



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 23
N 43
2019.2**

ISSN 1516-0173

DAR AO PENTE FUNÇÕES DE NÃO PENTEAR NOS MULTI- TRANS-LUGARES DE PROCESSOS CRIATIVOS CÊNICOS

**ORGS. SONIA LÚCIA RANGEL
DANIEL BECKER DENOVARO**



CADERNOS DO
GIPE
CIT

ISSN 1516-0173

SALVADOR

ANO 23

N 43

P 1-188

2019.2

DAR AO PENTE FUNÇÕES DE NÃO PENTEAR NOS MULTI-TRANS-LUGARES DE PROCESSOS CRIATIVOS CÊNICOS

AUTORES

César Augusto Paro, Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Fernanda Veiga Motta, Lenine Guevara Oliveira e Salvador, Luiz Gustavo Grangeiro, Maíra Oliveira, Marina Trindade Cruz, Mauro Cesar, Otávio José Correia Neto, Sophia Colleti Simões Vieira, Tércio Graciano Machado, Thales Branche Paes de Mendonça, Yarasarrath Alvim PC Lyra

ORGANIZAÇÃO

Sonia Lúcia Rangel e Daniel Becker Denovaro

COMISSÃO CIENTÍFICA

Sonia Lúcia Rangel e Daniel Becker Denovaro

EDIÇÃO

Daniel Becker Denovaro



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba

COORDENAÇÃO PPGAC

Meran Muniz da Costa Vargens

VICE-COORDENAÇÃO

Professor Fábio Dal Gallo

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Naia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.ppgac.tea.ufba.br

Os Cadernos do GIPE-CIT são uma publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os Cadernos do GIPE-CIT são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

© 2019, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O Caderno do GIPE-CIT conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nelson de Araújo -TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 43, dezembro, 2019.2. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.

188p.;

Periodicidade semestral

ISSN 1516-0173

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. II. Gênero.

EDITORIAL

Sonia Lucia Rangel, Daniel Becker Denovaro

POR UM TEATRO EM TODOS OS CANTOS, POR UM TEATRO DE TODOS NOSSOS CANTOS: uma entrevista com o gesto – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido

César Augusto Paro - GESTO

O PROBLEMA É PORQUE SOU LÚCIDO?!:

A performance-ritual de um corpo diferenciado

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA-TEATRO: memórias, traços e reconstruções

Fernanda Veiga Motta

POÉTICAS DA PERCEPÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM AS MATERIALIDADES: da prática artística à formação do atuante

Lenine Guevara Oliveira e Salvador

A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA HUMANA COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR NA CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE CRIAÇÃO DE UM PERSONAGEM APLICADA ATRAVÉS DO MÉTODO CHUBBUCK

Luiz Gustavo Grangeiro

4

ESQUADRÃO DA VIDA: a ética como paixão transformadora no teatro

Maíra Oliveira

81

TRAVESSIA: composições imprevisíveis em contato

Marina Trindade Cruz

97

7

VESTÍGIOS DOS CACOS DE UMA POÉTICA CÊNICA PARA O SENTIR

Mauro Cesar

109

22

A LUZ ALÉM DAS ONDAS: a interferência da iluminação cênica na cinética da cena

Otávio José Correia Neto

127

35

MADAME SATÃ: um olhar sobre a poética de Thiago Romero

Sophia Colleti Simões Vieira

144

52

DOIS DEDOS DE PROSA SOBRE A NOÇÃO DE ZÊNITE EPISTEMO-METODOLÓGICO: por um Galileu mais bem-humorado

Thales Branche Paes de Mendonça

158

69

PROCESSOS CRIATIVOS CÊNICOS E ENSINO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO PARA MATURIDADE

Yarasarrath Alvim PC Lyra, Tércio Graciano Machado

174

SONIA LUCIA RANGEL,
DANIEL BECKER DENOVARO

Tivemos a grata surpresa de receber para seleção um número significativo de trabalhos. Neste multifacetado conjunto, o que mais nos chamou a atenção foi exatamente a multiplicidade de funções, modos, lugares, onde e quando a pesquisa da criação cênica tem se disseminado. Entre os doze autores que selecionamos e, justo para espelhar essa diversidade temática com a qual nos deparamos, sem hierarquizar, vamos trazer aqui alguns exemplos. A princípio, assinalamos o artigo relacionado ao teatro na “maturidade, gerando como resultado a mostra *Retalhos de Sonhos*”, do texto de Yarasarrath Lyra e Tércio Graciano Machado. Outros temas transitando por questões criativas, técnicas e/ou tecnológicas, como no texto de Otávio Correia, que trata a “iluminação cênica em um espetáculo, supondo-a como elemento orquestrador da cinética da cena, estimulando ou inibindo o desenvolvimento narrativo do espetáculo a partir das variações dos tempos, ritmos e humores”; incluindo os processos criativos para cinema, TV e vídeo, como foi apresentado nos “12 passos da poética da construção da personagem, elaboradas por Ivana Chubbuck”, de Luiz Gustavo Grangeiro.

Constatamos o diálogo e o empenho de pesquisadores corajosos que buscam em suas interfaces de ações, em configurações, lugares e formações tão diversas, novos espaços onde a criação cênica pode ser reconhecida muito além de um instrumento auxiliar, senão como lugar central de pensamento criador. Assim, vemos a expressão do imaginário de Thiago Romero, na



entrevista concedida a Sophia Colleti, como um desejo profundo e antigo de montar *Madame Satã*, por exemplo; ou na experiência *Travessia*: composições imprevisíveis em contato, realizada em janeiro de 2019 no espaço Casarão do Boneco, em Belém do Pará, por Marina Trindade Cruz.

Novas inquietações nos atingem quando somos confrontados com a pergunta: “como as materialidades e as imagens alteram e compõem os processos de criação e percepção do artista da presença?”, elaborada e discutida por Lenine Guevara; ou mesmo quando a própria presença é tema da performance em discussão no texto *O problema é porque sou lúcido?!*, de autoria de Felipe Henrique Monteiro Oliveira, que esgarça uma realidade ao público para compartilhar bem de perto a sua intimidade.

Esse lugar de presença e verdade para o artista, exposto pela sua própria escrita crítico-reflexiva, pode nos atrair e estimular à criação-reflexão, expandida por muitos outros inusitados lugares. Vemos isso na “*narrativa performativa* implicada numa discussão das subjetividades constitutivas” quanto às experiências afetivas presentes *no texto de* Mauro César, por exemplo, discutindo a criação do Grupo Oitão e do espetáculo *Cacos para um Vitral*. A intersecção com a vida pessoal do artista também se intensifica, debatida pela psicóloga/atriz/poeta Fernanda Veiga, quando, “a memória dos intérpretes-criadores no processo é tomada como elemento central, propulsor de criação e, mais do que isso, discute-se a possibilidade de reconstruções simbólicas de experiências vividas pelo sujeito que participa do processo”.

Encontramos bom humor em jogos de pensamento na criação e na organização do próprio criar-pensar. Sem riso, humanos não se estabelecem; mesmo em permanente crise, somos este animal que ri. Podemos, assim, poeticamente sorrir, ao degustar a reflexão proposta no ensaio de Thales Branche, que discute “ludicidade e afeto como princípios da construção da narrativa acadêmica em processos criativos”, além de, no contexto da sua escrita, vivamente nos fazer lembrar nosso saudoso mestre, professor Bião.

Incluindo e atualizando questões, considerando nosso atual cenário político-cultural, acreditamos, como Maíra Oliveira, que somente através da ética, da experiência e da paixão, como ela observou no grupo de teatro Esquadrão da Vida, fundado em Brasília, no ano de 1979, podemos intervir no mundo. E por falar em intervenção, política através da arte, nada melhor que estimularmos pessoas para uma revolução pela arte, como nos ensina o Teatro do Oprimido de Boal e



lerem através da experiência do Grupo GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, que teve suas lideranças entrevistadas por César Augusto Paro.

Agradecemos o envio de todos os trabalhos; sem eles o caderno não se publica como contribuição à formação e ao diálogo de ideias e de ideais. Nem tudo, obviamente, sobre os doze selecionados foi aqui citado; há surpresas a descobrir. Tentamos publicar nesta contingência o melhor no conjunto, o que conseguimos ler de cada um dos trabalhos que nos foram apresentados.

Tudo isso com zelo e amor fizemos; com zelo e amor esperamos que, para além de mostrar a diversidade de objetos poéticos em processo como pesquisa acadêmica, esta publicação, de fato, inspire o inventar da vida pela arte: “dar ao pente funções de não pentear” ou “botar aflição nas pedras como fez Rodin” – quaisquer que sejam os pentes ou as pedras a enfrentar. Essas são evocações de um belo exemplar de pedagogia poética, com tantas ideias contidas na sua *Didática da Invenção*, do poeta Manoel de Barros. Ou vale lembrar, em qualquer tempo, o dizer de outro amado poeta, Ferreira Gullar: “a arte existe porque a vida não basta”. Sendo assim, arte e vida nos convocam, estamos juntos nelas, são nossas invenções.

Boa leitura!



POR UM TEATRO EM TODOS OS CANTOS, POR UM TEATRO DE TODOS NOSSOS CANTOS: uma entrevista com o GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido

CÉSAR AUGUSTO PARO - GESTO

Educador popular em saúde, graduado em fonoaudiologia (UNICAMP) e especialista (UFRJ), mestre (UERJ) e doutorando em Saúde Coletiva (UFRJ). Possui formação em Teatro do Oprimido por cursos livres e residência artística internacional pelo CTO. cesaraugustoparo@iesc.ufrj.br.

**CHRISTIANO CÉSAR MATTOS
DIAS (CACHALOTE MATTOS)**

É cenógrafo (UFRJ) e mestre em Artes Cênicas (UNIRIO). Atua como parceiro do Centro de Teatro do Oprimido – CTO desde 1998. É membro do Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil. Organizador e autor de Teatro do Oprimido na Universidade.
cacha_rj@hotmail.com.



Foto: Cachalote Mattos.

HELEN SARAPECK

É bióloga (UERJ), mestra e doutoranda em Artes Cênicas (UNIRIO). Curinga do CTO, de 1990 a 2015, e Coordenadora Geral de 2009 a 2013. Organizadora e autora de Teatro do Oprimido e Outros Babados e de Teatro do Oprimido na Universidade.
helensarapecck@gmail.com.



Foto: Noelia Albuquerque.

Em meio a um cenário de múltiplos ataques/golpes às diversas conquistas sociais e aos valores democráticos que tanto têm nos guiado na construção de uma sociedade igualitária para que possamos freirianamente “ser mais” ou boalianamente ser “atores” de nossa própria história, urge cada vez mais afirmarmos a politicidade do teatro.

Tal qual o *Homenagem à Magritte* – um dos joguexercícios do Teatro do Oprimido que nos convida a ressignificarmos objetos para descobrirmos as potencialidades do fazer e da capacidade de transporte do mundo das ideias para o mundo da realidade –, esta edição temática do Caderno do GIPE-CIT nos provoca a “dar ao pente funções de não pentear”. Por isso, nos propomos aqui a dialogar sobre um dos métodos teatrais que nos incita a refletir sobre o porquê histórica e socialmente usarmos o “pente” de uma forma e não de outra, e, mais do que isso, engendrar coletivamente novas formas para o seu uso, principalmente se tais usos são instrumentos de opressão, de processos de desumanização.

Por tais razões, nós estamos aqui hoje: Cachalote Mattos, César Paro e Helen Sarapecck, três integrantes do GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido. Dada a distância que separa o outono da Dinamarca, onde resido temporariamente neste 25 de setembro de 2019, do inverno do Rio de Janeiro, onde se encontram minha entrevistada e meu entrevistado, realizamos a entrevista de forma virtual com posterior transcrição do material.



César: “Teatro é arte e é arma”: assim dimensionou o nosso grande Augusto Boal para uma verdadeira revolução no modo de se pensar e fazer a prática teatral! Acho que, para um começo de conversa, podíamos contar um pouco para um leitor menos familiarizado do que se trata o Teatro do Oprimido, que será objeto de reflexão desta nossa entrevista. Como vocês o definiriam?

Cachalote: O Teatro do Oprimido antes de tudo é teatro com toda sua potência estética, porém é um teatro político, de coletivos oprimidos. Nasce dessas histórias reais tatuadas sobre os corpos pretos, corpos de mulheres, de homossexuais e de todas as pessoas oprimidas. Um teatro feito por e para o oprimido. Um teatro atravessado pela realidade, pelo território, pela sonoridade. Os coletivos trazem para a cena profundas discussões e reflexões sociopolíticas sobre diversos assuntos de várias maneiras diferentes. O nosso teatro político é atravessado por nossos corpos: nossa existência tem atravessado o teatro para que ele seja feito por oprimidos, por oprimidas, com e para elas e eles.

É atravessado e atravessa o espaço, não fica limitado dentro da caixa preta esperando um público branco burguês chegar: os coletivos se apresentam em qualquer território, em praças públicas, em pátios de escola, em associações de moradores, em auditórios de universidades, em unidades prisionais, em acampamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e em quilombos, com objetivo de falar para os seus, trazendo reflexões sobre racismo, machismo, homofobia, entre



outras temáticas, possibilitando que pessoas pobres e pretas tenham acesso a essa ferramenta social.

Helen: O Teatro do Oprimido é um método político-teatral que parte do princípio de que o teatro é uma essência humana, da arte como uma essência humana: somos todos artistas por natureza, por uma capacidade humana que temos. Ele é formado por um conjunto de jogos, exercícios e técnicas para que a gente possa descobrir o teatro e a arte que existe em nós e usá-la ao nosso favor. Então, o Teatro do Oprimido, como bem coloca Cacha, é feito para as oprimidas e para os oprimidos. É um teatro feito para as pessoas que não estão na condição de poder, de *status* na sociedade. É um teatro que busca atingir pessoas que estão na margem da sociedade, ou melhor, que foram postas nesse lugar. É um teatro que quer recuperar a capacidade humana de produção de arte, de teatro, para que isso vire uma arma de luta contra a opressão.

César: Buscando agora já se conectar com o própria tema desta edição temática da Caderno do GIPE-CIT, que, a partir de um dos versos do poema Uma didática da invenção, de Manoel de Barros, nos provoca a pensar as criacionices, as invencionices, que inventividades poderíamos atribuir ao Teatro do Oprimido? O que ele traz de novo?

