

A NOITE DOS ASSASSINOS:

A TRANSCRIÇÃO DO *TEXTO-DRAMÁTICO* DE JOSÉ TRIANA PARA O *TEXTO-ESPETACULAR* DO MÁSKARA – NÚCLEO TRANSDISCIPLINAR DE PESQUISAS EM TEATRO, DANÇA E PERFORMANCE

Ronei Vieira Nogueira¹

<https://orcid.org/0000-0002-8012-0541>

Gabriella Fernanda de Souza Vitorino²

Robson Corrêa de Camargo³

<https://orcid.org/0000-0003-3740-4722>

Resumo:

Este artigo discute a obra *La Noche de los Asesinos*, de José Triana, analisando o processo de transcrição para a performance cênica *A Noite dos Assassinos*, estreada em 2018 pelo *Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance*, grupo fundado em 2002 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Na peça de Triana, três irmãos vão para um sótão ou porão para representar o assassinato dos pais, em uma referência simbólica ao processo revolucionário cubano iniciado em 1959. Partindo de uma entrevista com José Triana, realizada pela professora estadunidense Diana Taylor, o artigo traz uma análise da obra em seus contornos políticos, psicológicos e estéticos.

Palavras-Chave: Teatro - Performance - José Triana - *La Noche de los Asesinos* - Criação artística - Pedagogia teatral - Estética teatral - Revolução cubana.

NIGHT OF THE ASSASSINS:

THE TRANSCREATION FROM JOSÉ TRIANA'S DRAMATIC-TEXT TO THE SPECTACULAR-TEXT BY MÁSKARA - NÚCLEO TRANSDISCIPLINAR DE PESQUISAS EM TEATRO, DANÇA E PERFORMANCE

Abstract:

This article discusses the play *Night of the Assassins*, by José Triana, analysing the process of transcreation for the performative staging *A Noite dos Assassinos*. Premiered in 2018 by *Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance*, a group founded in 2002 at the School of Music and Scenic Arts from Federal University of Goiás. In Triana's play, three siblings go to an attic or basement to represent the murder of their parents, in a symbolic reference to the Cuban revolutionary process initiated in 1959. From an interview with José Triana, conducted by American professor Diana Taylor, this article analyses the political, psychological, and aesthetic aspects of the play.

Keywords: Theater - Performance - José Triana - *La Noche de los Asesinos* - Artistic creation - Theater pedagogy - Theater aesthetics - Cuban revolution.

¹Ronei Vieira Nogueira é ator, produtor do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. Professor da Secretaria de Educação do Estado de Goiás e doutorando em Performances culturais pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: roneivieiraator@gmail.com.

²Gabriella Fernanda de Souza Vitorino é atriz do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. Graduada em Teatro pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: gbsvtn@gmail.com

³Robson Corrêa de Camargo é diretor teatral e professor da Universidade Federal de Goiás, Doutor em artes cênicas pela Universidade de São Paulo, fundador do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance e do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. E-mail: robson.correa.camargo@gmail.com.



Publicada em 1965 e estreada em 1966 no Teatro Estudio em Havana, Cuba, a peça *La Noche de los Asesinos* recebeu o Prêmio de Teatro de La Casa de las Américas e representa um marco na carreira do dramaturgo cubano José Triana (1931-2018). Em janeiro de 2018, o Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, grupo radicado em Goiânia e vinculado a Escola de Música e Artes Cênicas e ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, estreia sua abordagem desse importante texto, com tradução de Poliane Vieira Nogueira, direção de Robson Corrêa de Camargo, atuações de Gabriella Vitorino (BEBA), Ilmara Damasceno (CUCA) e Ronei Vieira (LALO), preparação corporal de Warla Paiva, cenografia e figurino de Guilherme Oliveira e iluminação de Allan Lourenço. O presente artigo busca refletir sobre a transcrição dessa obra sob o ponto de vista desse coletivo cênico. Por se tratar de um trabalho sensorial e que exige um espectador ativo e aberto a criar suas próprias leituras, como usual nas criações do Máskara, mais do que nunca aqui se afirma o dito por Diana Taylor (1950): “cualquier cosa que podríamos afirmar o deducir acerca de la obra atestigua la ilusión de quien indaga para saber” (TAYLOR, 1989, p.166).

O enredo traz para a cena três irmãos: Lalo, 30 anos, Cuca, idade não definida e Beba, 20 anos, que todas as noites, vão para o porão de sua casa planejar, ensaiar ou representar o ritual de assassinato de seus pais. Dividida em dois atos, ao longo do espetáculo as três personagens interpretam inúmeras outras figuras, incluindo os genitores, numa espécie de evento macabro ou, ao menos, como uma sessão de psicodrama. *A Noite dos Assassinos* é um teatro dentro do teatro, um jogo, onde o espectador é convidado a ser cúmplice, a entrar em uma perigosa brincadeira onde “a sala não é a sala, a sala é a cozinha, o quarto não é o quarto, o quarto é o banheiro” (TRIANA, 2012, p. 15).

O parricídio é anunciado por Lalo, já no primeiro diálogo: “Eu os matei” (TRIANA, 2012, p.3). E segue descrevendo a cena que deve ser imaginada pela audiência: os caixões, as flores e as velas. Essa ressignificação constante do espaço, como definido pelo autor, e o diálogo com personagens imaginárias serão vistos durante toda a peça. O recurso de instigar a imaginação possibilita uma conexão com o universo infantil em que os pais são “inicialmente a única autoridade e a fonte de toda crença” (FREUD, 2015, p.254). Dessa forma, como quem diz “vamos brincar?”, os irmãos inserem o público na brincadeira mortal, onde o risco da identificação está presente, não apenas com a história apresentada, mas com a história de cada um de nós. Afinal, olhando estes jovens adultos ensaiamos o assassinato



de nossos pais. Tudo é alegórico. São atores representando Lalo, Beba e Cuca, que, por sua vez, também representam. Realidade e fantasia se confundem, questões intrínsecas as formações psicológicas e sociais são expostas, as contradições, desejos e frustrações são levadas ao extremo. O incomodo com a própria temática do texto é apenas a porta de entrada para uma experiência que resulta num confronto com os tabus que envolvem as relações humanas, sejam nos âmbitos familiar ou social, ou apenas em olhar para um espelho.

