

O Voyeur à La Santana – Por Raphael Andrade

Montagem: O Balcão

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA 2025

Raphael Andrade¹

A encenação de **O Balcão**, de Jean Genet (1956), apresentada pelos estudantes do segundo ano do Curso Técnico em Teatro, Cenografia e Figurino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, instaura desde o início um regime particular do olhar, pois a experiência do espectador aproxima-se da figura do voyeur, aquele que contempla o que se revela diante de si e que, ao mesmo tempo, percebe-se implicado no próprio mecanismo do olhar. O título desta crítica nasce dessa condição. O voyeurismo em cena, conduzido por Paulo Santana, não parte apenas do público que observa o espetáculo, mas também da/do artista que constrói uma maquinaria teatral na qual atrizes, atores e espectadores são atravessados pelo jogo simultâneo de ver e ser visto.

O texto dramático de Jean Genet (1956) constitui uma investigação sobre as estruturas simbólicas que sustentam o poder e sobre os impulsos subterrâneos que atravessam a experiência humana. Distante da representação de um sujeito estabilizado em sua aparência social, Genet dirige sua atenção para aquilo que vibra sob a superfície civilizatória. Nesse sentido, sua dramaturgia aproxima-se da crítica que Friedrich Nietzsche desenvolve em **Genealogia da Moral** (1887), ao desmontar a crença em uma essência moral transparente do homem. Em lugar de um sujeito uno, revela-se um campo de forças, desejos e pulsões que atravessam o corpo social.



Na peça, três figuras condensam esse dispositivo simbólico. O general, o juiz e o bispo aparecem como encarnações de pilares clássicos da ordem: a guerra, a justiça e a santidade. Entretanto, Genet expõe a precariedade dessas instituições ao revelar que cada uma delas depende daquilo que afirma combater. O juiz necessita do crime para afirmar sua autoridade, o bispo necessita do pecado para sustentar a promessa de redenção e o general necessita da guerra para justificar sua existência. A ordem social revela-se, portanto, como um sistema que se alimenta da própria negatividade que pretende controlar. Tal dinâmica aproxima-se das reflexões de Sigmund Freud em **O mal-estar na civilização** (1930), para quem a vida social organiza-se a partir da repressão e da sublimação de impulsos que jamais desaparecem por completo.

Genet opera em **O Balcão** uma elaborada arquitetura de metateatralidade que faz da própria cena um laboratório crítico das formas de poder. Ao instaurar um teatro dentro do teatro, o dramaturgo transforma o bordel de Madame Irma em um espaço de representação intensificada, no qual papéis sociais são assumidos de modo consciente e ritualizado. Ali, pessoas “comuns” vestem

¹ Raphael Andrade é multiartista, pesquisador e professor. Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA.

os emblemas simbólicos da autoridade, realizando uma dramaturgia do poder em que desejo, fantasia e instituição se imbricam de maneira indissociável.

À medida que a ação se desenvolve, torna-se evidente que essa teatralidade não se limita ao interior do bordel. O que ali se encena, sob a aparência de jogo erótico ou fantasia privada, revela-se como uma condensação alegórica do próprio funcionamento das instituições sociais. O bordel não é apenas o avesso da ordem, mas seu espelho mais revelador. As figuras do bispo, do juiz e do general deixam de ser simples personagens representados pelos clientes e passam a operar como funções simbólicas que evidenciam a natureza performativa do poder. Sua autoridade não deriva de uma essência estável, mas de um conjunto de rituais, gestos e dispositivos de visibilidade que precisam ser continuamente reiterados para manter sua eficácia.

Nesse ponto, a dramaturgia de Genet aproxima-se de reflexões posteriores sobre as tecnologias do poder. Como observa Michel Foucault em **Vigiar e punir** (1975), as instituições não se sustentam apenas por coerção direta, mas por dispositivos simbólicos que organizam regimes de visibilidade, disciplinam os corpos e produzem formas específicas de subjetividade. O poder circula por meio de práticas, rituais e encenações que tornam certas posições sociais reconhecíveis e legítimas. Logo, a metalinguagem teatral, nesse contexto, ultrapassa o nível formal da dramaturgia e converte-se em instrumento crítico. Ao expor o poder como cena, Genet desmonta a ilusão de naturalidade das instituições e revela que a ordem social se sustenta por meio de encenações cuidadosamente reiteradas.

Logo no início da encenação, as personas enunciam uma frase que funciona quase como chave de leitura do espetáculo: “nenhum herói e nenhum crítico”. A declaração instala um campo de tensão que atravessa toda a montagem. Ao recusar tanto a figura heroica quanto a autoridade crítica, a cena suspende qualquer possibilidade de julgamento moral estabilizado. O teatro deixa de apresentar personagens exemplares ou narrativas edificantes e passa a expor um universo de forças, desejos e representações em conflito. A frase ecoa, de certo modo, o próprio gesto dramático de Jean Genet, que sempre desestabilizou categorias fixas de virtude, autoridade e verdade.