Helen: O Teatro do Oprimido traz novidades desde quando ele surgiu – e que já não é tão novo assim, afinal, ano que vem ele faz 50 anos, quando data o surgimento do Teatro-Jornal por Boal e a equipe do Teatro de Arena de São Paulo. Todas as técnicas e a própria proposta buscaram devolver às pessoas a capacidade de desenvolverem o teatro para discutir as suas próprias histórias! Porque o teatro tem essa capacidade de ver a nossa vida do lado de fora. E, vendo a nossa vida do lado de



fora, vendo a nossa vida sendo representada, a gente pode enxergá-la melhor e descobrir quais alternativas a gente tem para mudá-la, para sair das opressões que a sociedade nos impõe.

Cachalote: Por isso que vejo que ele está muito conectado com o que existe de contemporâneo na forma de se pensar o teatro: é um teatro que nasce de histórias reais contadas pelas pessoas oprimidas, em que elas mesmas são os atores e as atrizes – e não profissionais formados em escolas especializadas em Dramaturgia. Buscamos com o método exercitar todo o meio de produção do fazer teatral: da preparação da cena a criação da imagem (cenário e figurino) até a sonoridade. Por isso, o Teatro do Oprimido agrega jogos de criação estética das artes plásticas, da música, da dança. Quando realiza apresentações, explode a quarta parede, convidando o “espect-ator” a entrar em cena e a pensar possibilidades de mudanças futuras para as opressões apresentadas.

Helen: E esse é um outro ponto de novidade nossa: o Teatro do Oprimido não tem espectadores, ele tem espec-atores, porque são pessoas que estão sempre, independentemente de estarem observando ao invés de participando, na expectativa de atuar. De atuar em cena como um ensaio para a sua própria vida real.

César: É interessante como Boal propõe enxergar o teatro enquanto uma vocação humana, algo que é da própria natureza das possibilidades humanas, como vocês até já começaram a pincelar anteriormente. Gosto muito quando ele faz a provocação de que “todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores”. E continua: “o teatro pode ser feito em todos os lugares – até mesmo dentro dos teatros”. Assim se fazem os processos no Teatro do Oprimido: ladrilhando caminhos para os nossos pés caminharem, bombeando utopias para os



nossos corações sonharem, aportando criticidades para as nossas cabeças pensarem, forjando escutas para os nossos cantos anunciarem... Vocês poderiam comentar um pouco mais sobre quem são os sujeitos do Teatro do Oprimido?

Cachalote: São todas as pessoas oprimidas que lutam por mudanças, que buscam alternativas para mudar a realidade. Para Boal, existe teatralidade em todas as relações humanas e, para cada situação, criamos personagens: o texto corporal de uma pessoa em relação ao seu chefe não é o mesmo quando em um relacionamento amoroso, por exemplo.

Helen: O Teatro do Oprimido é para o sujeito que está incomodado. Nesse sentido, não busca a catarse aristotélica para que a pessoa fique satisfeita com o que assiste e expurgue de si o mal e saia do teatro feliz. Pelo contrário, o Teatro do Oprimido pretende que a pessoa se sinta incomodada com a posição que a sociedade lhe impõe a ponto que ela queira sair desse “lugar” de marasmo, de espera, para entrar num lugar de atuação, de emergência, de mudança, de transformação. Ou seja, sair de uma posição passiva para uma posição ativa, sair de uma posição de oprimido para uma posição de cidadão – um sujeito que luta e que busca pelos seus direitos.

César: Afinal, como nos lembra Boal: “Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la”! Vamos explorar agora um pouco a questão dos espaços físicos. Em quais “cantos” o Teatro do Oprimido acontece? Contem um pouco a partir da vivência de vocês, na academia, na participação em grupos de teatro do oprimido, ou na implementação de projetos sociais com o método!



Helen: Eu conheci o Teatro do Oprimido por meio de um grupo de ambientalistas em 1990. Desde então, comecei a fazer parte do CTO. No início, utilizava o Teatro do Oprimido para discutir a questão ambiental, principalmente, sobre como a gente se sentia oprimido na tentativa de debate sobre meio-ambiente, numa época em que os ambientalistas eram considerados “ecochatos”, sendo bastante massacrados.

Pude conhecer depois outros grupos e trabalhar com outras especificidades também, cada um com a sua lógica! Trabalhei com grupo de negros na universidade, de estudantes na escola, de homossexuais, de mulheres, de moradores de comunidades... Por meio do CTO, a gente conseguiu fazer diversos projetos grandes e em distintos setores! Por exemplo, trabalhamos no sistema penitenciário em dezesseis estados pelo Brasil, fazendo formação dos agentes penitenciários e de outros profissionais que atuavam no segmento, para que eles pudessem utilizar o método com as detentas e os detentos de modo a discutir os problemas dentro do sistema.

Na área da saúde mental, tivemos diversas atuações nos serviços de saúde com os mais diferentes atores (usuários dos serviços, familiares, profissionais, apoiadores etc.) buscando apoiar a luta do Movimento Antimanicomial.

Na educação, também desenvolvemos um projeto com escolas localizadas em áreas de extrema pobreza da Baixada Fluminense, de Niterói e de São Gonçalo, atuando junto aos gestores, aos professores e às lideranças da comunidade escolar, que pudessem atuar com o método diretamente com os estudantes, numa perspectiva de não só pensar as opressões que ocorrem dentro da escola, mas também as da comunidade do entorno escolar.



Cachalote: Como Helen bem aponta, estamos falando de um método que se difundiu por diversas áreas e camadas da sociedade, bem como em todos os cantos do mundo – já presente em mais de 80 países. Estamos falando em um teatro que não se limita à sala fechada: se apresenta em qualquer tipo de lugar, buscando um diálogo com seu público. Por isso, ocupa todos os cantos e contextos: do subúrbio carioca à área rural moçambicana!

César: O Teatro do Oprimido tem uma conexão muito forte com a realidade e com um certo fazer. Sua criação não foi uma abstração de alguém que estava entre quatro paredes pensando um novo jeito de se aplicar algo e fez isso alijado de uma prática. Pelo contrário, foi um método criado a partir do sistemático exercício de reflexão-ação-reflexão sobre, do e no mundo, num movimento prático! Vocês dois fizeram parte dessa construção junto com Boal e continuaram ainda atuando, militando, pesquisando e refletindo com/sobre o teatro do oprimido. Os livros de Boal ainda continuam sendo registros de referências para muitas e muitos que querem ter contato com o método. A sua última obra, *A Estética do Oprimido*, traz sistematizações sobre o seu último projeto, que ainda estava em curso. Vocês podem contar um pouco sobre ele? Também poderia tentar fazer uma certa síntese do que de novo foi aportado nesses dez anos de continuidade do Teatro do Oprimido?

Helen: *A Estética do Oprimido* parte do princípio de que nós somos muito melhores do que a gente imagina, de que temos muito mais capacidade do que supomos. “Quem pinta um quadro se torna pintor! Se eu escrevo uma poesia, eu me torno um poeta!” – assim dizia Boal, e assim diz *A Estética do Oprimido*. Boal levou muito tempo para escrever o livro da estética, porque



o livro, e a proposta que ele traz, é como se fosse um pouco o xilema e o floema que sobem e descem na árvore do Teatro do Oprimido, como se fosse o sangue do nosso corpo. *A Estética do Oprimido* está presente em todos os jogos e em todas as técnicas do Teatro do Oprimido: ela é a visão de que eu sou artista por essência, e de que eu preciso me utilizar dessa arte para me expressar no mundo!

Cachalote: Por isso que Boal amplia a ideia de que “todo mundo pode fazer teatro”, para a de que “todo mundo pode ser artista”! Explorando todos os canais estéticos (imagem, som e palavra), propõe que as pessoas desenvolvam os canais sensíveis de pensamento. Isso porque acredita que a guerra opressiva também se dá por meio dos sentidos, por mensagens subliminares introjetadas pelos opressores – principalmente pelos meios de comunicação de massa. Logo, um dos jeitos de nos defendermos dessa invasão seria desenvolver esses canais sensíveis.

Por meio da Estética do Oprimido, existiu uma continuidade de pesquisa na área do Som, principalmente por Bárbara Santos, que criou diversos laboratórios de som e ritmo, criando espetáculos sem o uso da palavra falada.

Na parte da imagem da cena, ofereci diversos laboratórios em diferentes partes do mundo, para chegarmos na cena partindo da imagem. Destaco, por exemplo, uma experiência desenvolvida com o coletivo *Cor do Brasil* (grupo composto só por pessoas negras que discute racismo), que batizei como *Preto no Preto*, em que utilizávamos somente objetos e elementos pretos para chegar à imagem da cena.



Outro avanço que posso destacar pós-Boal foi o *Teatro Fórum por identidade*, utilizado por alguns praticantes: o espect-ator só entra no lugar do oprimido por identidade. Ou seja, uma pessoa branca não entra em cena no lugar de uma pessoa negra, mas sim no seu lugar social de pessoa branca. O mesmo acontece com um homem em uma cena em que a mulher está oprimida: o homem não substitui a mulher, mas entra em cena do seu lugar social.

É importante lembrar também as diversas experimentações que temos feito com Teatro-Fórum a partir de intervenções coletivas em cena (e não só de um único espect-ator substituindo o papel de um único personagem). Afinal, entendendo que é muito difícil transformar a realidade sozinho, quais as ações coletivas são possíveis de ser ensaiadas?

Outra novidade foi o crescimento das especificidades de gênero e de raça: surgiram redes internacionais só de mulheres, a Rede Ma(g)dalena Internacional, e grupos com recorte negros, como o *Cor do Brasil* e as *Anastácias*. Essas novidades vêm mudando a cara do Teatro do Oprimido, que tradicionalmente era dominado em grande maioria por homens heterossexuais e brancos.

Helen: No caso do projeto *Madalena*, gostaria de acrescentar algumas palavras. Nele, as mulheres vão buscar compreender o sistema patriarcal e machista em que elas estão inseridas e como a gente faz para transformar essa história.... Menos para combater o homem e suas atitudes machistas e mais para entender como o machismo se dá na minha própria pele de mulher e como faço para reagir a isso: ganhar forças para entender como o machismo age em mim (e, por vezes, me cala e paralisa), e, então, fazer com que ele não me cale e não



me paralise mais, de modo que eu possa ter reações para sair dessa opressão e ajudar outras mulheres (pessoas que são percebidas na sociedade como mulheres) a sair dela e combater o machismo – levar isso de volta para a sociedade a partir do meu ponto de vista de mulher.

César: Bem, sabemos que nem tudo são flores! Ainda são longos os caminhos a percorrermos... Diversas pedras, alguns galhos... Nesse sentido, quais são os desafios que o Teatro do Oprimido enfrenta, ou melhor, confronta hoje?

Helen: Citaria dois! Um é a inclusão do Teatro do Oprimido no ensino formal, seja na Universidade, seja no Ensino Fundamental e Médio. A educação é um espaço político que o Teatro do Oprimido precisa ocupar! No caso da universidade, precisamos desconstruir esse ambiente, que é completamente colonizado e eurocêntrico, onde ainda dominam autores homens, brancos, heteronormativos. É preciso desconstruir isso, incluindo, nesse mesmo espaço, brasileiros, sul-americanos, pensadores e métodos que reflitam a partir do ponto de vista do oprimido! O Teatro do Oprimido tem muito a contribuir nessa reconstrução!

Outra coisa que eu vejo é que o Teatro do Oprimido está pelo mundo como o Cacha comentou anteriormente. Praticamente se usa o método no mundo inteiro. Mas “qual Teatro do Oprimido se faz?” é uma pergunta que fica no ar... E, nesse sentido, é um desafio sobre como combatermos o uso desse teatro para outros objetivos que não sejam os para os quais ele foi criado. E o TO surgiu para a libertação dos oprimidos! Por isso, num mundo tão diverso de multiplicadores e de praticantes, torna-se mais que necessário juntar/aproximar as pessoas em rede, de modo a fomentar uma prática que possa contemplar o método simbolizado na figura da Árvore: partir dos seus



princípios de ética e solidariedade para buscar ações sociais continuadas e concretas.

Cachalote: No meu ponto de vista, mesmo com avanços, ainda se deve reivindicar para ter oprimidos nos espaços de decisões.

César: Bom, podemos agora falar um pouco de algo que conecta a nós três: o GESTO. Quem poderia explicar melhor ao leitor sobre o que é o grupo? A que se propõe? Como tem sido a sua atuação? Qual tem sido o seu papel no Teatro do Oprimido?

Helen: Quando Boal faleceu, o CTO foi convidado pela Secretaria de Educação, através do Licko Turle, para fazermos uma oficina de Teatro do Oprimido dirigida a estudantes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. E então fomos fazer essa oficina lá! E o impacto nos estudantes foi extremamente positivo. Foi tão intenso, que o grupo resolveu, juntamente com Licko e outros praticantes do método que estavam cursando pós-graduação – o Flávio da Conceição, por exemplo – montar um grupo de estudos sobre o método. O grupo foi crescendo e pensando formas de incluir o Teatro do Oprimido na academia.

Cachalote: Aí existia a tal da “crise-chinesa”, um movimento que continha em si perigo e oportunidade: perigo de elitizar o método, oportunizando-o para a classe média da universidade, mas oportunidade de pensar e difundir tal pensamento nesse campo de batalha que é a academia e que é a formação em teatro, pois o Teatro do Oprimido ainda é pouquíssimo estudado nas escolas de teatro!



Helen: A gente também continua produzindo regularmente as JITOU, Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade. No primeiro ano, as Jornadas tiveram apenas um dia. No segundo ano, já tiveram dois dias. Depois, três, quatro, cinco... E a cada ano elas crescem mais!

César: As primeiras edições ocorreram no Rio de Janeiro, mas ano passado já se espraíram e foram para Salvador por meio das nossas parcerias com a Universidade Federal da Bahia – UFBA, especialmente com a Faculdade de Educação, a Escola de Teatro e seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Neste ano elas continuaram em solos soteropolitanos e tiveram seis dias de atividades, dois deles nos espaços de movimentos sociais parceiros com eles: Ocupação Manoel Faustino do Movimento Sem Teto da Bahia (MSTB), no subúrbio de Salvador, e o Quilombo Monte Recôncavo, em São Francisco do Conde/BA.

Helen: Sim! As JITOU têm essa característica de ser um espaço que congrega graduandos e pós-graduandos para conversar na academia sobre os seus trabalhos nas comunidades. E para que a comunidade possa vir, entrar na academia, para discutir os temas que interessam a ela. Até porque é função de toda universidade dar retorno para a sociedade, em especial, para a comunidade em que está inserida. Então as JITOU fazem um pouco este papel: levar a academia para a comunidade e a comunidade para a academia!

Por fim, estamos em processo de criação de um Curso de Pós-Graduação *lato sensu* do tipo Especialização em “Estudos em Teatro do Oprimido: práticas político-pedagógicas”, que vem com a proposta de trabalhar na formação de praticantes do



Teatro do Oprimido que possam atuar com o método nos seus locais de inserção!