Para Antonin Artaud (1896-1948) “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual” (ARTAUD, 2006, p. 24). Triana se alinha a ele, apostando no efeito catártico na própria composição dramatúrgica, para acessar sensorialmente o espectador, afinal é possível que “la representación del asesinato para los hermanos como la de *la noche* para el público, hagan del teatro una terapia válida ante una situación de tensión social” (CLIMENT-ESPINO, 2015, p. 98). A psicanálise aborda a necessidade de matar simbolicamente nossos pais para que só assim possamos nos desenvolver. Freud (1856-1939) aponta que a oposição entre duas gerações é fundamental para o avanço da sociedade e que é natural, em determinadas fases da infância, os intensos desejos de ser como o pai ou a mãe, como também de que eles não mais existam. O autor também atenta para o caráter ambíguo dessa ação de livrar-se dos pais, vejamos um pouco o que diz o “pai” da psicanálise:

Todo o empenho em substituir o pai verdadeiro por um mais nobre é apenas expressão da nostalgia da criança pelo tempo feliz perdido, em que o pai lhe parecia o homem mais forte e mais nobre, e a mãe, a mulher mais bela e adorável. O menino se afasta do pai que agora conhece, volta-se para aquele no qual acreditava nos primeiros anos da infância, e a fantasia é, na verdade, apenas expressão do lamento de que aqueles tempos felizes tenham passado. (FREUD, 2015 p. 256)

Como quem vasculha uma gaveta antiga ou folheia um álbum de retratos velhos, os irmãos lamentam e encenam memórias a partir de seus pontos de vista, hora demonizando, hora humanizando os pais que nunca conheceremos de fato. Focando principalmente nas lembranças da infância não conseguem os adolescentes tardios encontrar esses “tempos felizes” que procuram e, ao contrário, se deparam com rejeição e violência. Lalo revive sua mãe, grávida, no dia de seu casamento, onde se é revelado o descontentamento em gerar um filho, uma situação pouco provável, pois Lalo não a teria presenciado a não ser dentro do útero. Beba é provocada a rememorar o momento em que o pai a agride verbal e fisicamente por ela ter, paradoxalmente, levantado o vestido na frente de homens. Certamente em uma



versão mais atual, se o dramaturgo fosse vivo, incorporaria tentativas de incesto e uma intensa sexualidade entre pai e filha. Cuca se anula de tal forma em relação a ter uma história própria, que, no decorrer do espetáculo ela praticamente se funde, incorpora ou se projeta na figura materna. Ainda assim, nas últimas falas do grande texto apresentado, temos indícios de que permanecerão em jogo entrando na noite indefinidamente, na busca da catarse, das memórias, de encontrar a si mesmos, em um eterno retorno de um mal não resolvido, e, como Narciso, vendo seus reflexos na água, defrontar continuamente seus progenitores:

LALO – (Entre soluços.) Ai, irmãs minhas, se o amor pudesse. Só o amor... por que apesar de tudo eu os amo.

CUCA – (Brincando com a faca.) Acho ridículo.

BEBA – (A CUCA.) Pobrezinho, deixa-o.

CUCA – (A BEBA. Entre risos de zombaria.) Olhe-o. (A LALO.) Assim queria te ver.

BEBA – (Séria de novo.) Está bem. Agora é a minha vez. (TRIANA, 2012, p. 29)

A declaração do filho mais velho denota o desejo de ainda encontrar o afeto que procura sem sucesso, ao que tudo indica, desde o ventre materno. E as filhas aproveitam para reproduzir toda a selvageria a que estão habituadas nas relações interpessoais. Em entrevista a Diana Taylor, o dramaturgo ressalta que a peça traça um caminho violento, mas que não leva a lugar nenhum, somente a uma eterna repetição. Para ele, as personagens não irão apenas matar os pais, como também, estão se matando, uns aos outros, o que indica que “los esfuerzos por crear un mundo nuevo han fallado, los hijos vuelven a tropezar con los mismos problemas que sus padres”. (TRIANA apud TAYLOR, 1989, p. 119) Lalo quer construir um mundo novo, mas devido a sua incapacidade de sair de casa, o reduz a um porão e ali fantasia as suas possibilidades de transformação. Na tentativa de convencer as irmãs a aprovarem suas ideias, o autoritarismo vai delinear várias de suas ações. Por outro lado, enquanto Cuca se convence de que a reprodução dos valores ensinados pelos pais são o único caminho possível, Beba demonstra o desejo de romper aquelas paredes e viver outra vida. A violência de quem sonha mudar uma realidade de dentro, mesmo que a única saída seja matar seus algozes, e o exílio como solução para quem precisa se afastar para sonhar outra realidade, é também uma possível vinculação da obra com o processo revolucionário cubano e a vida de José Triana.

