachée du théâtre de l'image*. Paris: l'Harmattan, 2001.



- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- MANDELBROT, Benoit. *Les Objets fractals: forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion, 1975.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Xerox do Brasil, 1997.
- ROMAN, Matilde. *Art vidéo et mise en scène de soi*. L'Harmattan, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Porto: Campo das letras-Editores, S.A., 2002.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2005.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2011.
- TAYLOR, Charles. *Les sources du moi: la formation de l'identité moderne*. Paris: Editions du Seuil, 1998.



## **Autora**

### **Marcilene Lopes de Moura**

Artista e pesquisadora. Doutora em Teatro (Coorientação entre Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio). Mestre e Licenciada em Teoria do Teatro pela Universidade Unirio. Bacharelado em Engenharia de Sistemas de Computação, seguido de dez anos de experiência como analista de sistemas de computação. Experiências práticas no Brasil como diretora, atriz e educadora. Atualmente é professora visitante da Universidade Cesgranrio, Rio de Janeiro. Docente na UCO - Angers. Sua pesquisa se concentra em teatro, performance, processo criativo e sistemas complexos. Email [marcelamouramm@gmail.com](mailto:marcelamouramm@gmail.com)

## **Direitos autorais**

Marcilene Lopes de Moura

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



## **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

## **Publicação Prévia**

Esse artigo é originado de capítulo reescrito e desdobrado da tese: O processo de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos (flous). Musicology and Performing Arts. Université Sorbonne Paris Cité; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil), 2017. Português. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-02170502/document>

## **Editores responsáveis**

Éden Peretta

Bárbara Carbogim

## **Histórico de avaliação**

Recebido em 14 de julho de 2023

Aceito em 25 de outubro de 2023