César: Temos que já ir ao encontro de um certo fim para nossa conversa, de já irmos fechando as cortinas por aqui... Mas, ao mesmo tempo, seguindo o espírito de Boal, quando questionava “por que parar quando baixa o pano? Aí começa!”, vamos pensar este fechamento como possibilidade de novos começos, vamos transformá-lo em um processo de semeadura de futuras árvores, de nascimento de muitos pássaros! Por isso trago uma dúvida de muitas pessoas que me escrevem: como eu posso virar um praticante do método? Como posso me formar no método?

Cachalote: Desejo de transformar o mundo... Sem desejo e vontade, não é possível. Ler sobre o método nos livros do Boal, mas também das pessoas que escreveram sobre. Se possível, participar de oficinas de formação, o que é muito mais rico e traz uma experiência diferente da do contato com o livro.

Helen: Sim, aí tem os cursos oferecidos pelo próprio GESTO, pelo CTO, por pessoas espalhadas e que possam te dar uma boa formação.

Cachalote: Mas não se esquecer de concretizar essa formação na prática, como buscar reunir um grupo e praticar os jogos e exercícios. Criar redes locais com pessoas que têm interesse no método e também com coletivos que discutam as temáticas que o grupo queira discutir. Criar cenas, apresentar para os seus, fazer sempre uma análise crítica da produção, convidar pessoas com mais experiência para assistir ao que se criou...



Helen: Praticar! Somente a experiência vai te dar uma formação real, na verdade. Você não se forma curinga e praticante quando você não pratica: você precisa experimentar no seu cotidiano, nos seus espaços possíveis, como o método vai se dar... E aprender com isso! Aprender com a prática, para depois devolvê-la para uma teoria. Trabalhar! Sem a mão na massa, a gente não chega lá.

César: Gostaria de agradecer imensamente poder estar com vocês! Sempre são ricos momentos que, para além de diversos aprendizados que vocês dois, enquanto referências para mim dentro do Teatro do Oprimido, me geram, também são momentos de fortalecimento da minha esperança no nosso potencial de criação de inéditos viáveis para a nossa libertação desta sociedade opressora! Espero que também nossos leitores possam ter sido encharcados com tais esperanças, e que estas sejam mobilizadoras para a gestação de sonhos e para o protagonismo nas mudanças. Afinal, como nos lembra Boal: “para resistir, não basta dizer não, desejar é preciso”.



O PROBLEMA É PORQUE SOU LÚCIDO?!:

A performance-ritual de um corpo diferenciado

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

Fundador do Centro Internacional de Pesquisas
Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud.

Performer. Pós-doutorando do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo - ECA/USP, sob a supervisão da Profa. Dra.

Elisabeth Silva Lopes, com bolsa pela Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

RESUMO

O artigo reflete sobre a influência das ideias de Antonin Artaud no processo criativo e ritualístico da performance *O problema é porque sou lúcido?!*, a qual foi apresentada no foyer do Teatro Martim Gonçalves e fez parte da programação artística do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo Diferenciado.
Performance.
Ritual.
Antonin Artaud.

ABSTRACT

The article reflects on the influence of Antonin Artaud's ideas on the creative and ritualistic process of performance O problema é porque sou lúcido?!, Which was presented at the foyer of Teatro Martim Gonçalves and was part of the artistic programming of the Festival Latino Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia.

KEYWORDS:

*Differentiated Body.
Performance.
Ritual.
Antonin Artaud.*



Em 5 de setembro de 2018, foi apresentada no foyer do Teatro Martins Gonçalves a performance *O problema é porque sou lúcido?!*, a qual fez parte da programação artística do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia. Um dos objetivos principais do festival era apresentar encenações nacionais e internacionais relacionadas às ideias de Antonin Artaud, bem como debater sobre a entrada do patrimônio artaudiano em domínio público após os 70 anos da morte do artista francês.

Além de defender publicamente a tese de doutorado em artes cênicas na VII edição do Colóquio Internacional Cênico da Bahia *70 anos despindo Artaud: O teatro e seu corpus social: política, corpo e voz*, projeto que surge da parceria entre o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Oco Teatro Laboratório, com a produção e logística do FilteBahia, apresentei a performance *O problema é porque sou lúcido?!*, com objetivo de argumentar que Artaud pode ser considerado o precursor desse tipo de cena e que suas teorias ecoam e encontram guarida até hoje na performance, posto que o pensador francês reivindicou que a cena não ficasse submissa à palavra discursiva, ao psicologismo da personagem, à representação mimética da realidade pelo atuante, à apreciação contemplativa e passiva do acontecimento artístico pelo espectador, nem à literatura dramática.

Artaud partia do princípio de que cabia à arte descartar as convenções e retornar à completude de si mesma, primar pela não separação da arte e a experiência comunal entre artistas e espectadores durante a cena.

Para o ensaísta brasileiro Teixeira Coelho, não é ilegítimo vincular Artaud somente a uma determinada estética teatral:

O que Artaud propõe (embora o princípio só apareça embrionariamente em suas palavras, e nunca com estes termos) é o abandono do *produto teatral* pela *produção teatral*. [...] Partindo do princípio do abandono da representação pela *apresentação* (formulado, este, claramente por Artaud), o que o teatro pós-moderno fará é deixar de apresentar *espetáculos*, feitos por alguns e



consumidos por outros, para organizar *experiências teatrais* onde não há separação entre palco e plateia (onde não há palco, nem plateia: todos atuam, ninguém apenas *assiste*) e onde não há “coisas” representadas mas *ações presentes*, presentificadas, apresentadas, encenadas aqui e agora. (2011, p. 102)

Nesse contexto, para Peggy Phelan (1993), a ontologia da performance reside no fato da representação sem reprodução, ou seja, a principal característica da performance é o seu acontecimento único e efêmero, o qual é definido a partir da sua singularidade e não das tentativas de reproduzi-lo. Para a pesquisadora estadunidense, a performance se diferencia das outras linguagens artísticas por não permanecer como um objeto artístico, mesmo utilizando diferentes mídias reprodutivas.

Sendo a performance uma linguagem artística efêmera que não tem a pretensão de criar uma obra de arte, ocorre a abertura de um leque de possibilidades políticas que rechaçam a lógica reprodutiva capitalista, pois uma de suas finalidades é oportunizar aos espectadores o compartilhamento da efemeridade a partir da suspensão de qualquer tipo de controle e permitindo o desenvolvimento das subjetividades dos indivíduos durante o acontecimento artístico. A ontologia da performance acontece desaparecendo enquanto objeto artístico para permanecer como uma recordação nas pessoas que compartilharam da efemeridade de seu acontecimento.

Em cena, decidi buscar um elo entre a arte e a vida, e expus o meu corpo diferenciado atrofiado pela amiotrofia espinhal progressiva – AME¹, uma vez que decidi vestir apenas um colete de alfaiataria, que ganhei de presente da estilista britânica Vivienne Westwood, e uma cueca. O título da performance se refere ao fato de que sou lúcido e sou atendido pelo “home care”, por meio de uma equipe multidisciplinar, cujo objetivo consiste em oferecer o máximo de independência possível, através de adaptações no domicílio e no âmbito profissional e minimizar os efeitos das complicações, sobretudo nos sistemas musculoesquelético e respiratório.

Atualmente, sou dependente de auxílio de outros indivíduos para realizar minhas atividades de vida diária e atividades de vida profissional, pois, em decorrência da AME, meus músculos são atrofiados, minhas mãos e pés apresentam um certo grau de deformidade e não tenho força para realizar os movimentos (tetraparesia). Utilizo um aparelho, de forma intermitente, que ajuda a manter meus pulmões abertos e meus músculos, os responsáveis pela respiração, menos

1 É uma doença neurodegenerativa de origem genética, de herança autossômica recessiva que incide no corpo do neurônio motor inferior no corno anterior da medula espinal, na qual ocorre a degeneração progressiva dos neurônios motores, mas não afeta o sensorial, pelo menos no meu caso.



sobrecarregados. Profissionais das mais diversas formações da área de saúde frequentam minha casa para otimizar meu tratamento e me proporcionar a alternativa de “me tratar para viver e não viver pra me tratar”. Dentro dessa equipe estão médica, fisioterapeuta, enfermeira e técnicas em enfermagem.

Por conseguinte, na performance *O problema é porque sou lúcido?!*, fiquei deitado e contido em uma maca hospitalar e respirando através de um aparelho de ventilação não invasiva, mais conhecido como BiPAP. No decorrer da performance, no espaço cênico, havia, além da maca hospitalar e do aparelho de respiração, a projeção de fotografias de diferentes momentos importantes da minha vida e a sonorização dos meus batimentos cardíacos gravados a partir de um exame de ecocardiograma. As portas do foyer do Teatro Martim Gonçalves ficaram abertas e os espectadores tinham a liberdade de ir e vir quando quisessem; alguns sentavam nos bancos e assistiam à projeção, enquanto outros ficavam me observando de perto e pedindo para tocarem em mim.



FIGURA 1
Felipe Monteiro
em *O problema é
porque sou lúcido?!*



Na performance *O problema é porque sou lúcido?!*, os espectadores são convidados a perceberem suas subjetividades e suas relações com os outros em cena. A acepção de subjetividade empregada neste estudo não é compreendida somente na esfera do individual, mas abrange as instâncias do coletivo. A subjetividade não se resume aos aspectos que totalizam ou que são centralizados no indivíduo, pois as multiplicidades de seus pressupostos são resultantes das ações sociais. Não estando restringida aos agenciamentos individuais, a subjetividade pode ser considerada como uma produção coletiva descentralizada e heterogênea, que não se fixa e não é estável. A subjetividade é proveniente do intercâmbio ininterrupto entre o indivíduo e o coletivo. Os aspectos subjetivos são heterogêneos e projetam as ações coletivas em fluxos contínuos de realidades polifônicas e relacionais, que estão prenhas de modos de ser e viver no mundo pelos processos de subjetivação e entrecruzamentos provenientes das esferas não dualistas, individuais e coletivas.

A subjetividade tem como premissa ser criada a partir das ações individuais e coletivas que visam à feitura das relações consensuais no tecido social e ao ordenamento de todos na sociedade, uma vez que os indivíduos agem a partir das regras que são internalizadas por meio das ações institucionalizadas que os regem e são condizentes com os pressupostos da sociedade e da época vivida pelo ser humano. Sendo assim, a subjetividade carrega consigo os aspectos reprodutivos e transformativos, que tendem a basilar a experiência subjetiva, revelando a objetividade, bem como a asserção de que toda intenção objetiva é portadora de intenções subjetivas. A partir dos processos dinâmicos enraizados na e pela experiência subjetiva, o indivíduo apreende as práticas sociais em sua integralidade e em suas especificidades e, em seguida, escolhe conservar ou transgredir as percepções do mundo em que habita.

Ao expor a subjetividade em performance, o performer produz o diálogo entre si e o outro, e nessa experiência particular se torna capaz de agenciar e expressar a autonomia pessoal em relação aos outros, ou seja, intersubjetivamente. Em outras palavras, o performer vai desenvolvendo sua subjetividade a partir das relações com os outros na sociedade. Sendo assim, a subjetividade não é formada apenas segundo os aspectos pessoais e privados do indivíduo e é por isso que, através da apreensão da cultura, o sujeito se transforma em humano. É no exercício da subjetividade em performance que o performer legitima a sua arte, uma vez que o fazer artístico adquire o *status* de arte a partir da mediação, da apreciação e da participação que os outros realizam sobre a performance. Se não fosse assim, a arte seria apenas considerada como um produto ou ação ordinária na sociedade.



Ao longo das minhas pesquisas acadêmicas e artísticas, busco proporcionar a existência de um diálogo transdisciplinar, aberto e processual, nas artes cênicas contemporâneas. Trajeto que vem legitimando minha percepção e minha reafirmação de discursos e práticas cênicas às quais os performers com corpos diferenciados são incluídos efetivamente na linguagem cênica da performance, pois suas aparentes fragilidades, incapacidades e vulnerabilidades são aceitas e reconhecidas como potenciais criativos para os processos de criação e configuração cênica.

Com a diluição das fronteiras e dos territórios da arte e da vida, na performance *O problema é porque sou lúcido?!*, percebi que, aos poucos, os espectadores tinham uma recepção mais sensorial do que racional, diferenciando-se, assim, da recepção passiva a que estão acostumados a receber no teatro tradicional. Doravante, os espectadores se tornaram testemunhas e co-criadores da cena que estava acontecendo no aqui e agora daquele acontecimento ritualístico e artístico.

A partir da quebra com os princípios da ficção e da mimese, e do enquadramento da performance *O problema é porque sou lúcido?!* no paradigma da cena como *work in progress*, ou seja, trabalhos artísticos que não ensejam se tornar simples produtos de processos criativos, mas que pretendem se constituir na processualidade, o espectador é compelido a perceber a obra de arte em seu próprio processo constituinte, o qual culmina na necessidade de esse sujeito participar ativamente do ato artístico e permitir que sua percepção se torne aberta, sobrecarregada e não acabada. Isso porque é oferecido ao espectador da cena o reconhecimento de sua presença, já que os artistas propõem diferentes maneiras de experimentar, estimular, provocar, convidar, desafiar e vivenciar a experiência artística, e não mais consideram o público como sendo apenas um receptáculo que é silenciado passivamente durante o processo de fruição.

Renato Cohen (2009) sugere dois *topos* estruturais comuns às artes cênicas: o emissor, no qual está inserido o atuante, e o receptor, no qual se insere o espectador. Em relação à participação do atuante e do espectador durante o acontecimento artístico, há a existência de dois modelos: o modelo estético e o modelo mítico. O que possibilita a diferenciação entre o estético e o mítico é o fato de que, no primeiro, existe uma percepção mais racional em relação ao objeto, ou seja, o espectador não penetra efetivamente no ato artístico, e se torna apenas um observador durante o processo de fruição com a obra de arte apresentada. O modelo estético também se estende para o atuante, pois até mesmo no teatro tradicional, quando o ator representa mimeticamente o personagem, existe um distanciamento que o impede de se tornar a personagem na realidade.



Na relação mítica, o distanciamento racional não fica demasiadamente elucidado, pois o espectador penetra na obra e passa a ser considerado como participante e, no que condiz ao atuante, este não mais representa o personagem, já que vivencia a experiência artística como ele mesmo.

Pode-se afirmar que, no modelo estético, existe a preocupação em tornar possível uma representação do real, enquanto na relação mítica há uma vivência do real. Entretanto, é importante elucidar que, em qualquer manifestação artística cênica, não existe um sobrepujamento totalmente estético ou totalmente mítico. O que diferencia um modelo de outro é a intensidade com que é instaurado em cena.