No dia 1º de janeiro de 1959 o governo revolucionário é instalado em Cuba. Triana, que participou ativamente do Movimento Revolucionário 26 de Julho, que se opunha a ditadura de Fulgencio Batista (1901 - 1973) e era comandado por Fidel Castro (1926 - 2016),



vivia na Espanha, para onde havia se mudado após perseguições políticas. Daniel Meyran (1946), estudioso francês de literatura hispano-americana, em introdução a publicação espanhola de *La Noche de los Asesinos* (2016), aponta que ao saber da vitória revolucionária, o autor cubano, entusiasmado, retorna para a ilha, já com interesse em escrever peças teatrais. Assim, estabelece parcerias com diretores e, com a estreia de seu *Medea en el Espejo* (1960), passa a fazer parte intensamente da cena teatral cubana.

O triunfo da revolução instigou intensas transformações sociais em Cuba. As atividades artísticas e culturais foram incentivadas por meio do surgimento de novas editoras, publicações, teatros, escolas de arte em cada província, “coletivos estáveis de teatro dramático e para crianças, subsidiados pelo Estado” (TABARES, 2011, p. 161) e apresentações diversas, além de estímulos a erradicação do analfabetismo e a existência de grupos de teatro amador de estudantes e trabalhadores. Apesar desses feitos, o governo castrista passa a interferir mais ativamente na permissão e censura do conteúdo das obras artísticas a partir da década de 1960. Em seu discurso *Palabras a los intelectuales*, proferido em 1961 em reunião com políticos e intelectuais para discutir sobre o impedimento da exibição do documentário *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jimenez-Leal, que abordava a boemia de Havana com seus bares, restaurantes e clientes, Fidel Castro ressaltou que os artistas que tivessem atitudes consideradas por seu governo como contrarrevolucionárias deveriam encontrar maneiras de se adequarem, “Isso significa que dentro da revolução tudo; contra a revolução nada” (CASTRO, 1986, pág. 91).

Em entrevista ao dramaturgo e diretor teatral espanhol Ricard Salvat (1934-2009), José Triana narra como a ação, em um primeiro momento louvável, de criação de espaços e incentivos a arte teatral levou, praticamente, a abolição dos teatros de iniciativa privada, facilitando assim, o controle sobre o que se escreve e se monta, na busca por uma arte de viés único, ou seja, “un teatro político porque sirve a los intereses gubernamentales, en este caso, del marxismo leninismo” (TRIANA apud SALVAT, 2004, p. 43), obviamente na versão de Fidel Castro. A constante vigilância sobre a produção artística era também uma maneira de “analizar la consciencia política y la actitud y actividades sexuales de los artistas, tergiversándolas con la moral, o mejor dicho, con la moralina” (TRIANA apud SALVAT, 2004, p. 42). Nesse sentido, a perseguição a intelectuais era sustentada pelo machismo e a homofobia tão recorrentes nas sociedades patriarcais latino-americanas.



A declaração oficial de que homossexuais não eram bem-vindos em Cuba acontece também em 1961, no dia 11 de outubro, no evento que ficou conhecido como *la noche de las tres P*, se referindo a pederastas, prostitutas e proxenetas. Na ocasião, as pessoas que frequentavam a noite de Havana e que se encaixavam em alguma dessas características foram levadas presas. O escritor Virgilio Piñera (1912-1979) e o ator e diretor teatral Vicente Revuelta (1929-2012), foram rechaçados e acusados de “homossexualismo ostensivo” e Triana, amigo de ambos, tachado de contrarrevolucionário. Então precisaram encontrar maneiras de evitar a prisão, afinal

Uma política de perseguição individualizada transformou-se, em 1964, numa política massiva de perseguição, com buscas e internamentos de homossexuais (reais ou presumidos) nas Umaps s [Unidad Militar de Ayuda a la Producción], em Camaguey, que funcionavam como campos de trabalhos forçados para os “desviados” ideológicos ou sexuais. Nas Umaps, também eram presos todos os dissidentes, os hippies, os jovens que queriam sair do país, os religiosos (seminaristas católicos e ministros protestantes de igrejas do interior), os estudantes “depurados” das universidades, os intelectuais, os camponeses jovens que se recusavam a integrar-se às cooperativas e os proprietários de pequenos negócios urbanos. (MISKULIN, 2019, p. 542)

Não por acaso, em *A Noite dos Assassinos*, Beba utiliza a cidade de Camaguey para despistar as visitas imaginárias em relação a ausência dos pais: “Adeus, Margarida. Boa noite, Pantaleão. Não se esqueça. Mamãe e papai foram a Camagüey e não sabemos quando.... Esperamos que voltem logo. Adeusinho” (TRIANA, 2012, pág. 7). O local que concentrava a punição de todos aqueles que andassem fora do trilho castrista (“desajustados” ou “vagabundos” como eram chamados) também representava o lugar em que transitavam o pai e a mãe, símbolos de conservadorismo, autoritarismo, violência e castração das liberdades, certamente uma ironia na obra de Triana. Noutro trecho, o autor faz uma possível referência a violência aos homossexuais em seu país no período em questão. Lalo, que é a vítima mais evidenciada da agressão dos genitores, esboça em vários momentos o desejo de viver plenamente, de “andar e fazer coisas que desejo ou sinto” (TRIANA, 2012, p. 8) e que “as coisas tenham um sentido verdadeiro” (TRIANA, 2012, p. 9), sentimento partilhado por homossexuais e intelectuais que necessitavam se esconder, não podiam viver a liberdade de expressar seus desejos para não correr o risco de perder seus direitos básicos. Como Lalo, restava apenas a sua casa-ilha e um corpo aprisionando fúria e desejos de transformação e de vida. Assim, em um determinado momento Beba, representando o pai, dá a sentença de trabalho como forma de castigo



BEBA – (Como o pai.) Lalo, lavarás e passarás. É uma decisão que tomamos sua mãe e eu. Aí estão os lençóis, as cortinas, as toalhas de mesa e as calças do trabalho. Limpará os penicos. Comerás em um canto da cozinha. Vai aprender, juro que vai aprender. Está me ouvindo? (TRIANA, 2012, p. 9)