A encenação de Paulo Santana intensifica esse aspecto ao reorganizar o próprio espaço teatral como dispositivo de observação. A cenografia permite que o público se disponha ao redor do Teatro Cláudio Barradas, criando uma espacialidade circular e porosa. A ação dramática atravessa esse território compartilhado, deslocando constantemente o foco da atenção. O espectador já não ocupa uma posição frontal e estável. Seu olhar torna-se móvel, fragmentado, compelido a recompor a cena a partir de diferentes pontos de vista. Tal escolha amplia a dimensão imersiva da montagem e reforça a sensação de que a cena se constrói em meio a um campo coletivo de observação.

A cenografia que apresenta a figura do Cristo, em escala deliberadamente desproporcional, constitui um dos momentos visuais mais marcantes da montagem. A imagem, ampliada para além das proporções naturais, aproxima-se da estética do maneirismo, em que a distorção formal não



busca realismo, mas intensificação expressiva. Tal escolha cria uma presença quase inquietante no espaço cênico. O corpo sagrado surge monumentalizado, deslocado de sua função devocional tradicional e inserido em um ambiente que tensiona continuamente os limites entre devoção e desejo.

Ao redor dessa figura, pequenas luzes compõem uma atmosfera visual imediatamente reconhecível. Elas evocam certas iconografias populares associadas a espaços de devoção, mas também remetem à estética luminosa que historicamente permeia ambientes de prazer e transgressão. Essa justaposição produz uma imagem de forte ambiguidade simbólica. O sagrado e o profanado, longe de se anularem, coexistem na mesma composição visual, revelando uma tensão que atravessa tanto a dramaturgia de Jean Genet quanto a própria história cultural das imagens religiosas.

O efeito cenográfico não se limita à ornamentação do espaço. Ele constrói uma reflexão visual sobre o deslocamento das iconografias sagradas quando inseridas em contextos socialmente considerados marginais. A figura de Cristo, iluminada por esse halo de pequenas luzes, parece habitar simultaneamente dois regimes simbólicos distintos: o da devoção e o da transgressão.

Quanto às luzes, confesso que reconheci imediatamente aquela atmosfera visual tão particular. Poderia afirmar, com a compostura que se espera de um crítico, que jamais entrei em um bordel e que minha familiaridade com tais paisagens luminosas provém apenas da iconografia difundida pela literatura, pelo cinema ou pela história da arte. Seria uma declaração elegante, talvez até moralmente confortável. Contudo, o teatro de Genet tem o curioso efeito de desmontar qualquer inocência demasiado bem ensaiada. Digamos, portanto, que certas luzes da vida noturna também fazem parte do repertório visual de quem observa o mundo com atenção. Afinal, como o próprio Genet sugere, há lugares onde o sagrado e o desejo convivem com uma franqueza que muitos templos jamais ousaram alcançar.

Os figurinos constituem um dos elementos mais marcantes da montagem. A volumetria das peças, aliada a um uso expressivo das cores, produz uma presença visual de grande impacto. As vestimentas expandem o corpo do ator, criando silhuetas amplificadas que dialogam diretamente com a dimensão simbólica das personagens. Não se trata simplesmente de ornamentação estética, mas de uma verdadeira arquitetura corporal que sustenta a fisicalidade da cena. Nesse aspecto, o figurino participa ativamente da construção da presença cênica, funcionando como extensão da corporeidade das/dos atuantes.

Essa amplificação formal aproxima a encenação de uma estética que poderíamos chamar de grotesca no sentido mais produtivo do termo. As figuras em cena parecem, por vezes, deslocadas de uma imagética onírica, como se emergissem de um universo plástico próximo àquele explorado pela pintura surrealista. Há momentos em que os corpos parecem escapar das proporções ordinárias da realidade, adquirindo contornos que lembram as deformações visuais características da pintura surrealista presentes na obra do fascista Salvador Dalí. O palco torna-se, assim, um



espaço de distorção simbólica, no qual as figuras sociais são ampliadas até revelarem sua própria artificialidade.

É interessante lembrar que essa estética faz parte de uma assinatura autoral muito clara. Quem frequenta o teatro da cidade reconhece imediatamente quando uma encenação traz a marca de Paulo Santana. Há uma diferença perceptível entre seu trabalho e muitas outras montagens locais. Sua direção constrói imagens fortes, volumosas, quase pictóricas, nas quais o espaço, o figurino e o corpo do ator compõem verdadeiras pinturas vivas.