Na performance *O problema é porque sou lúcido?!*, os dois modelos estão interseccionados, visto que, mesmo quando estabeleço algumas ações que possibilitam a participação ativa de alguns espectadores, os outros ficam apenas observando. Provavelmente a maioria dos espectadores não teve ou não tem relações cotidianas com pessoas com corpos diferenciados. Tal situação que permite aos espectadores participarem ativamente da performance é propositalmente provocada por mim, porque tenho como um dos objetivos reforçar a responsabilidade de cada espectador ser tanto envolvido no processo, quanto ser co-criador da experiência artística.

A participação ativa dos espectadores na performance *O problema é porque sou lúcido?!* permite o estabelecimento da confluência entre arte e vida, produzindo, desse modo, um contexto ritualístico reforçado pela contiguidade física do contato real entre os espectadores e o performer no compartilhamento do espaço.

Richard Schechner (2012) aponta que a performance, seja artística, esportiva ou alguma atividade da vida diária, é condicionada por processos de ritualização de comportamentos condicionados que são permeados pelo jogo. Portanto, a “[...] essência do ritual é a sua atemporalidade; aquilo que nele acontece se renova a cada vez na sua presença viva, visível. O ritual não representa uma história que sucedeu em certo tempo, mas que sucede sempre, acontece *hic et nunc*.” (GROTOWSKI, FLASZEN e BARBA, 2010, p. 117)



FIGURA 2
Felipe Monteiro,
Ciane Fernandes
e espectadores
em *O problema
é porque sou
lúcido?!*



Os rituais no âmbito artístico não estão ligados às representações exclusivamente religiosas que dão sentido às atitudes humanas perante o sagrado, uma vez que passam a adquirir, em seu cerne características laicas. Nesse contexto, os rituais artísticos possibilitam à coletividade reconhecer e restaurar seus anseios, suas memórias e até mesmo suas identidades, haja vista que oferecem aos artistas e ao público uma experiência coletiva com a qual os indivíduos não são mais separados em dicotomias espaciais e de funções específicas no ato artístico, posto que na vivência ocorre a revitalização da vida e da arte e o apagamento de suas fronteiras.

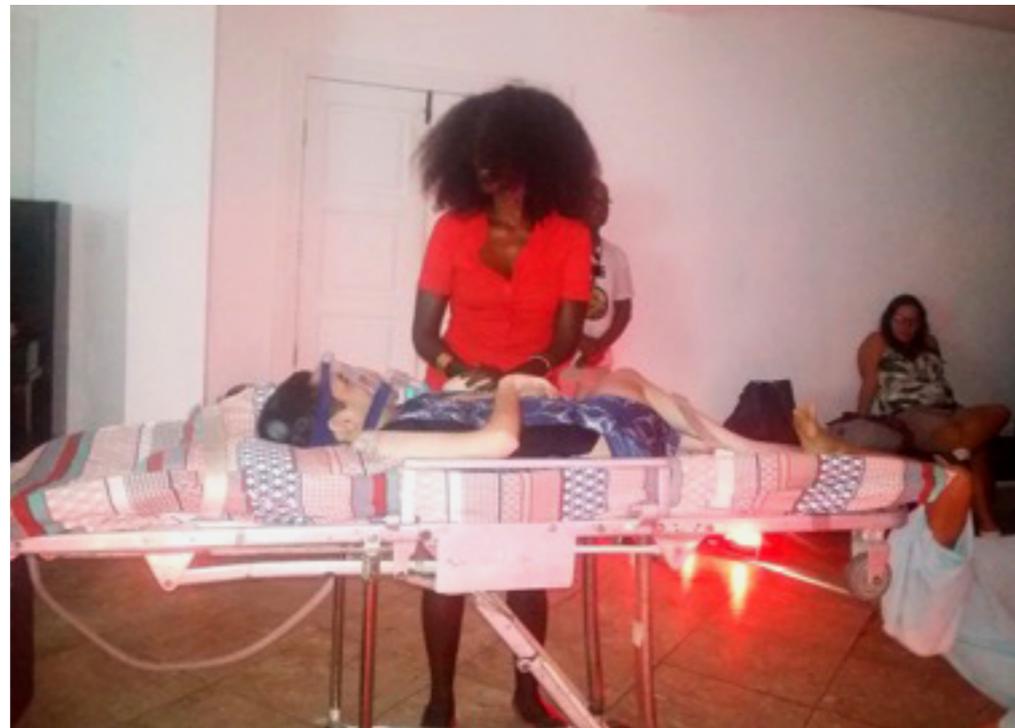


FIGURA 3 – Felipe Monteiro e a cantora francesa Kaloune em *O problema é porque sou lúcido?!*



“O processo ritualístico da performance *O problema é porque sou lúcido?!* promove uma maior afirmação da intensidade das ações dos espectadores e do performer, da irrupção do real, bem como a ênfase do instante presente, criando assim uma característica de rito coletivo, no qual o espectador não se dispõe a se tornar um simples observador do ato artístico, assumindo uma posição de cúmplice, testemunha, coautor da comunhão propiciada pela situação social provocada pela performance.

Vale salientar que a interação entre espectador e performer permite a reorganização da composição cênica e do espaço. Isso se dá porque, na medida em que proponho um alto grau de liberdade desse sujeito participar da performance, uma vez que diminuo propositalmente o controle sobre a cena, mais o partícipe terá também a função de ser compositor do ato artístico.

Assim,

A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecido. (LEHMANN, 2007, p. 224)

Esse acontecimento ritualístico efetuado no real, no aqui e agora, tem como características potencializar a experiência vivida, articular o passado com o que está acontecendo no presente da cena, intensificar a abertura da percepção, delinear a experiência partilhada tornando possível a construção de novos significados e suscitar experiências passadas. Tal processo, que se dá de forma que os sujeitos revelem suas incompletudes e as suas necessidades de se completarem como seres humanos a partir do contato com o outro, permitiu aos participantes da performance *O problema é porque sou lúcido?!* a possibilidade de vivenciarem espacial, corporal e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, na qual se permite aos espectadores fazer um processo de autoexperiência e autorreflexão, tanto na vida quanto na arte. Isso ocorre desse modo porque a performance, enquanto processo artístico ritualístico, dá a oportunidade a cada espectador de perceber que, quanto mais se participa do ato, mais é possível notar que sua experiência não depende somente de si, pois, estando inserido em uma situação social, a experiência passa a depender de todos os envolvidos, logo o “[...] princípio da coparticipação, do



cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva [...]”. (GROTOWSKI, 2010, p. 41)

A participação do público na performance *O problema é porque sou lúcido?!* é propiciada, sobretudo, pela forma de lidar com o espaço, posto que desejei torná-lo partilhado. Esse tipo de espaço oferece aos espectadores a opção de ir e vir no momento em que desejarem, já que a porta de entrada está aberta durante toda a performance. O espaço partilhado é importante porque intensifica a não exclusão dos sujeitos participantes. Haja vista que permanece potencializando a ritualização laica da performance, assim este espaço passa a ser experimentado e utilizado similarmente pelo performer e pelos espectadores.

O efeito catalítico assumido a partir do encontro dos participantes com o performer durante o ato artístico estabelece, da perspectiva grotowskiana, em cada espectador um ato de autorrevelação consigo mesmo, na plenitude de seu ser, no qual o encontro entre os seres humanos provoca uma espécie de transcendência dos costumes convencionais e das máscaras cotidianas. Esse processo de autorrevelação e autossacrifício do público é similar à consideração do ator a um santo:

[...] O integrante de uma plateia que aceita o convite do ator, e de um certo modo segue o seu exemplo, ativando-se da mesma forma, deixa o teatro num estado de maior harmonia interior. Mas aquele que luta, a todo custo, para manter a sua máscara de mentiras intacta, deixa o espetáculo ainda mais confuso.
(GROTOWSKI, 1992, p. 40)

A escolha pelo compartilhamento espacial contribuiu para a instauração dos seguintes fatores na performance *O problema é porque sou lúcido?!*: permite que o espectador se torne um co-criador, junto aos outros, da coletividade; reconhece o valor individual de cada espectador como agente compositor da cena; permite o espectador estar consciente de seu papel de testemunha da performance; promove a relação corpórea e espacial provocada pela proximidade dos corpos favorecendo o contato imediato entre performer e público para a qual cada sujeito, em sua própria presença; incita intencionalmente uma comunicação interpessoal.



Por fim, são importantes a participação e a presença insubordinada dos performers com corpos diferenciados enquanto criadores, criaturas e criações no campo da arte da performance. A estética da potência e resistência, tão vigente na performance, repudia os processos criativos que subjugam os performers com corpos diferenciados como artistas considerados inferiores pelos tidos como “normais”, posto que a cena da performance autoriza e conclama a singularidade e a diversidade dos corpos, entre os quais os corpos diferenciados, que passam a ser valorizados, aceitos e reconhecidos artisticamente, não mais apenas por suas deficiências, como também por suas diferenças.

REFERÊNCIAS

- » ALCÁZAR, Josefina. **Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad**. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- » ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- » BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- » CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- » COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- » COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- » COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- » GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- » GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- » GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- » LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



- » LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- » OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”**. Maceió: EDUFAL, 2013.
- » OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (Orgs.). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- » RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF MARTINS FONTES, 2012.
- » PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. London and New York: Routledge, 1993.
- » PHELAN, Peggy; LANE, Jill (edited). **The ends of performance**. New York: New York University Press, 1998.
- » SCHECHNER, Richard. **Performer**. Revista Sala Preta. São Paulo: n. 9, 2009, p. 333 – 365.
- » SCHECHNER, Richard. **Ritual**. In: LIGIÉRO, Zeca (Orgs.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.



O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA-TEATRO: memórias, traços e reconstruções

FERNANDA VEIGA MOTTA

Dança na vida desde a infância, possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia, tem formação de atriz pelo Teatro Vila Velha, mestrado no departamento de Psicanálise da Université Paris 8. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

O artigo propõe uma revisão bibliográfica, apresentando uma breve retrospectiva acerca do surgimento da dança-teatro alemã no início do século XX, até sua retomada por Pina Bausch, bem como o processo criativo desenvolvido por ela a partir do final dos anos 70. Esse método de perguntas e respostas é tomado como enfoque e visto como marco importante na construção das obras e da carreira da coreógrafa. A memória dos intérpretes-criadores no processo é tomada como elemento central, propulsor de criação e, mais do que isso, discute-se a possibilidade de reconstruções simbólicas de experiências vividas pelo sujeito que participa do processo.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança-teatro.

Processo Criativo.

Memória.

ABSTRACT

The article proposes a bibliographical review, presenting a brief retrospective about the emergence of German dance-theater in the early twentieth century, until its resumption by Pina Bausch, as well as the creative process developed by her in the late 70's. This question and answer method is taken as a focus and seen as an important milestone in the construction of the choreographer's works and career. The memory of the interpreter-creators in the process is taken as the central element, the propellant of creation and, more than that, the possibility of symbolic reconstructions of experiences lived by the artists participating in the process is discussed.

KEYWORDS:

Dance Theater.

Creative Process.

Memory.



O que eu faço – assisto (...). Talvez seja isso. A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir às pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante.

(Bausch in Hoghe, 1989, p.65)

Pina Bausch, desde o início de seu trabalho com o Wuppertal Tanztheater despertou o olhar e o desejo de muitos pesquisadores. Há os que se interessam por aspectos estéticos de suas obras e até os que se envolvem nas especificidades da dramaturgia utilizada pela coreógrafa; há outros que fazem associações de seu trabalho com noções de outros campos de estudo. Muitos críticos e muitos acadêmicos já se debruçaram sobre a obra dessa coreógrafa, que tem uma grande importância na história da dança contemporânea do século XX e do início do século XXI.

Só no Brasil, entre os anos de 1988 e 2018, soma-se cerca de 102 trabalhos acadêmicos, entre livros, artigos, dissertações, capítulos de livros e teses, que abordam ou tangenciam a dança-teatro de Pina Bausch (PEREIRA, 2018). Dentre esses trabalhos, alguns partem de fontes primárias, pesquisadores que realizaram trabalho de campo em sua companhia, em Wuppertal; outros, a partir de fontes secundárias, com análise de vídeos, pesquisas anteriores e esforços teóricos de aproximação com outras áreas de conhecimento e epistemologias. Nesse cenário, é evidente a necessidade de um recorte no vasto repertório que envolve a obra de Pina Bausch e seu processo de criação, aspecto pertinente o bastante para se apresentar como um dos alicerces de muitas das pesquisas que nos antecederam, bem como para a que delineamos aqui¹.

¹ O processo criativo desenvolvido por Pina Bausch e sua dança-teatro é objeto de estudo da pesquisa desenvolvida pela autora, no âmbito de seu doutorado, em andamento, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.



Essa busca corresponde a revelar lampejos que nos apontem para o processo criativo da dança-teatro como um disparador de noções de ordem subjetiva, que dizem respeito aos intérpretes-criadores no processo, mas também à própria lógica no interior do processo criativo de Bausch. A lógica das perguntas e respostas, em que são lançadas aos intérpretes questões, caracterizadas, sobretudo, por palavras, frases, trechos escritos. A essas questões, os intérpretes-criadores devem responder a partir de seus corpos e vozes, como preferirem, e de suas histórias pessoais, construindo partituras corporais, pequenas cenas ou gestos, numa larga escala de possibilidades que respondam a tais questões de maneira original, visto que suas respostas carregam o conteúdo de suas vivências, ao se colarem aos significantes fornecidos pela coreógrafa.

Intentamos, então, traçar quais aspectos do processo criativo da dança-teatro bauschiana são especiais no sentido de revelar algo da experiência de vida daqueles sujeitos que dançam e como a palavra guia o movimento do corpo. Uma elaboração que não passa apenas pela consciência e é antecedida pelo pensamento, mas sim como esse corpo revela a cadeia de significantes que marca sua trajetória de vida; traços mnêmicos que se apresentam, principalmente, pelo corpo.

Para tanto, iniciaremos esse percurso abordando um pouco da história da dança-teatro alemã até sua retomada por Pina Bausch à frente do Wuppertal Tanztheater. Em seguida, buscaremos relacionar as especificidades que ligam o processo criativo desenvolvido por Bausch à memória e ao acesso a traços fundamentais para os sujeitos envolvidos no processo criativo, bem como a elaboração de eventos passados, num trajeto que evidencia o processo sobre o produto, e, por fim, levantaremos reflexões a respeito da conexão entre o processo e outras leituras.