Como em um campo de concentração, apesar de sua prole contar com duas pessoas do sexo feminino, é dada as tarefas domésticas ao único filho do sexo masculino. Atividades que, em uma família patriarcal de classe média da década de 1950, tempo em que Triana localiza a ação da peça, eram entendidas como obrigações das mulheres e, consequentemente um motivo de ofensa a masculinidade dos homens que fossem convidados a realizá-las. Em contextos machistas em que a homossexualidade masculina é entendida como uma aproximação do feminino e, portanto, seria uma traição do masculino e/ou um rebaixamento diante dos privilégios de ser homem, a atitude do pai em relação ao Lalo se espelha não somente na violenta perseguição a homossexuais em Cuba das décadas de 1960, 1970 e 1980, como também nas atitudes de inúmeras famílias contemporâneas, de vários países, que ao saberem das diversas identidades sexuais e de gênero de seus filhos e filhas, buscam a imposição de padrões heterocisnormativos.

O próprio autor atribui *La Noche de los Asesinos* como uma obra que faz alusão à revolução cubana, bem como o ponto chave para que fosse entendida e considerada como contrarrevolucionária, dificultando as possibilidades de conseguir trabalho, de ter textos publicados e peças montadas, obrigando-o assim, a se mudar para Paris no ano de 1980.

La noche de los asesinos es una obra vinculada al proceso revolucionario. Escrita en Cuba en un período ambiguo de transformación. ¿Contra quién se escribía? Contra todas las medidas represivas. Para mí el acto revolucionario es un acto de libertad; no es un acto represivo. Es el acto de soñar y vivir mejor una sociedad. ¿Y por qué esos niños se meten en un granero y comienzan a hacer y rehacer incesantemente esas representaciones? ¿Contra quién están luchando? Están luchando contra el orden establecido de las banalidades que van minando poco a poco sus vidas. Y sin embargo, curiosamente, ya en ellos está el germen de la destrucción en ese mismo momento en que empieza la batalla contra ese poder. Ellos ya están amordazados dentro del juego. (TRIANA apud TAYLOR, 1989, pág. 120)

Triana também reconhece que “la obra (La Noche de Los Asesinos) en sí trascendía la contingencia y se transformaba en una metáfora; y como toda metáfora sería aplicable o utilizable en diferentes niveles de interpretación” (TRIANA apud SALVAT, 2004, p. 44). Como Samuel Beckett (1906-1989) ou Eugène Ionesco (1909-1994), autores que inspiraram José Triana no início de suas incursões pela dramaturgia, o dramaturgo da ilha também



possibilita em sua obra que as leituras sejam múltiplas e realizadas a partir da experiência de cada leitor e/ou espectador. A montagem do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance também segue esse caminho, instigando as leituras simbólicas e experiências sensoriais múltiplas na sua construção estética.

No dia 26 de janeiro de 2018 estreia, em Goiânia, *A Noite dos Assassinos*, na Sala 8, uma espécie de galpão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, que abriga a maior parte das atividades de pesquisa do grupo Máskara e, conseqüentemente, local em que foi experienciado todo o processo de construção do espetáculo. Como o porão onde os irmãos Lalo, Cuca e Beba encenam sem pudor seus desejos, traumas e frustrações, a Sala 8 pode ser vista como um depósito de materiais cênicos, onde se encontram memórias das montagens anteriores, vestígios dos treinamentos ali realizados e rastros dos que passam pelo galpão por ser um espaço dentro de uma universidade pública. Também é ambiente de jogo-ritual, como *A Noite*, em que os atores e atrizes do núcleo exploram livremente seus corpos, permitindo que movimentos, sons, palavras, pensamentos, sensações e emoções se expressem intensamente e despudoradamente, como só um ambiente íntimo como uma sala de ensaio pode permitir.

Assim, a Sala 8 é também o porão do Máskara, ideia reforçada pela criação de um painel com cartazes das montagens do grupo, que cobria parte das paredes externas e porta de entrada do espaço para a apresentação da peça em questão. A própria localização do galpão dentro da universidade, atrás de um museu, já na saída da instituição, parte com pouca iluminação, causando a impressão de ser um local abandonado daquela escola, possibilita ao espectador a sensação de adentrar a um recinto secreto, de estar observando pelo olho da fechadura a intimidade das atrizes e do ator. A ação dos intérpretes Gabriella Vitorino, Ilmara Damasceno e Ronei Vieira, então começa a ser vista sob suspeita, ganha contornos de um crime como o parricídio encenado pelas personagens do texto. O público que entra na sala 8 torna-se, conseqüentemente, cúmplice do que ocorre ali dentro.

O diretor do espetáculo, Robson Corrêa de Camargo, já possuía uma certa intimidade com a obra, *La Noche de los Asesinos*, que vinha de sua experiência ao conduzir a direção de outra montagem da peça antes desta mais recente abordagem sob seu olhar. Na realidade, a peça de Triana teve diversas abordagens no Brasil, sobretudo nos anos de 1970. No Rio de Janeiro, ainda em 1969, estreia no Teatro Ipanema a montagem de Martim Gonçalves, que contava com um elenco formado pelas atrizes Norma Bengell, Leyla Ribeiro e o ator Rubens



Corrêa. Em 1971 no Maranhão, região nordeste do país, foi a vez do coreógrafo e encenador Reinaldo Faray colocar sua impressão digital em *A Noite dos Assassinos*, em cena estavam José Inácio e as irmãs Lúcia Nascimento e Leda Nascimento. Camargo dirige pela primeira vez a obra em 1975 em São Paulo, cidade que 4 anos mais tarde veria a mesma peça sob o olhar de Roberto Vignati e as atuações de Rosi Campos, Maria do Carmo Soares e Calixto de Inhamuns. No programa da montagem do *Máskara* em 2018, Camargo fala sobre essa relação, de suas memórias e seus porões:

Para mim um texto especial, foi meu espetáculo de formatura do curso de direção na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1975. Mesmo ano da morte encenada e real de Vladimir Herzog, professor da ECA/USP, nos porões da ditadura. Voltar a um velho clássico é um prazer e um sofrimento, quando muitos se acovardam e evitam levantar as velas do antigo e majestoso teatro. Uma reflexão necessária quando completo 50 anos de constantes práticas teatrais, um prazer dado a poucos. (CAMARGO, 2018, p. 5)

Além da encenação para formatura na USP, também houve a oportunidade de provocar as estudantes de Artes Cênicas da EMAC-UFG Janaina Deuselice, Letícia Lemes e Lorena Tondolo em uma perspectiva feminina do texto, onde Lalo se converteu em Lola e as relações de poder exercidas sobre os corpos femininos se evidenciaram. A montagem foi apresentada no dia 07 de dezembro de 2010 no Centro Cultural Martim Cererê, em Goiânia, integrando a programação do 3º FUGA - Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás.

A abordagem de 2010 reacendeu em Camargo o desejo de aprofundar as pesquisas artísticas envolvendo a obra de Triana. Dessa forma, em 2012, iniciou o processo de pré-produção, que deveria ter como ponto de partida a tradução da obra originalmente em espanhol para o idioma português. A mesma foi realizada pela tradutora, pesquisadora e professora de literatura do Instituto Federal de Goiás (IFG), Poliane Vieira Nogueira. A proposta da produção adveio como uma possibilidade, caso após o primeiro contato e leitura do texto, houvesse desejo por efetuar a tradução. Vejamos o relato da tradutora:

Comecei (e finalizei) a leitura no fim de semana, começando em seguida a tradução que, apaixonadamente, realizei em uma semana. Seguindo depois a fase de revisão do texto. O maior desafio no processo foi adequar expressões coloquiais próprias da cultura cubana para expressões coloquiais utilizadas no Brasil, mantendo o mesmo sentido do texto original. (NOGUEIRA, 2020)

O fato da tradução ter sido realizada por pessoa que contribui constantemente com o *Máskara*, propondo debates e análises das obras encenadas em vários trabalhos do grupo, facilitou para que o elenco, nos momentos de construção da fala, pudesse, sempre que



necessário, propor ou suprimir palavras e/ou expressões sem descaracterizar a identidade do texto original, pois foi possível contar com a assessoria constante da professora para a solução dessas questões.

O trabalho de aproximação entre elenco e texto teve início no ano de 2013, mas infelizmente, devido a inúmeros contratempos, só foi possível começar definitivamente as pesquisas em 2016. Nos primeiros momentos de leitura conjunta, conhecimento e discussão do texto, as atrizes e o ator começaram simultaneamente e intuitivamente a identificação com as personagens e situações da obra, a cada momento despertavam memórias da infância e das relações com pais, mães e irmãos. Como o próprio Triana reflete, em entrevista citada acima, *A Noite dos Assassinos* pode funcionar como uma espécie de terapia para o espectador, no sentido em que pode afetar suas subjetividades, acessar memórias, suscitar reflexões acerca do mundo particular e coletivo e instigar a catarse. Para o trio, que agora investigava essas personagens para que ganhassem vida em seus corpos, o contato com a dramaturgia provocou o mesmo que para a audiência narrada pelo autor cubano.

Foram muitas semanas de prática do ator e atrizes, somente os três, sem a presença de diretor e/ou preparadoras de elenco, compartilhando as memórias, encontrando semelhanças e afastamentos, hora como o terapeuta que busca entender e analisar as questões mais íntimas dos irmãos da rua Apodaca, hora deitando-se em um divã e compartilhando intimidades. É importante ressaltar, que esse compartilhamento aconteceu de forma natural e não como uma dinâmica metodológica proposta pela direção. É praxe desse coletivo que os atores e atrizes tenham momentos garantidos de criação e estreiteza de relações com a obra, com os colegas de cena e com seu próprio corpo, de maneira livre sem a presença de um olhar externo direcionador. São nesses momentos que a responsabilidade coletiva em relação ao processo de construção de um espetáculo é fortalecida. No caso dessa montagem, especificamente, em que as personagens possuem laços familiares profundos, também foram fundamentais para que o elenco estabelecesse uma confiança afetiva, que permitisse experimentar as nuances de relação entre irmãos desde a cumplicidade frente a um segredo até as brigas.

A montagem se destaca também pela intensidade física que os intérpretes empregam na realização de suas ações. São giros, saltos, cadeiras lançadas de uma pessoa para outra, embates físicos, corridas, rolamentos, sobe e desce das cadeiras e da mesa que compõe a cenografia, entre outras movimentações que, durante as mais de 2 horas de peça, vão ditar o



ritmo da cena, além de criar contradições entre fala e ação. Para que o elenco conseguisse criar e executar as ações físicas durante os dias de apresentações, na temporada de estreia havia apresentações em três dias seguidos, por exemplo, o coletivo contou com a contribuição da dançarina, professora e preparadora corporal Warla Paiva que foi responsável por toda a preparação física das atrizes e do ator. Pontualmente, mas de grande importância, foram as colaborações da atriz e professora Mariana Tagliari, que conduziu os primeiros exercícios onde foi possível iniciar as pesquisas do gestual das personagens a partir de um olhar para como as máscaras sociais contribuem para moldar o comportamento. Vale lembrar que, na obra, os irmãos encarnam vários outros personagens, dessa forma, os intérpretes precisavam criar uma gama de figuras e algumas delas deveriam ser representadas por todos, por exemplo a Mãe, que todo o elenco em algum momento precisa vestir a sua personalidade.