A direção de Paulo Santana exige dos intérpretes um alto grau de intensidade expressiva. O trabalho parece orientado por um nível elevado de presença física e energética, aproximando-se daquilo que Eugenio Barba descreve como pré-expressividade do ator. Trata-se de uma zona anterior à construção psicológica da personagem, na qual o corpo do intérprete organiza sua energia, seu equilíbrio e sua projeção no espaço cênico. Esse tipo de abordagem requer grande domínio técnico e uma consciência refinada da própria presença em cena.

Para estudantes ainda em processo de formação, esse desafio revela-se particularmente exigente. Poucas/poucos intérpretes demonstram trajetória prévia no teatro e conseguem sustentar com maior consistência as demandas da encenação. Entretanto, em diversos momentos percebe-se uma permanência em um mesmo nível de intensidade interpretativa. Não se trata de uma monotonia vocal no sentido estrito, mas de uma continuidade de energia que raramente encontra variações de nuance. A cena mantém-se em um estado constante de tensão expressiva.

Curiosamente, essa permanência acaba produzindo um efeito paradoxal. O espetáculo possui ritmo, e MUITO. Contudo, quando a intensidade permanece constante por longos períodos, o olhar do espectador pode experimentar certo cansaço perceptivo. Assim como a ausência de ritmo enfraquece a cena, a saturação de ritmo também pode gerar esgotamento sensorial. Pequenas variações de tempo, pausa e modulação interpretativa poderiam ampliar a complexidade dramática das ações e oferecer ao espectador um percurso perceptivo mais diversificado.

Um exemplo particularmente revelador ocorre na cena em que a atriz entoa “La Vie en Rose”, escrita por Édith Piaf (1945). Nesse momento, a composição visual e performática adquire uma força inesperada. A imagem formada em cena remete à pintura “Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix. A figura feminina erguida, conduzindo uma espécie de estandarte, cria uma imagem de grande potência simbólica. A cena demonstra que, por vezes, não é necessário recorrer a grandes dispositivos para que o teatro alcance momentos de intensa beleza. Um gesto, uma voz e uma composição espacial podem ser suficientes para produzir uma imagem memorável.

A atriz interpreta a canção com grande sensibilidade, sustentando a cena com uma presença delicada e segura. Poder-se-ia observar que sua pronúncia do francês não apresenta todas as nuances fonéticas mais rigorosas, sobretudo no fechamento da boca em certos fonemas característicos da língua. Confesso que talvez minha professora de francês tivesse muito a dizer sobre tais imprecisões. Eu mesmo gostaria de lhe dizer, a partir desta cena, que o teatro e a fonética



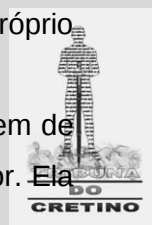
não se medem pela ortodoxia da pronúncia, mas pela capacidade de produzir imagens, afetos e ressonâncias que atravessam o espectador.

Além disso, há algo de profundamente verdadeiro nessa diferença de pronúncia tanto da referida atriz, quanto das demais personas que falam outro idioma. Somos brasileiros. Nosso modo de cantar, de falar e de habitar as palavras carrega outras musicalidades. A canção, interpretada nesse contexto, e também os demais sotaques em cena, ganham uma tonalidade própria.

E por falam em som, em determinados momentos, as músicas e os efeitos sonoros pareciam invadir a cena, funcionando menos como apoio dramático e mais como um elemento que desviava o fluxo sensível da encenação. Em vez de ampliar a atmosfera construída pelas atrizes e pelos atores, a trilha por vezes surgia como um comentário externo, quase paralelo à ação dramática. Em certos trechos, parecia até tentar auxiliar a cena, mas o resultado soava deslocado, aproximando-se de um efeito que lembrava pequenas intervenções cômicas, como se buscasse provocar no público um riso que, no entanto, raramente se concretizava.

Ao final, a montagem reafirma uma intuição central presente no texto de Genet. O poder, o desejo e o teatro pertencem ao mesmo regime de representação. A cena revela que as instituições se sustentam por meio de imagens, papéis e rituais. Nesse jogo de aparências, ninguém permanece exterior ao espetáculo. O público observa os atores. Os atores observam uns aos outros. E o próprio diretor organiza uma maquinaria na qual todos são atravessados pelo olhar.

O teatro torna-se, assim, um espaço de exposição coletiva. E, diante dessa engrenagem de imagens e corpos, percebe-se que a condição de voyeur não pertence apenas ao espectador. Ela atravessa toda a estrutura da cena.



Todas e todos observam.

Todas e todos são observados.

Todas e todos participam, consciente ou não, da dramaturgia do OLHAR.

Março de 2026

Referências

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1975.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1930.

GENET, Jean. **O balcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1887.