UM BREVE HISTÓRICO

A dança-teatro surge na Alemanha, no início do século XX, proveniente dos estudos sobre o movimento iniciados por Rudolph Laban. Bradley (*apud* SILVEIRA, 2009) assinala que Laban defendia a dança-teatro como uma nova forma de arte, em que o foco estava no movimento em si mesmo. Essa era sua principal preocupação, não se interessando por uma estética particular, mas, sim, em como se dava o movimento. Segundo



Fernandes (2007), o termo dança-teatro era usado por Laban para descrever dança como uma forma de arte independente de outras, baseada na correspondência de qualidades de movimento dinâmicas e de percursos no espaço.

Laban fundou sua pesquisa no movimento humano como constituído dos mesmos elementos, seja na vida cotidiana, na arte, no trabalho, estudando exaustivamente seus componentes, focando tanto na parte fisiológica do movimento, quanto no que leva o homem a se movimentar. Em seus centros de pesquisa, buscava o retorno à espontaneidade dos movimentos naturais e acreditava que uma vivência plena e consciente desses movimentos ocasionava um desenvolvimento profundo em seus praticantes (LABAN, 1978).

Apesar de conservar alguns movimentos do ballet, Laban se interessava pela “dança livre”, libertando o corpo de suas rédeas, buscando uma integração de corpo, mente, espírito, emoção, vida e movimento. A categorização proposta por Laban identifica os movimentos e cria um vocabulário que surge do corpo para fora e não de uma nomenclatura imposta externamente. Essa conexão entre os diversos sistemas que compõem o humano, desde a parte fisiológica até seus anseios e memórias, é o que nos interessa principalmente, e tem relação direta com a construção de Pina Bausch. (SÁNCHEZ, 2010)

Discípulos de Laban, Kurt Jooss e Mary Wigman são os principais nomes relacionados à história da dança-teatro e ao seu surgimento. Mary Wigman seguiu sua pesquisa em direção ao que se denominou Ausdrucksstanz ou dança de expressão, traduzida como “dança expressionista” (SILVEIRA, 2009) e se interessava mais particularmente pela expressão individual, por relacionar o movimento com o sentimento e discordava do uso de técnicas como a dança clássica para formar bailarinos, pois acreditava que essa técnica limitava a expressividade do profissional. Em contrapartida, acreditava que formar o bailarino relacionava-se com possibilitar a escuta de si e de suas pulsões internas.

Em paralelo, Kurt Jooss utilizou a pesquisa de Laban sobre o movimento, o espaço e as qualidades expressivas do movimento para desenvolver o que denominou formalmente de “dança-teatro”. O termo teria sido utilizado pela primeira vez por Laban, porém Jooss foi o primeiro a usá-lo de maneira formal e consistente (SILVEIRA, 2009).



Para Jooss, o uso da técnica clássica e das correntes modernas no treinamento dos bailarinos não se colocava como um obstáculo à sua expressão. A colagem como estratégia dramática também fora utilizada por Jooss. Anos depois, esse tipo de organização viria a ser característica marcante também no trabalho de Pina Bausch.

Sobre a dança-teatro, Jooss afirma:

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada. " (JOOSS, *apud* SILVEIRA, 2009)

Esta afirmação nos interessa particularmente, pois Jooss ressalta o interesse da dança-teatro pelo artista-intérprete. Este também é o interesse de nossa pesquisa e algo que percorre o desenvolvimento do trabalho de Pina Bausch.

Jooss foi um dos fundadores da Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha. Lá, desenvolveu, junto a Leeder, sua própria metodologia de trabalho. Acreditava que o bailarino não devia estar preso a moldes fixos de movimentação e encorajava a busca de aspectos pessoais no desenvolvimento da dança de cada bailarino. Jooss e Leeder, apesar de seguirem uma metodologia própria, tinham forte influência dos estudos de Laban do movimento, suas qualidades expressivas e noções espaciais (SILVEIRA, 2009).

Pina Bausch inicia seus estudos de dança na Folkwang Hochschule, sob a direção de Kurt Jooss em 1955. Desde então sua proximidade com Jooss segue uma crescente e este vem a ser um de seus principais mestres. Pina Bausch aborda sua formação na Folkwang como importante influência para o seu posterior trabalho como coreógrafa, ressaltando o contato com as variadas formas artísticas na escola e a constante relação com o espaço (SILVEIRA, 2009). Além da forte influência de Kurt Jooss, Bausch realizou parte de seus estudos de dança em Nova York, nos anos sessenta.



Um apreço pela interação entre as diferentes formas artísticas é evidenciado por Bausch ao abordar sua formação na Folkwang Schule e aparece também no conjunto de sua obra. Além disso, a relação de Pina Bausch com a Folkwang é perpetuada também através de seus bailarinos, que em sua maioria estudou na escola, bem como pela pedagogia do treinamento oferecido a estes na companhia Wuppertal, que seguia os preceitos da escola, fundindo as danças clássica e moderna. A vivência em Nova Iorque, na Julliard School, e como bailarina, após sua formação na Folkwang, parece também contribuir para a diversidade do trabalho da coreógrafa.

Segundo Climenhaga (2004, *apud* SILVEIRA, 2009), o período em que Pina Bausch estava em Nova Iorque foi marcado por muitas transformações na dança, no teatro e na performance, com atravessamentos entre dança, performance, teatro e outras formas, como a pintura, a escultura, a música, dando origem a novos formatos. Ainda que não haja documentos que atestem uma influência direta de Pina Bausch com esses movimentos, há uma possível congruência, pela proximidade temporal. É o que defende Silveira:

Podemos identificar vários pontos em comum nos procedimentos utilizados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos que foram usados futuramente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de tração consideradas como inibidoras; o interesse no processo mais que no produto; a quebra de fronteiras entre as artes e quebra das fronteiras entre a arte e a vida, entre outros (SILVEIRA, 2009, p. 17).

Após o período em Nova Iorque, Pina Bausch volta para a Alemanha, a pedido de Kurt Jooss, e passa a integrar o Ballet de Wuppertal como solista. Em 1968, assume a direção do departamento de dança da Folkwang, após Kurt Jooss se aposentar. Jochen Schimidt (*apud* SILVEIRA, 2009) afirma que 1967 pode ser considerado o ano de fundação da nova dança-teatro alemã, visto que, quase ao mesmo tempo, Pina Bausch e Johann Kresnik dirigiam suas próprias criações, ambas sob uma estrutura de dança-colagem, fundindo elementos díspares e promovendo mudanças dramáticas abruptas, num equilíbrio perfeito.

Sánchez (2010) afirma que as rupturas trazidas pela obra de Bausch surpreendem os espectadores, na medida em que fogem da constante linearidade prevista na cena ocidental. Ruptura



esta que distancia Pina Bausch da dança “pura”, interessando-se não em como as pessoas se movem, mas no que as move, considerando o plano das emoções, em detrimento daquele das formas.

Em 1971 o termo dança-teatro foi reutilizado pela primeira vez para nomear uma companhia alemã, por Gerard Bohner retomando o termo usado na década de 1920. Já em 1973, após sucesso de crítica pela coreografia *Aktionen für Tänzer*, criada no ano anterior, Bausch assume a direção do Wuppertal Ballet, mudando o nome da companhia para Wuppertal Tanztheater, como o é até os dias de hoje. (CYPRIANO, 2005)

O PROCESSO CRIATIVO BAUSCHIANO OU O MÉTODO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS

À frente da Wuppertal Tanztheater, Pina Bausch ficou conhecida pela potência de suas obras e pelos temas que abordava. Foi lá também que desenvolveu o processo criativo que marcou sua carreira e a história da dança-teatro, criando uma forma de trabalho que ultrapassa as barreiras entre teatro, dança e performance e privilegia o conteúdo trazido por seus intérpretes-criadores para a construção da cena.

O método de perguntas e respostas começou a ser utilizado por Bausch a partir do fim dos anos 70. Bentivoglio (1994 *apud* MUNIZ e SILVEIRA 2013) aponta que no processo de criação da peça



Barba Azul (1977), Bausch começou a utilizar o método de perguntas e respostas. Em 1978, o método viria se estabelecer com a criação da peça *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare. Esse novo método marca uma transformação definitiva em seu jeito de criar.

Antes disso, Bausch passou por um primeiro momento em sua companhia em que alternava suas criações entre óperas de dramaturgias contínuas e coreografadas por ela, como é o caso de *Ifigênia in Tauris* (1974), *Orfeu e Euridice* (1975), *Sagração da Primavera* (1975) e criações com dramaturgia em colagem, a exemplo de *Fritz* (1975). Mesmo quando coreografava óperas com textos preexistentes, a dança-teatro de Bausch enfocava elementos que se relacionavam e geravam reflexões sobre o tempo, os desejos e os corpos (MUNIZ e SILVEIRA, 2013).

Dominique Mercy, bailarino integrante da Wuppertal Tanztheater desde 1973, afirma que desde o início sentiu muito interesse por essa forma de trabalho, pois, através do método, começava a descobrir algo sobre si mesmo. (MUNIZ e SILVEIRA 2013).

Em muitos escritos sobre as perguntas realizadas por Bausch, encontramos relatos de que as temáticas abordadas diziam muito a respeito dos medos, dos desejos, da infância, do amor, da tristeza, enfim, sobre as relações humanas e como os intérpretes-criadores a revelavam a partir de suas histórias.

Sobre Pina Bausch, Birringer (1989) afirma que a coreógrafa provocou uma verdadeira revolução no cenário coreográfico mundial, criando peças que continham um desenrolar psicológico, com a linguagem corporal, os gestos e as histórias dos dançarinos indo além do realismo de superfície, em sequências profundas, desvelando camadas protetoras que utilizamos na vida cotidiana e escondem nossos desejos íntimos e medos, nosso anseio por amor e aceitação, além de sentimentos obscuros, como a inveja, a insegurança e as vaidades.

O processo criativo desenvolvido pela coreógrafa junto à companhia Wuppertal, designado como Método de Perguntas e Respostas por Bentivoglio (*apud* MUNIZ e SILVEIRA, 2013), inaugura uma nova forma de criação, em que são lançadas perguntas aos bailarinos e suas respostas vêm em partituras – de movimento, cena, voz – que serão utilizadas para compor os espetáculos da



companhia. Sob o olhar e crivo de Pina Bausch, montam-se as peças através de composições dos intérpretes-criadores, instigadas a se erguerem a partir de suas memórias.

MEMÓRIA, REMINISCÊNCIAS E RECONSTRUÇÕES NA CRIAÇÃO BAUSCHIANA

Memória. Eis o Rio. O veio condutor que irá guiar estas e outras linhas que se anunciam aqui, mas que antes é preciso observar um pouco mais essa água corrente, prestar atenção em seu fluxo e em suas cores, sentir suas ondas para se saber ou supor o que veio antes.

De muitos aspectos já levantados sobre a coreógrafa, um em específico nos interessa e guia as reflexões que se sucederão: trata-se do uso da memória e das lembranças dos intérpretes-criadores na formulação das respostas às perguntas, fornecidas pela coreógrafa em seu processo criativo.

Muitas pesquisas que nos antecederam nos conduzem ao papel fundamental da memória pessoal dos intérpretes-criadores na criação de suas partituras. Fernandes (2007) comenta que muitas das questões feitas pela coreógrafa implicam em lembrar fatos, histórias ou pessoas que marcaram a vida dos sujeitos envolvidos. Algumas dessas lembranças remetem a memórias pessoais, outras são contextualizadas em seus aspectos sociais e culturais, como perguntas acerca do país de origem dos bailarinos.



Sobre o início do uso do processo de criação e as perguntas lançadas pela coreógrafa, Ruth Amarante, uma das bailarinas do Wuppertal Tanztheater, afirma:

Ela (Pina) começou a fazer umas perguntas para a companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha, e até hoje é assim. (*apud* FERNANDES, 2007, p. 165)

Pina Bausch desenvolveu um método de perguntas e respostas, que não só transformaria o jeito de se treinar na companhia de Wuppertal, como também criaria um outro tipo de bailarino. Seus bailarinos faziam aulas de *ballet* clássico e tinham de aprender a responder suas perguntas com respostas dadas no corpo, com palavras, com movimento, ou ambos. A cada montagem, preparava cerca de 100 diferentes questões. Dentre essas questões, frequentemente eram anunciadas perguntas sobre a história de vida e as lembranças dos bailarinos. Perguntas como “o que será que estamos sempre esperando” e “De onde vem essa necessidade de ansiar por algo” eram também reiteradamente endereçadas a seus bailarinos (KATZ, 2009).

Fernandes (2007) atenta para a nuance de que Bausch conduz o processo de uso da memória e das lembranças para uma reconstrução simbólica (em movimentos e palavras), ao invés de simulações “diretas” ou “espontâneas” dos fatos². A autora citada acrescenta que, nessa fase da criação, a coreógrafa parece se importar mais com a tradução das experiências passadas em linguagem simbólica do que com a expressão de experiências presentes. Sobre esse aspecto, afirma: “Nesta fase do processo criativo, a representação Simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual” (FERNANDES, 2007, p. 50).

Após essa fase, Bausch dá segmento ao processo criativo, pedindo que os bailarinos repitam muitas vezes algumas das sequências que criaram (selecionadas pela coreógrafa) e as intercalem com movimentos criados por ela própria, que devem ser incorporados em alguns intervalos dos movimentos dos intérpretes-criadores. Segundo Fernandes (2007), esse desdobramento provoca uma modificação nas experiências dos bailarinos e da plateia, expandindo as possibilidades de interpretações e associações pessoais.

2 Na página 48, em seu livro *Dança-teatro: repetição e transformação*, Fernandes faz referência a um episódio em que Pina pergunta aos dançarinos “como eles choram” e à recusa de um dos dançarinos em responder a essa pergunta.



Fernandes (2007) atribui principalmente à repetição a possibilidade de subverter significados iniciais gerados com a cena e criar novas possibilidades interpretativas, seja para bailarinos, seja para plateia. Os significados tornam-se então transitórios, emergindo e dissolvendo-se em meio à repetição. Essa ideia de novas significações e interpretações surgidas a partir do processo criativo que se inicia com o retorno à memória e às lembranças do passado nos é especialmente cara, pois se relaciona com a ideia de memória que compartilhamos. Memória entendida como descontínuos lampejos, não tão fidedignos aos fatos, mas sim à interpretação, por vezes alucinatória, da experiência factual interpretada pelo sujeito. Essa ideia de memória foi traçada por Freud (1895), recuperada por Lacan e desenvolvida também na ideia de auto-ficção trabalhada nas escritas de si.

Nos interessa essa fase inicial do processo criativo bauschiano, em que os veios da memória capturam os lampejos remanescentes, a partir da livre associação com temas, questões e perguntas feitas aos bailarinos.