O trabalho de Warla Paiva teve como ponto de partida a sensibilização dos artistas em relação a sua ferramenta corpórea. De maneira muito delicada eram provocados a descobrir o próprio corpo e em seguida o corpo da parceira ou parceiro de cena, explorando os limites e possibilidades das articulações, as investigações dos planos alto, médio e baixo, a transferência de peso de um apoio físico para outro, bem como as particularidades de cada corpo, desvendando habilidades e limitações. Para Rudolf Laban (1879-1958), importante artista e teórico das artes cênicas, “há duas causas fundamentais que obstruem um fácil domínio do movimento: inibições de ordem física e de ordem mental” (LABAN, 1978, p.194). Por meio de massagens, exercícios de toque em si e na outra pessoa e experimentações de movimentos, dando atenção a musculatura e ossatura exigidas para a realização dos mesmos, a preparadora corporal buscava desobstruir as inibições e romper limites estabelecidos pela gestualidade cotidiana.

Dessa forma, após esse momento de sensibilização, as pesquisas avançavam em exercícios que potencializavam a expressividade, a precisão na execução da ação, a prontidão diante de ações inesperadas e a resistência física. Considerando que “a inibição física quanto a um movimento definido será melhor afastada por um número suficiente de repetições de ações corporais difíceis de serem realizadas” (LABAN, 1978, p. 194), era proposto para o elenco atividades que exigiam manter-se de cabeça para baixo apoiados somente pelas mãos, variações de saltos, giros, torsões e situações de desequilíbrio, além de jogos com bolas, lutas corporais e lançamento de cadeiras de uma pessoa para outra. Tudo era realizado



primeiramente sem falar o texto e com o tempo as falas foram fazendo parte das experimentações, algo que surgiu naturalmente quando as atrizes e o ator sentiram necessidade de começar a verbalizar. O intuito era potencializar um corpo ágil e leve, que contrastasse com a atmosfera densa da própria dramaturgia. Em um primeiro momento os exercícios proporcionaram grande flexibilidade e uma forte geração de energia física, o que fez com que os intérpretes realizassem todas as ações com violência e agitação, mas a partir da repetição das mesmas atividades com variações improvisadas, que permitiam uma escuta dos desejos dos corpos em movimento, foi possível encontrar nuances para a movimentação.

Quando empreendemos ações físicas fortes ou violentas, devemos reter um núcleo de tranquilidade. Como o pião, se começarmos a oscilar aqui e ali sairemos de nosso ponto de equilíbrio e não poderemos continuar “girando”. Mesmo quando se está interpretando violentamente por todo o palco, deve haver uma qualidade de relaxamento. Isso é um paradoxo; um aspecto da interpretação é calmo, o outro dinâmico. Os atores precisam experimentar essa dualidade. Quando descobrimos mansidão física, não se trata de uma mansidão completa; há igualmente um dinamismo interno. Quando descobrimos dinamismo físico, devemos equilibrar com calma interior. (OIDA, 2007, p.65)

Encontrar esse paradoxo foi extremamente importante para a construção psicofísica das personagens, facilitando a descoberta das várias camadas psicológicas, evidenciando as contradições, desejos e frustrações, e valorizando a variação de ritmo, intensidade e motivação interior da gestualidade e das ações.

As subjetividades das personagens foram encontradas muito mais por um processo de pesquisa da fisicalidade do que por uma análise psicológica do texto. Paralelo aos momentos com a preparadora corporal, o elenco investigava sozinho e/ou com o diretor Robson Corrêa de Camargo. Nos dias em que reuniam apenas o trio de intérpretes, a busca tinha como base o resgate da memória corporal do que foi vivenciado na preparação corporal, associando-se agora, necessariamente, com as falas das personagens. Dessa forma, eram realizadas improvisações livres, com o mínimo de regras, a ideia era que as atrizes e o ator fossem movidos pelos desejos corporais provocados pela sensibilização realizada nos encontros com direcionamentos externos, pelo texto que estava sendo verbalizado, pelos objetos presentes na sala e pela presença, olhar, respiração, toque, movimento e voz do colega de cena. A provocação deveria gerar a ação e como o “mundo se manifesta em sensibilidades, razões e sentimentos, no qual o teatro se constrói e se mostra” (CAMARGO, 2010, p. 42), ao mover intensamente os corpos pelo espaço relacionando com objetos, pessoas e dramaturgia, os



intérpretes eram tomados por um turbilhão de emoções que eram acessadas junto ao movimento e que iam formando o mosaico emocional de Lalo, Cuca e Beba.

O diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), coloca como central no seu método de trabalho o “amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo” (GROTOWSKI, 1992, p. 14). Os improvisos nos laboratórios da montagem de *A Noite dos Assassinos*, devido a sua liberdade para que cada atriz e ator pudesse identificar e trabalhar para resolver os problemas relacionados a qualquer obstrução psicofísica, potencializavam essa doação de si mesmo proposta por Grotowski, além de criar uma fluidez que facilitava a exploração das possibilidades expressivas. Dessa forma, os artistas foram criando uma lógica própria de interação entre os irmãos, onde já era possível conhecer as características de movimentação de cada um e partindo disso, criar jogos de interação.