Em um trecho da entrevista cedida pela bailarina Ruth Amarante a Fernandes (2007), ela aponta o uso das lembranças no processo criativo:

Ela (Pina) faz outras perguntas que implicam recordações. Há muitas perguntas sobre como era o seu país, perguntas especificamente culturais, como era sua infância... pessoas importantes na sua vida, importantes na sua infância (...) como é muito pessoal, tem um monte da história de cada um em cada improvisação. (FERNANDES, 2007, p. 169)

A condução bauschiana do processo criativo permitiria o surgimento de diversas possibilidades de a repetição atuar para além da representação. Fernandes (2007) nos diz que a repetição abre um espaço vazio entre público e elenco, permitindo com que bailarinos e plateia se defrontem com uma atualização de sua incompletude estrutural, indicada pela impossibilidade de o simbólico abarcar tudo, o que leva bailarinos e plateia a estarem de frente para momentos em que a dança-teatro encarna o real, o impossível, isso possibilitado pela repetição.



Ora, se a repetição é capaz de atualizar a falta do sujeito, através de seu caráter não representativo, se considerarmos que essas repetições surgem num primeiro momento a partir da evocação das lembranças trazidas pelos bailarinos, somos levadas a crer que algo dessas lembranças também está suscetível a modificações, a novas narrativas que surgirão a partir do trabalho desenvolvido. O acesso a tais veios da memória e sua conseguinte construção simbólica através das respostas às perguntas, sobretudo pelo corpo, permitem o surgimento de novas narrativas do que se viveu e uma nova escuta de si. É o que Dominique Mercy nos dá pistas, no trecho descrito acima, sobre a experiência com o Método de Perguntas e Respostas.

A repetição apontada por Fernandes (2007), além de trabalhar ao lado da diversidade entre representação e não-representação, nos permite pensar em uma elaboração do substrato utilizado pelos intérpretes-criadores no processo criativo, os veios da memória, o rio corrente que se modifica no percurso.

No que concerne à recordação, às lembranças, voltamos a Fernandes (2007), quando a autora defende semelhanças entre o processo vivido em análise, entre analisando e psicanalista e o processo bauchiano.

Mesmo com objetivos bem distintos, a dança-teatro de Bausch utiliza-se do mesmo princípio, questionando a dança e seus participantes divididos entre dançarinos e plateia. As peças desenvolvem-se a partir da reconstrução Simbólica das experiências dos dançarinos em respostas a estímulos verbais da coreógrafa. Seus trabalhos partem da ausência da experiência presente e da onipresença da linguagem, sem uma significação única (...) como nas teorias de Lacan, o Wuppertal Dança-teatro reescreve a história. (p. 128)

As perguntas-estímulos conduzem os dançarinos a adentrarem suas memórias pessoais e utilizarem-nas como matéria-prima para a construção de partituras corporais ou cenas que compõem os espetáculos. A elaboração dessas lembranças e das experiências vividas pelos bailarinos ocasiona uma nova construção a respeito dessas experiências, uma reconstrução do que foi vivido, uma nova narrativa para eventos do passado. Numa ação retroativa, o presente constrói o passado e gera novas possibilidades interpretativas para o sujeito que acessa essas recordações.



Não interessa a verossimilhança entre os fatos vividos e aqueles recordados pela memória; uma nova invenção é o que rege a história contada, uma ficção das experiências factíveis.

O depoimento de uma das bailarinas de Bausch, Julie Shanahan, ilustra bem a reconstrução simbólica feita nesse processo:

(...) Eu não sabia se estava respondendo ao que Bausch havia perguntado. Eu não a fiz para o público. Eu a fiz como se conversasse comigo mesma, a meu respeito. É muito pessoal. O beijo do meu pai ainda permanece como uma memória, mas muda em cena. Eu beijei tantos homens entre aquela experiência e hoje, que de algum modo o beijo do meu pai torna-se diferente; torna-se o beijo de outros homens (...) Originalmente é uma memória feliz, mas em cena torna-se melancólica. Eu sou uma pessoa sozinha falando de beijos que gostei e que não gostei. Mas eles tornam-se um, porque eu não encontrei o amor.
(SHANAHAN *apud* FERNANDES, 2007, p. 134)

Nessa passagem, a dançarina explicita bem a noção de que o processo criativo suscita a possibilidade de uma escrita de si, uma autoficção formulada entre corpo e palavra a partir das memórias passadas.

Colocamos a luz para essas reconstruções não sobre a repetição, mas, sim, sobre a natureza própria da memória, sua mutabilidade, deixando traços maleáveis e imagéticos, passíveis de reinvenções, revelações, omissões e novos arranjos, descolados da realidade factual, contudo fiéis à realidade psíquica singular e à propriedade particular do ser de linguagem de se reinventar. Com isso, consideramos o papel importante da repetição na estruturação do sujeito, porém visamos, sobretudo, entender como o processo criativo bauschiano, através do resgate da memória, recria e ressignifica as experiências que marcaram o sujeito, gestando uma ficção de si, que remonta a uma história e lhe confere um novo contorno, um novo fluxo.



ENCONTRAR OS VEIOS, RETRAÇAR OS RUMOS, DESEMBOCAR EM OUTROS MARES

Resgatar o processo criativo desenvolvido por Bausch é buscar o reencontro com a memória do que se foi, com os traços que nos marcam e nos remetem a uma construção daquilo em que nos tornamos no presente. É também uma descoberta: a de se dar conta de quem se é, com a possibilidade de se reinventar, vislumbrar outra maneira de contar sua própria história, resgatar não só a lembrança, mas a falta, a incompletude, e edificar ainda o que não se é.

A memória não existe sem o esquecimento; desde os gregos já se sabe. A mitologia da deusa grega Mnemosyne (memória) caminha junto à presença da deusa Lethe (esquecimento), forças antagônicas e complementares, fontes de água na entrada do Hades (CASTELO BRANCO, 1994). Não é possível uma reescrita contínua e linear do que se viveu; o corpo carrega suas marcas no que esquece, não só no que se lembra. O inconsciente está aí para nos relembrar.

A reconstrução simbólica promovida pelas respostas às perguntas de Bausch atua junto a uma elaboração de fatos do passado, ou, melhor, uma elaboração do que interpretamos desses fatos. Colocar no corpo, nos gestos, na cena esses traços é remexer numa parte da história, por vezes encoberta, esquecida, mas não por isso ausente. Não se pode reconstruir o vivido em sua integralidade. A complexidade humana não permite esse feito; somos parciais. A fala da bailarina Julie Sanahan, mencionada acima, nos dá um claro exemplo: reencenar uma cena e entender no depois que se está falando sobre algo outro, que não o que foi lembrado *a priori*.



Bausch, em uma de suas poucas entrevistas em que fala sobre seu trabalho, nos diz: “Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos” (BENTIVOGLIO, 1994, *apud* CYPRIANO, 2005, p. 24). Em outro momento, acrescenta: “Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis (...). Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais(...)”. (BAUSCH, 2000, *apud* CYPRIANO, 2005, p. 27)

É com essa sutileza que a arte trabalha: a sensibilidade de transformação do que se vive em uma experiência sensível a quem faz e assiste. Transformar memória e esquecimento em gesto, movimento, palavra e criar a partir disso uma releitura de si e, por conseguinte, do mundo; uma nova escrita. Eis o fluxo que nos guia nessas águas.

Além de tudo, recuperar a memória, ressignificá-la e compreender sua estrutura lacunar junto ao tempo são gestos mais do que propícios neste momento de mundo em que estamos vivendo. Momento em que parece haver uma distorção e/ou um apagamento de um passado tão recente. O que se viveu (em termos pessoais, de país ou de mundo) está marcado em nossas memórias, em nossos corpos, seja pela lembrança, seja pelo esquecimento. Usar essas marcas é também se dar conta do que não pode ser esquecido, do que foi camuflado pela dor, para evitar o difícil contato com a experiência penosa. Mas sabemos o passado destrutivo e aprisionador que compôs uma parte de nossa história; alguns mais, outros menos. Mesmo que ainda na falta, ele opera. Por isso, também nos damos conta de que trabalhar com a memória é um ato de resistência, para não se deixar tomar pelo horror do passado, no presente.

REFERÊNCIAS

- » BAUSCH, Pina. “Dance senão estamos perdidos”, Folha de São Paulo, 27 de agosto de 2000, caderno Mais!, p.11.
- » BIRINGER, Johannes. “Pina Bausch: Dancing Across Border,” TDR 30: 2, 85-97. Reimpresso em *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 132-145.



- » CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- » CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- » FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.
- » FREUD, S. (1950[1895]). **Projeto para uma psicologia científica**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 385-529.
- » KATZ, Helena. **Pina Bausch: dançando o passado como presente**. In: **O pensamento Alemão do século XX**. Wolfgang Barder e Jorge de Almeida (orgs.) Goethe Institute: São Paulo, 2009.
- » LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. 3ª ed. Trad. De: Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- » MUNIZ, Mariana Lima, SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Pina Bausch e Tanztheater Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009)**. In: **Moringa, artes do espetáculo**. João Pessoa, V. 4 N. 2 jul-dez/2013.
- » PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Entre o Relato e a Paródia: Pina Bausch e suas re-leituras na pesquisa acadêmica brasileira**. Rev. Bras. Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 441-468, jul./set. 2018. Disponível em : <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/2237-2660-rbep-8-03-441.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- » SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- » SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch**. Porto Alegre: Cena em Movimento, p. 01-22, 2009.



POÉTICAS DA PERCEPÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM AS MATERIALIDADES: da prática artística à formação do atuante

LENINE GUEVARA
OLIVEIRA E SALVADOR

Professora da Escola de Dança
da FUNCEB. Doutora e mestre em
Artes Cênicas pelo Programa de
Pós-Graduação da UFBA.

RESUMO

Como as materialidades e as imagens alteram e compõem para os processos de criação e percepção do artista da presença? A partir dessa questão, tomaram-se operações concretas com a imagem desde o campo da matéria linguística da palavra, na poesia de Manoel de Barros, à exploração das materialidades no campo das Artes Visuais propostas por Ana Mae Barbosa e pelos mestres da Bauhaus, Wassily Kandinsky e Oskar Schlemmer. Essa aproximação entre os estudos da percepção, imagem e presença ocorreu pelo compartilhamento da experiência artística de uma poética que dialoga com os estudos levantados e a intervenção urbana *{pingos&pigmentos}*, concebida por Rita Aquino junto ao Coletivo Construções Compartilhadas. Considerou-se que, atualmente, tais estudos se amparam no exercício docente de laboratórios de criação e visualidades da cena para atuantes no campo da dança.

PALAVRAS-CHAVE:

Poéticas.

Imagem.

Materialidades.

Percepção.

Presença.

ABSTRACT

How do materialities and images alter and compose for the presence artist's perceptual and creative processes? From this question, concrete operations were made with the image since the linguistics field, with the poetry of Manoel de Barros, until the exploration of materialities in the field of Visual Arts, proposed by Ana Mae Barbosa and Bauhaus masters Wassily Kandinsky and Oskar Schlemmer. This approximation between the studies of perception, image and presence occurred by sharing the artistic experience of a poetics that dialogues with the studies raised and urban intervention {pingos&pigmentos}, conceived by Rita Aquino on the group Coletivo Construções Compartilhadas. It was considered that these studies currently support the teaching exercise of laboratories of creation and visualities of the scene for performers in the field of dance.

KEYWORDS:

Poetics.

Image.

Materialities.

Perception.

Presence.



Esta proposta remete à percepção dos atuantes

e em como materialidades e as imagens alteram e compõem para seus processos de criação. Atualmente desenvolvo aulas de Laboratórios de Práticas criativas e de Interfaces Artísticas (elementos visuais da cena), para discentes da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Integrando as duas atividades que contam com a disposição de estudos do corpo, costumo trazer à prática criativa algumas teorias das artes visuais estudadas em Interfaces Artísticas. Especificamente, utilizo os elementos da imagem como fatores de jogo em atividades de composição improvisada: cor, forma, texturas, plano, linha, ponto. Gostaria de compartilhar os estudos que pautaram o ensino de composição em tempo real a partir de aparatos da percepção e atenção dos atuantes com esses elementos da visualidade e a materialidade do corpo.

Para tanto, em um primeiro momento nomeado como *O concreto e o abstrato das imagens (visuais e poéticas)*, trouxe a dimensão concreta da imagem: partindo do campo da matéria linguística da palavra na poesia de Manoel de Barros, para relacioná-la com a exploração das matérias e dos objetos no campo das artes visuais, propostas por Ana Mae Barbosa e pelos mestres da Bauhaus Wassily Kandinsky e Oskar Schlemmer. Em um segundo momento, nomeado como *Poesia, corpo e imagem: a experiência com a intervenção {pingos&pigmentos}*, compartilho a experiência artística dessa obra, que dialogou com os estudos levantados no texto, e a explicito como processo seminal dessa união entre criação e visualidades que realizo como professora de atuantes no campo da dança. Nas considerações finais, *Corpo, imagem e percepção nos laboratórios de improvisação da Escola de Dança da FUNCEB*, apresento práticas que mostram como imagens e materialidades podem ser exploradas no processo de ensino-aprendizagem de artistas da presença e do corpo.



O CONCRETO E O ABSTRATO DAS IMAGENS (VISUAIS E POÉTICAS)

“Dar ao pente outras funções que não pentear”: proposta desafiadora deste caderno do GIFE-CIT ao requerer que lidemos com o embaralhamento de signos e códigos pela atenção às materialidades do cotidiano, fator tão presente na poesia de Manoel de Barros. Considero que esse desafio de embate com o plano simbólico que nos apresenta o poeta é uma faca de dois gumes: tão importante quanto trabalhar com os símbolos da situação atual que nos rodeia para recompô-los, e abrir novas cadeias de sentidos, é também parar por instantes de simbolizar para observar atenta e concretamente os elementos que compõem uma situação. Essa tentativa de entrar no presente dos objetos, suas forças materiais que atuam no campo do indizível, penetrar suas naturezas, e fazer isso que Barros tão bem fez: devir pedra, devir pássaro, devir tampa de garrafa, devir abandono de miudezas do mundo material, animal e humano. Essa presentificação por estados de percepção da pequenez é muito cara ao atuante da presença, no teatro, na dança, na performance ou no circo, ao transformarem miudezas e insignificâncias em tesouros simbólicos e penetrar nos segredos dos materiais que nos cercam.

A poesia de Manoel de Barros nos leva a entrar em estado de elementos cuja natureza emprestamos à força. Ela reconfigura momentaneamente a proeminência cognitiva de simbolização dos sujeitos ao voltar a atenção à concretude do que nos cerca, como ouro para a composição e acesso ao plano criativo. Quando decidimos atuar pelos sentidos da percepção e não apenas pela formação da consciência simbólica (intelectual), direcionando a ação criativa, trabalhamos a capacidade de abstração, que atua também em um nível pré-simbólico.

No campo das artes visuais, aprender a atuar em um estado pré-simbólico pode estar associado ao desenvolvimento do trabalho de percepção, análise/abstração e capacidade crítica nas oficinas de Percepção e Desenho de Observação por situações de estímulos abertas, propostas



por Ana Mae Barbosa, pesquisadora no campo da Arte-Educação. Dessa maneira, há uma série que estuda a criação de imagens que vise “tomar consciente o processo de percepção”, em que um dos caminhos é o desenvolvimento da abstração ao trabalhar com as formas visuais na arte e no cotidiano. Seu trabalho visa ativar a capacidade de leitura das imagens, em que o processo de ensino-aprendizagem com os elementos da visualidade ocorra a partir da experiência de observação dos ambientes e das situações perceptuais que nos rodeiam: “Apenas nos opomos à produção de imagens baseada principalmente em processo intelectual. Ao contrário, a imagem deve ser introjetada e produzir um processo intelectual, e não ser produzida por ele” (BARBOSA, 2005, p. 72). O que a autora quer dizer é que a capacidade de simbolização e interpretação verbal sobre uma imagem deve ser precedida pelo acesso imediato à imagem, aos seus elementos, às propriedades, às materialidades e aos contextos e não por uma representação intelectual anterior do sujeito e seu imaginário. A capacidade intelectual é também um dos elementos da criação, mas, na sua perspectiva, artistas precisam desenvolver a capacidade de atentar à diferença entre suas projeções (conceituais e imagéticas) e à situação que se apresenta como experiência.

Uma ideia ou imagem que seja projetada anteriormente à experiência pode roubar a atenção consciente dos sujeitos à situação perceptiva que se apresenta no momento presente. Nesse sentido, o imaginário é o local de gravidez de estados de poesia, quando rompe com as cadeias de significantes e significados correlatos, mas também pode impedir o acesso ao mundo físico e material, se dominar totalmente uma situação experienciada:

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, 2011)



Era o rio e era a imagem, por isso era poesia. Ao passar com um conceito fechado do que é a imagem que o rio faz, a poesia fecha o significado. O rio vira função, não é mais derivação de forças imagéticas que cada um pode fazer ao experienciá-lo. O problema não são as derivações de imagem, senão o “passar” com uma imagem (conceitual) anterior ao acontecimento, sem experimentar o que ocasiona o encontro entre os diferentes. A situação de enigma gera um código a se decifrar; logo resolvido o código, o desejo cessa e abandonamos o material. Se já não há mais enigma sobre o mundo, não há mais o que decifrar nem delongar com o que está. Tudo resolvido por imagens anteriores que nomeiam e cortam experiências perceptivas, sempre “grávidas de sentido” (BARBOSA, 2005).

No início do século XX, o mestre do abstracionismo Wassily Kandinsky defendia veementemente esse novo estilo de arte, que surgia com a finalidade de que o público diante da obra não resolvesse imediatamente o tema e o contexto: “Aquele que olha um quadro está habituado demais a descobrir nele uma ‘significação’, ou seja, uma relação exterior entre as suas diferentes partes” (KANDINSKY, 1990, p. 114). O desejo de Kandinsky fora o de que, ao se confrontar com a obra, o público entrasse em contato direto com o que nomeou como a “força espiritual”, que aparece através das relações formais e pictóricas escolhidas pelo artista. Assim, em promover a ação direta das cores, das formas e dos movimentos na percepção do vidente, ao ativar o contato com o interior da obra, a sua intuição:

[...] é necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito da lenda e, ao mesmo tempo, não entrave o efeito da cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados à natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se em uma narração. (KANDINSKY, 1990, p. 115-116)

Kandinsky se valeu desse radical investimento na concretude dos elementos da pintura através do abstracionismo a fim de eliminar as cadeias de significações para dar acesso aos componentes da visualidade a percepção como estado de arte. Kandinsky visava dar ao quadro funções outras que não figurar uma representação da realidade, abrir o espaço da tela em branco para expor as possibilidades dos próprios materiais que lhe são associados, escapando ao perspectivismo que reinou por cinco séculos na pintura. Em comum com o poeta Manoel de Barros, teve a pretensão de abrir as possibilidades dos materiais para sair da funcionalidade e da convenção de significados pré-existentes ao ato criativo.



A presença dos estudos de Kandinsky se deu em um encontro que tive ao estudar a obra de Oskar Schlemmer, mestre contemporâneo a ele na Bauhaus de Weimar e Dessau, na Alemanha, entre os anos de 1921 e 1929. Estive em contato com as obras dos mestres no ano de 2015, durante o estágio doutoral sanduíche¹ na Alemanha, momento em que tive a oportunidade de investigar os elementos concretos da visualidade em interação com o corpo, através dos estudos de palco e figurino de Schlemmer, na Bauhaus.

De acordo com Lúcio Agra, a influência de Kandinsky se estendeu à Bauhaus e foi tal na obra de Schlemmer para o palco, que esta poderia funcionar como uma “[...] ‘interpretação espacial’ das teorias e obras bidimensionais de Kandinski. Não se trata, talvez, aqui, de uma influência mas de uma matriz comum e uma coincidência.” (AGRA, 1993, p. 158). Nesse caso, o autor pernambucano se refere aos estudos de palco no período que foram de 1926 a 1929.

Nesse mesmo período que Schlemmer esteve como mestre do palco da Bauhaus, houve o uso extensivo da plasticidade nas suas “figuras de arte” em articulação com a qualidade espacial. Nos estudos de palco de 1926 a 1929, variados fatores que compõem a cena foram explorados de modo temático, em que as qualidades espaciais e formais eram trazidas ao foco. Nesse mesmo período de criação, seus estudos foram configurados na Dança da Forma, Dança da Cor e Dança do Espaço, por exemplo. A experiência desse artista foi tal que, ao isolar os elementos da visualidade e da materialidade na cena, conseguiu dar ênfase didática aos variados fatores que compõem a dinâmica do palco, através de pesquisas de como essas qualidades e propriedades materiais e visuais se movimentavam no espaço tridimensional. Essas coreografias tiveram em comum o uso das cores elementares da pintura, proposto por Kandinsky (o azul, o amarelo e o vermelho) como bases predominantes que distinguiam, através do figurino, os dançarinos no espaço.

Compreendo que as técnicas de elaboração e utilização de elementos visuais e materiais plásticos nos trabalhos de Schlemmer modificam a condição corporal do atuante e cooperam para a percepção de si como imagem na cena. Seus dançarinos experimentaram “vestir” e ser imagem, ao se colocar como “figuras de Arte”.

¹ Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).



FIGURA 1

Figurinos de Oskar Schlemmer da obra *Balés Triádicos* – releitura do curso de moda do SESC São Paulo – Fotoframe do trabalho realizado para o filme *Bauhaus* do diretor Niels Bolbrinker. Palco da *Bauhaus*, Dessau, maio de 2015. Filme no prelo para os 100 anos da escola. Fotografia: Niels Bolbrinker.



Durante a realização da pesquisa no doutorado sanduíche tive a oportunidade de vestir a recriação dos figurinos da obra *Balés Triádicos*, pelo curso de Design e Moda do SENAI de São Paulo, utilizados na gravação do filme *100 anos da Bauhaus*, de Niels Bolbrinker. Além da aproximação com os estudos dos figurinos de Oskar Schlemmer, objeto de meu estágio na Alemanha, o convite a mim ocorreu pelo fato da especificidade de corpo necessário para “carregar” e vestir os figurinos tectônicos, desafio observado pelos dançarinos de remontagem das obras. Isso porque, além de precisar se atentar à qualidade visual dos figurinos que propõe formas geométricas, também é necessário acessar as materialidades, efeitos de volumes que penetram o corpo do atuante, reconfigurando seus estados de presença².

No momento de atuação para o filme, lembrei de uma obra que já carregava as questões postas entre composição, corpo, percepção e elementos da imagem, a qual me deu subsídios para compreender estar inserida em composições poéticas que envolvem ser cor, ponto e linha na situação proposta: a intervenção *{pingos&pigmentos}*. O processo criativo desse trabalho influenciou o desenvolvimento de práticas para composição a partir da percepção das materialidades e da imagem em relação com o atuante nos processos didáticos de criação como professora da Escola de Dança da FUNCEB.

POESIA, CORPO E IMAGEM: A EXPERIÊNCIA COM {PINGOS&PIGMENTOS}

O Coletivo surge em uma residência artística no Ponto de Cultura Cineteatro Solar Boa Vista, Salvador, em 2009. Trata-se de um coletivo de artistas que gerava, sobretudo, ações planejadas, experienciadas e/ou registradas na performance do compartilhamento. Encontros continuados que fomentavam conexões efetivas entre os

² Sobre esse fator da mobilidade com os figurinos, ver a tese de doutorado SALVADOR, Lenine. *Artifício | oicôititA*: do ofício artístico à exposição cotidiana da imagem de si, PPGAC-UFBA, 2017. 271 f. il.



diferentes, possibilitando produzir arte de maneira diversa com processos e produtos estéticos de naturezas distintas. O coletivo transitava entre criações híbridas de intervenções urbanas, performances, obras coreográficas e instalações cênicas, e seus componentes, à época de minha participação, davam ênfase de pesquisa na dança e no movimento, bem como articulavam o conhecimento artístico em pesquisas com a universidade.

Entrei para o coletivo em maio de 2011 e estava recém-chegada à cidade de Salvador, onde vim realizar meu mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Ao final desse primeiro ano, havia composto realizações do coletivo, como a exemplo do Festival El Cruce, em Rosário, na Argentina, em que apresentamos a instalação *O Engenheiro que virou maçã*, bem como as intervenções urbanas *{pingos&pigmentos}* e *{Ônibus}*, pertencentes ao projeto *Poéticas Performativas de Multidão* (2009).

O projeto *Poéticas Performativas de Multidão* foi um conjunto de seis ações performativas engajadas e tematizadas por alguma proposição dialógica. Cada ação organizou-se em forma de multidão, ou seja, formada por dezenas de integrantes. Cada ação foi coordenada por um artista responsável, e, para cada realização, o coletivo convocava artistas locais para integrarem a performance, realizada após oficinas com o coletivo. Dentre as ações do projeto, a intervenção urbana *{pingos&pigmentos}*, desenvolvida pela concepção de Rita Aquino, foi a ação que mais tivemos a oportunidade de realizar junto ao Construções Compartilhadas, devido ao fato de que abriu essa categoria no projeto de circulação do SESC/SENAC: Palco Giratório no ano de 2013, totalizando 17 estados brasileiros e 23 apresentações.

Tornar o participante da oficina um ponto no espaço, um pingo, é o objetivo dessa ação, que é feita por chamada pública, sem pré-requisitos e para todas as faixas etárias, artistas e não artistas. O modo como colorimos a cidade é através da acumulação gradativa de guarda-chuvas rosa fúcsia e com a seguida dissolução. A coreografia ampara-se na permanência e atenção ao ambiente citadino quando os participantes da mesma atuam como um marca-texto, cuja tessitura são as situações casuais que acontecem no espaço urbano.



FIGURA 2

Intervenção
{pingos&pigmentos}
do projeto Poéticas
Performativas de Multidão
do Coletivo Construções
Compartilhadas,
concepção de Rita Aquino.
Composição, forma linear
e alteração do cotidiano.
Museu de Arte Moderna,
Salvador-BA, 2010.
Fotografia: Tiago Silva.

Durante dois dias de oficinas, realizávamos práticas de atenção, percepção e conectividade entre os participantes, para compor uma espécie de cardume, com táticas composicionais em que o principal desafio era desenvolver coletivamente esses acordos. A construção de nossas coordenadas envolvia práticas de composição com as cores, os volumes e as linhas que podiam estar presentes apenas para um participante e seu guarda-chuva, até em composições com todo o coletivo. Durante a intervenção, as ações podiam se expandir por uma área muito grande da cidade, mas acordávamos sempre em manter contato visual com pelo menos um componente do grupo. Em outros momentos, quando já estávamos instalados, realizávamos aglomerados de manchas na cidade ou formas coletivas, como a linha, momento em que deixávamos explícito ao público desavisado que se tratava de uma ação efetivamente conjunta.



FIGURA 3

Oficina de preparação da intervenção {pingos&pigmentos} do projeto Poéticas Performativas de Multidão, do Coletivo Construções Compartilhadas. Composição, pontilhismos e alteração do cotidiano. Sesc Nova Friburgo-RJ, 2013, Palco Giratório Sesc. Fotografia: Carlos Santana.



A principal artimanha era trabalhar a percepção sensível dos participantes para conseguirmos ter uma duração e uma permanência nas ações de cada um e, logo, deixando as composições ocorrerem sem um frenesi de mudanças, para atuarmos efetivamente como marca-textos daquilo que nos chamasse atenção na tessitura da cidade. Dessa maneira, dar a ver, borrar, esconder, acompanhavam as ações de cada pingo. Este transformar-se em pingo incluía, assim, uma ação que compunha com as possíveis formas do guarda-chuva: totalmente fechado em uma possível linha, entreaberto como um leque, aberto como um pingo ou um volume de foco na paisagem, de cabeça para baixo como uma antena e assim por diante. Diferentemente das práticas de teatro com que eu tivera contato até então, a diferença residia em não modificar simbolicamente as funções do objeto, mas de, em tratando com a sua concretude, riscar a paisagem, colocar-se em relação ao espaço, ter um mediador de conversas e de encontros inusitados. O mais libertador era poder desestabilizar as hierarquias de percepção no espaço ao ser sincero com aquilo que realmente chamasse a atenção, fosse um buraco na parede, um chiclete grudado na calçada, um ambulante que passasse, entre outros.

Em *{pingos&pigmentos}*, a atenção do participante também era “coreografada”. A percepção de que algo incomum estava ocorrendo não era imediata, uma vez que era na atitude consciente de realizar pontilhismos que seguiam as composições de aglomeração de muitas pessoas com guarda-chuva rosa em uma mesma localidade. Era a dimensão da conectividade coletiva deixada por aquelas pistas e acordos comuns a todos, surtindo em situações em que um participante escolhe uma localidade para pontuar (dar atenção, visibilidade) certa situação com a cidade e outro participante se aproxima, dando maior concentração para a proposta. Por isso, as propostas foram também tão múltiplas quanto os encontros com as situações e as maneiras diferentes como e para o que os participantes olham e são olhados pelos passantes do espaço urbano na intervenção.