A Cuca de Ilmara Damasceno delimitava os espaços com o seu caminhar sempre em volta da área de cena, tinha a obsessão de manter todos os objetos limpos e no local em que ela concebera ser o correto e também buscava conforto em movimentos no plano baixo. Já na composição de Ronei Vieira, Lalo tinha uma movimentação rápida, ágil e circular, com muitos giros e corridas, gostava de ter a atenção das irmãs voltadas para si e suas principais ações eram mudar de lugar todos os objetos e interferir no que as mulheres estivessem fazendo. E Gabriella Vitorino trouxe para Beba a possibilidade de habitar ambientes imaginários a partir da interação com objetos, ela criava e destruía mundos inteiros a partir do empilhamento de cadeiras e rabiscos com giz no chão, além disso, priorizava estar em lugares altos, quase sempre estava em cima da mesa, das cadeiras ou dos irmãos.

Durante mais de um ano a pesquisa para a construção das personagens se deu por meio das improvisações, jogos, brincadeiras e exercícios técnicos, que foram, naturalmente, estabelecendo imagens, trajetórias, relações e dinâmicas. Porém nada se fixou de uma forma muito rígida, na verdade, em cada ensaio os intérpretes criavam jogos diferentes, onde o que dizemos que foi estabelecido é na realidade o que se repetia em vários dias de encontro, mas não necessariamente associado ao mesmo texto ou passagem da peça. Criou-se um grande repertório de ações, movimentações e desenhos no espaço e a cada improviso montava-se um quebra-cabeça diferente com o que já havia sido experimentado, ainda assim com espaço para outras experiências. Dessa forma, com o tempo foi possível eleger quais quadros tinham a necessidade de cristalização para efeitos de adequação estética e de segurança do elenco e



do público, já que havia muitos lançamentos de cadeiras, manipulação de facas e movimentação energética. Contudo, a montagem preservou o caráter improvisacional, incentivando as atrizes e o ator a buscarem o mesmo jogo de presentificação da sala de ensaio, reforçando a ideia do texto em que as personagens brincam um faz-de-conta improvisado sobre a própria vida.

Na *Noite dos Assassinos* existem dois tipos de “decorados” /ambientações: um que é perceptível (o sótão ou porão) e outros que são sugeridos/representados por meio da palavra e ação (a casa, uma estação de polícia e um tribunal). O cenário é indicado pelo texto como:

Um porão ou um sótão. Uma mesa, três cadeiras, tapetes surrados, cortinas sujas com grandes remendos de tecidos florais, vasos de flores, um sino, uma faca e alguns objetos já em desuso, em um canto, junto a vassoura e o espanador. (TRIANA, 2012, p. 3)

Dentro da movimentação do elenco na cena já havia a construção e desconstrução dos ambientes sugeridos. Seguindo a oração cantarolada pelos irmãos “A sala não é a sala. A sala é a cozinha. O quarto não é o quarto. O quarto é o banheiro” (TRIANA, 2012, p. 15), a cada mudança de ambientação, seja pela chegada dos vizinhos ou para evocar uma lembrança da infância, como crianças brincando com caixas ou legos, eles dispõem as cadeiras e mesa em uma nova configuração, criando e destruindo assim diferentes quadros a cada momento. Durante as experimentações de composições espaciais e de ações físicas, os intérpretes utilizavam todos os objetos que encontravam na Sala 8: Cerca de 10 a 12 cadeiras, banquinhos, mesa, bolas, rodo, corda, balde, panos de limpar o chão, pedras, cordas, etc. A partir desses laboratórios o responsável pelo cenário e figurino da montagem, Guilherme Oliveira, começou a delinear uma identidade visual que valorizasse a criação dos atores e contribuísse para a construção simbólica do espetáculo. Assim, as cadeiras foram reduzidas para 4 e foram inseridos dez varais onde se estendeu cerca de 40 lençóis de cores claras e de vários tamanhos. Foram trazidos para cena uma galocha preta, representando a figura paterna, e um sapato verde claro, representando a mãe. Esses objetos em outros momentos eram ressignificados, simbolizando o vaso, o cinzeiro ou um brinquedo infantil, como também acontecia com os lençóis e cadeiras.

A montagem do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance se apresenta como um entrelaçado de dramaturgias (texto falado, ações, imagens, iluminação, etc) que fortalecem a multiplicidade de leituras reforçando as contradições, a não-linearidade, o que se esconde e o que se mostra. A iluminação do



espetáculo se destaca pelo uso de sombras, criadas principalmente a partir de luz externa que eram projetadas nas grandes janelas da sala 8. Dessa forma, as personagens surgiam entre as frestas que hora, dependendo do movimento, escondia uma parte do corpo, hora revelava outra. Criou-se um deslumbramento visual com as sombras projetadas nos lençóis, sobretudo quando, coincidentemente, algum vento forte passava pelas janelas e invadiam a cena fazendo os tecidos dançarem movendo as projeções. Allan Lourenço, iluminador do grupo Máskara, nos revela que

O papel da sombra em *Noite dos Assassinos* de José Triana se estruturou como um lugar de f(r)icção entre a presença da luz em sua incidência na escuridão. A sombra nessa montagem foi uma revelação ou projeção dos conflitos existentes dos personagens que vem a tona quando a luz invade a escuridão do porão (des)velando os segredos mais recônditos daquelas crianças. Ao mesmo tempo ela era também uma tentativa de manter velado na escuridão aquilo que se (des)vela pelos fachos de luz. (LOURENÇO, 2020)

A luz evidenciava as tensões ou causava estranhamento quando se recusava a sublinhar as ações interiores das personagens, provocando ruídos que instigavam sensorialmente o espectador. Esse jogo de esconder e aparecer, ao mesmo tempo, também reforçava as ações das personagens que, a todo momento, se revelam na mesma medida em que dissimulam, se escondem e atacam uns aos outros. A dramaturgia da luz gritava nos momentos de silêncios recheados de tensão psicológica, sobretudo nos momentos que antecedem a narrativa de Lalo acerca do instante exato em que assassinou seus pais. Esse entrelaçamento entre os elementos estéticos com a representação das atrizes e do ator proporciona aproximações e afastamentos entre eles no processo de leitura do espetáculo, afinal, isolados ou conjuntamente representam símbolos distintos, sempre dependendo da experiência particular de quem lê.

O caráter simbólico e aberto a inúmeras interpretações é recorrente nas montagens do grupo Máskara, assim como também é uma particularidade da obra de José Triana. Ainda assim, como o texto *La Noche de los Asesinos* que carrega contornos políticos devido ao local e momento em que foi escrito, bem como as várias referências implícitas ao processo revolucionário cubano, o espetáculo estreado em Goiânia igualmente motiva possíveis olhares sob um viés político-social. Robson Corrêa de Camargo reflete no programa da montagem:



Um teatro que mostra que tudo muda, tudo se move, tudo se transforma, um canto necessário no país em que hoje vivemos. Nos anos 60 e 70 uma solidariedade nos unia, o sonho de uma latinoamérica que deveria ser una e livre, tempos de ditadura no Brasil, e ditadura no Chile, a partir do golpe militar de 1973 (CAMARGO, 2018, p. 3)

O diretor relaciona o texto com sua própria experiência como estudante, artista e militante no período da ditadura civil-militar no Brasil e ressalta a necessidade imperiosa de cantar a liberdade e os desejos de um mundo melhor nos dias atuais.

É importante que se destaque que o espetáculo foi concebido entre os anos de 2016 e 2018, momento em que o Brasil passava por mudanças radicais e complexas que reverberam de maneira intensa até os dias de hoje. Foi um período em que a discussão acerca da liberdade e da violência contra as mulheres e a comunidade LGBTQIA+ estava nas rodas de conversas e nas mídias.

Ao colocar no espetáculo a personagem Lalo passando batom enquanto o pai o agride e o questiona sobre onde ele estava, o Máskara, apresenta uma ação que estabelece o debate acerca da sociedade brasileira que, naquele momento, e ainda hoje, flerta com um conservadorismo radical que oprime sobretudo negros, mulheres e LGBT's.

Assim como no processo revolucionário cubano, o Brasil de 2018/2022 é pautado pelo discurso de ódio e violências de toda ordem contra os grupos acima citados. A América Latina se encontra na arte em sua história de violência e de luta, passado e presente se refletem numa recorrente tentativa de erradicar velhos costumes e, como deseja Lalo, construir uma nova casa em que não se tenha que estar sujeito a imposições, nem pensar que não se tem pleno direito a vida. Dessa maneira, o Máskara apresenta uma transcrição da obra cubana da década de 1960, que conversa com o indivíduo dos dias atuais, instigando a sensibilização do mesmo, por meio de uma experiência estético-sensorial que pode ser encarada como uma sessão de psicodrama, um manifesto político ou um passeio pelos sonhos mais secretos, ainda escondidos.



Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **E Que a Nossa Emoção Sobreviva... Brecht, Marx e o Tratado Védico Natyasastra**. In Moringa - Artes do Espetáculo, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/7534> . Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance apresenta A Noite dos Assassinos**. Goiânia, 2018. Disponível em <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.
- CASTRO, Fidel. Palavras aos Intelectuais. In: SADER, Emir (Org.) **Fidel Castro**. São Paulo: Editora Ática, 1986
- CLIMENT-ESPINO, Rafael. **Terapia Teatral: Una Lectura Psicoanalítica de La Noche de Los Asesinos de José Triana**. In Confluencia, Spring, v.30 n. 2 pág 88 – 101, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277887533_Terapia_teatral_una_lectura_psicoanalitica_de_La_noche_de_los_asesinos_de_Jose_Triana . Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.
- FREUD, Sigmund. **O Delírio e os Sonhos na Gradiva, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos (1906-1909)**. Obras Completas, vol. 8. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org.), Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LOURENÇO, Allan. **Iluminação de A Noite dos Assassinos**. Entrevista concedida a Gabriella Vitorino. Goiânia, 2020. Arquivo pessoal da entrevistadora .mp3 (30 min).
- MISKULIN, Sílvia Cezar. A Política Cultural na Revolução Cubana: As Disputas Intelectuais nos Anos 1960 e 1970. In **Caderno CRH**, Salvador, v. 32, n. 87, 2019, p. 537-548. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/GMryHtSbkNZvq4tTqmr5W3x/?lang=pt> . Acesso em: 17 de fevereiro de 2022.
- NOGUEIRA, Poliane Vieira. **Tradução de A Noite dos Assassinos**. Entrevista concedida a Gabriella Vitorino. Goiânia, 2020. Arquivo pessoal da entrevistadora .mp3 (25 min)



OIDA, Yoshi. **O Ator Invísivel**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

SALVAT, Ricard. Entrevista a José Triana. In **Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral**. Barcelona, n. 41, pág 39-56, 2004. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145963?articlesBySameAuthorPage=4> . Acesso em: 17 de fevereiro de 2022.

TABARES, Vivian Martínez. **Teatro em revolução (1959-2010)**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 25, n. 72, pág.161-179, 2011.

TAYLOR, Diana. **Ensayos Críticos Sobre Griselda Gambaro y José Triana**. Canadá: Girol Books Inc.,1989

TRIANA, José. **La Noche de los Asesinos**. Edição de Daniel Meyran. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2016

TRIANA, José. **A Noite dos Assassinos**. Tradução de Poliane Vieira Nogueira. Goiânia, 2012.

Recebido em 29 de abril de 2022

Aceito em 01 de julho de 2022