Importante: apesar de não haver regra fixa, a aproximação dos passantes na rua era investida por uma atitude de não responder objetivamente sobre do que se tratava a ação, quando éramos questionados oralmente. Não se respondia, tampouco, por que uma pessoa estava parada ali com um guarda-chuva ou por que havia tantos guarda-chuvas rosa na paisagem, o que estávamos fazendo ou qual era a intenção de estarmos fazendo o que estávamos fazendo.

Essa amplitude na resposta era uma tática justamente para investir na multiplicidade que um coletivo de guarda-chuvas de cor rosa fúcsia poderia “significar”. A imagem abstrata abria os



sentidos possíveis, em que a maior parte das respostas mais frequentes aproximava a ação com alguma campanha de propaganda mercantil, como a exemplo das lojas Marisa, ou de saúde pública, como a campanha do câncer de mama. Entretanto, apesar de os enunciados se codificarem em situações próximas a uma intenção mercantil ou de campanha estatal, as respostas promovidas pelo público foram tão abertas quanto as localidades por que passamos.

Através da experiência extensa com a formação e a realização de *{pingos&pigmentos}*, tenho como apoio o conhecimento desse corpo instalado no espaço, do corpo que se faz visualidade e dá a ver o que está e o que se quer mostrar ou cobrir. Poéticas de salientar miudezas, como a de Manoel de Barros, abrindo o campo criativo para “tornar consciente o processo de percepção” (BARBOSA, 2005), como o próprio propósito da ação. Nessa abertura, muitas derivações acontecem com os participantes que atuam em relações instantâneas de composição, passando desde o motivo concreto de dar a ver uma tampa de garrafa, um detalhe no matiz da cidade, quanto as narrativas construídas de maneira coletiva, inserindo questões de cunho sociocultural, estético e político que incluíram a participação e a adesão do público na cidade.

CORPO, IMAGEM E PERCEPÇÃO NOS LABORATÓRIOS DE IMPROVISAÇÃO DA FUNCEB

Atuo como professora de “Interfaces artísticas” (elementos visuais da cena), para discentes da Escola de Dança da Fundação Cultura do Estado da Bahia, desde o ano de 2017. Nos componentes de visualidades, as questões que permeiam a introdução histórica e estética dos elementos da cena (cenografia, iluminação, indumentária



e objetos cênicos) são pautadas pela observação de esses dançarinos se perceberem como mais um elemento material e visual no momento da composição. Desde então, tenho usado e transformado as práticas compositivas da oficina *{pingos&pigmentos}* como momentos práticos do ensino dos elementos da imagem, influenciada também pelos estudos das propriedades da imagem na prática criativa de Ana Mae Barbosa, de Kandinsky e de Schlemmer.

No primeiro semestre de 2018, em colaboração com a professora de Interfaces Tecnológicas, Ravena Maia, assumimos a Oficina Imagens e Afetos, pelo Núcleo da FUNCEB no Teatro Solar Boa Vista. Trabalhamos com jovens recém-saídos do Ensino Médio, tendo oportunidade de desenvolver práticas com objetos pertencentes ao cotidiano do grupo. Estudamos não apenas as propriedades da imagem, que ministro para o curso profissional, mas também estratégias de composição perceptiva do corpo no espaço, mediado pelas materialidades. Nessas oficinas, o estado de permanência do corpo como em uma fotografia amparava percebermos não apenas a imagem composta por corpos, objetos, mas a evidência de qual relação compositiva que escolhemos ao adentrar o espaço de jogo. Dessa maneira, tomadas de decisão começaram a fazer parte do conteúdo e a composição aparentemente abstrata, por não ter uma finalidade narrativa, passou a ser clara aos participantes. Observei que, além do ensino da composição em si, essas práticas amparavam a confiança na exposição uns aos outros, a quebra nas hierarquias e nos motivos de entrar em cena e a diminuição da perspectiva que os alunos apresentavam ao se sentirem obrigados em ter uma imagem pronta e anterior ao momento de composição.

No ano de 2018, o professor de Laboratórios de Práticas Criativas terminou seu contrato e assumi os seus 4 laboratórios. Atualmente trabalho com a segunda turma de Laboratório II, cuja temática é a improvisação. Em parte desse componente, ensino a composição em tempo real a partir de aparatos da percepção e atenção dos atuantes com os elementos da visualidade e a materialidade do corpo. Tenho notado como as práticas com os objetos, que possuem uma característica imóvel, têm contribuído para complexificar o uso de aparatos perceptivos da sensibilidade como componentes possíveis para a composição, pois se trata de turmas que estão iniciando suas práticas como atuantes criadores e propositores. Essas práticas se colocam como um desafio a eles, que estão atuando na perspectiva de dança como movimento incessante do corpo e colaborando para o acesso inicial a estados de paragem, apreciação e contemplação, como também à presentificação dos estados de atenção justos ao que estão propondo como relação compositiva.



FIGURA 4 Oficina Imagens e Afetos, Núcleo da FUNCEB no Teatro Solar do Boa Vista, 2018. Prática de composição com objetos e corpos baseados nos elementos materiais e visuais do espaço, roupas, objetos e projeções de luz. Concepção da prática inspirada nas oficinas da intervenção *{pingos&pigmentos}*. Projeto ministrado conjuntamente pelas professoras Ravena Maia e Lenine Guevara. Fotografia: Ravena Maia.



Essa atividade visa preparar aos compositores para estarem abertos ao espaço, conseguirem perceber, conseguirem não ignorar o que lhes acomete de forças. Forças que acometem ao atuante pelas formas e materialidades associadas tanto ao movimento humano e não humano quanto às geometrias ou organicidade dos ambientes em que atuam. Forças que nos acometem se estivermos atentos ou desatentos a elas, mas que, ao gerar atenção, passam a atuar como elementos para criação.

Considero que chamar a atenção de atuantes a aparentes simplicidades nas relações compositivas tenha o efeito de gerar poéticas que trazem à concretude essas forças relacionais da percepção, tão ignoradas e invisibilizadas nos processos criativos que fizeram parte em suas trajetórias. Considero que esse seja o modo de chamar as “poéticas das miudezas” e dos “estados de chão”, **tão bem trabalhados** pelo poeta Manoel de Barros, trazendo essas inteligências de maneira integrada à produção de imagem e de presença corporal na cena.

REFERÊNCIAS

- » AQUINO, Rita. Arte participativa, mediação cultural e práticas laborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. In: **Revista Repertório**, Salvador, no 27, p.90-103, 2016.2
- » AGRA, Lucio. **Construtivismo na Arte e Projeto Intersemiótico**. SP, PEPG de Comunicação e Semiótica, PUC-SP. Dissertação de Mestrado, 1993.
- » BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- » BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.
- » CONZEN, INA (ORG). **Oskar Schlemmer – Visions of New World**. Stuttgart Museum, 2014.
- » E-ONLINE, Revista SESC SP. **O rosa fúcsia que nos tira da rotina**. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/6844_O+ROSA+FUCSIA+QUE+NOS+TIRA+DA+ROTINA>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- » KANDINSKY, N. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.



A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA HUMANA COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR NA CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE CRIAÇÃO DE UM PERSONAGEM APLICADA ATRAVÉS DO MÉTODO CHUBBUCK

LUIZ GUSTAVO GRANGEIRO

Formado em Bacharelado em Interpretação teatral pela UFBA em 2002. Trabalhou como ator em muitos espetáculos, entre eles: *Vozes do Desejo*, *Idas e Vidas*, *Ensaio Sobre a Cegueira*... Atualmente é professor de Interpretação Teatral

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre os 12 passos da poética da construção da personagem, elaboradas por Ivana Chubbuck em seu livro *O Poder do Ator*, o chamado Método Chubbuck, fazendo uma relação com a memória afetiva-humana como fator transformador neste caminho em quase todas as 12 ferramentas oferecidas pelo método.

PALAVRAS-CHAVE:

Ivana Chubbuck.

Método Chubbuck.

Personagem.

Ator.

Memória do ator.

ABSTRACT

*This article proposes a reflection on the 12 steps of the poetics of character construction, elaborated by Ivana Chubbuck in her book *The Actor's Power*, the so-called Chubbuck Method, making a relationship with the affective-human memory as a transforming factor in this path. Almost all 12 tools offered by the method.*

KEYWORDS:

Ivana Chubbuck.

Chubbuck Method.

Character.

Actor.

Actor Memory.



INTRODUÇÃO

Memória significa: aquisição, formação, conservação e evocação de informações. Tudo que observamos, todos os cheiros, toques, sentimentos, todas as histórias que ouvimos, tudo que lemos, experiências, amores, sentimentos fortes, fracos, comuns, a rotina – o dia a dia, tudo é matéria para memória. Todas essas informações estão neste HD gigante, de possibilidades infinitas: a memória única de cada ser.

Um ator, para contar uma história com a “verdade cênica” que Stanislavski propõe no seu Sistema, o Sistema Stanislavski, precisa acessar sua memória emotiva e emprestar o seu modo de viver, seu corpo, suas lembranças, seus sentimentos, a esse personagem. Desse modo vai humanizar e dar vida a esse novo sujeito. Corpo, voz, mente, a serviço da arte, da persona e da história de vida a ser contada. Michael Chekhov, em seu livro *Para o Ator*, dizia que:

O corpo do ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente em uma membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza. (CHEKHOV, 1996, p. 2)

Muitos pensariam que a memória para o ator serve para decorar seu papel, suas marcas e partituras físicas, mas a memória para um ator é o caminho para se acessar a alma e o universo do personagem. É também o caminho de alinhamento com a técnica pra fazer isso acontecer da melhor maneira possível, causando no público o impacto perfeito. A forma correta de comunicar o que o ator está ali para transmitir.

É importante ressaltar que, através da memória, acontece a função vital e transformadora para um artista, que é: o poder de criação. A memória usa os elementos armazenados para criar novos pensamentos; a essa função, damos o nome de imaginação. Graças a ela, podemos criar em nossas mentes: mundos, histórias, ideias, objetos; podemos sonhar e nos reinventar. Inundar a nossa mente com mais memórias novas, agora memórias não vividas praticamente, mas sentidas de forma lúdica. Para o ator, essa função é o oxigênio do seu trabalho. É a imaginação que permite ao ator criar, se inventar e reinventar em cena e na vida.



Método Chubbuck é um método criado por Ivana Chubbuck, uma das primeiras e mais requisitadas preparadoras de atores em Hollywood. Esse método fundamentou sua técnica nas tradições de ensino de atuação, que remontam a Constantin Stanislavski, a Sanford Meisner e a Uta Hagen. A eficácia desse método está em trabalhar diretamente o comportamento humano. Não se trata apenas de aprender a atuar, mas de utilizar a memória emotiva do ator: dores, traumas, sensações engendradas na memória do ator, para potencializar o resultado cênico e encontrar uma forma de elaborar essa construção, com um arcabouço emocional robusto, permitindo ao ator vagar por todas as peripécias e catarses do personagem, com a absoluta verdade cênica que o ator procura.

No estudo desse método, é possível observar que, quando um ator acessa pela primeira vez o texto dramático a sua análise é muito superficial, o seu impulso é de reproduzir o que o texto diz, sem desvendar detalhadamente o que dá a base, as circunstâncias anteriores, onde estão as bases emocionais que vão dar o impulso correto para uma construção poética genuína desse novo ser. Ivana, inspirada pelos seus mestres e pelo método *Uta Hagen*, utiliza essas e outras perguntas para potencializar o processo de criação artística.

O método se divide em 12 passos: Objetivo Geral, Objetivo de Cena, Obstáculos, Substituição, Objetivos Internos, Unidades e Ações, Momento Anterior, Lugar e Quarta Parede, Atividades, Monólogo Interior, Circunstâncias Anteriores, Deixar Fluir.

A memória humana é fundamental em muitos desses passos e, neste artigo, falaremos de cada um dos passos e como a memória interfere, colaborando de forma positiva, no processo de criação e construção física e emocional de um personagem. É através da memória que o ator transforma o que seria a composição de um personagem em algo único, personalizado. O método Chubbuck é um método em que a utilização do potencial emocional do ator aciona o entendimento das emoções do personagem. Tem como alicerce o método de Stanislavski, a memória emotiva do ator, e utiliza elementos da psicologia e das teorias comportamentais para transformar essas memórias em potência artística em cena.

Ivana Chubbuck tenta sistematizar o processo de forma que o ator possa acessar seus estados emocionais, fazendo com que, com treinamento, isso reverbere em seu corpo de modo natural e realista. Tendo total consciência do objetivo da cena, o ator deve fazer um mergulho nas



circunstâncias e nos sentimentos envolvidos e, assim, ter controle sobre seu processo de atuação, traduzindo esse novo ser criado através do seu corpo e voz, de forma mais rápida – como exige o mercado contemporâneo, e sem perder a robustez do trânsito interno de emoções que a representação exige para um desempenho eficiente, humano e verdadeiro.

MEMÓRIA E OS 12 PASSOS DA TÉCNICA CHUBBUCK DE ATUAÇÃO

A proposta aqui é refletir sobre a função da memória como elemento transformador da criação de um papel, nas ferramentas apresentadas pela metodologia Chubbuck. Vamos falar sobre mente, memórias, lembrança, imaginação e de como transitar por essas ideias, possibilitando um diálogo claro com cada ferramenta (como Ivana Chubbuck chama cada passo do método que desenvolve) e estabelecendo uma conexão entre essas ferramentas, a mente e o ator.

- 1 | Objetivo Geral:** Essa ferramenta, segundo Ivana Chubbuck (2018), irá ensinar ao ator a usar os seus traumas, suas dores emocionais e suas obsessões, caricaturas, necessidades, desejos e sonhos, para alimentar e guiar o personagem no caminho do seu objetivo geral, que vai pautar todas as ações de início, meio e fim do personagem dentro do roteiro. O que a sua personagem quer da vida acima de tudo? Esse objetivo vai guiar o percurso do personagem em todo o roteiro tanto para o ator quanto para o público. Todas as outras ferramentas do método devem dar suporte a esse objetivo geral, pois “muitos atores caem na armadilha de acreditar que se comportar de forma real ou ter emoções reais é atuar – não é.” (CHUBBUCK, 2018, p. 21).



Essa ferramenta protege o ator de várias armadilhas emocionais que podem arruinar uma interpretação. Um ator que usa sua memória emocional pessoal para chorar em uma cena triste, desfocado do objetivo geral do personagem, querendo sentir de forma intensa a dor que a personagem sente, na ilusão de reproduzir a realidade, vai sim se vitimizar e produzir o que Ivana Chubbuck chama de um “vômito emocional”.

As emoções para Ivana estão entre os instrumentos usados pelo ator a fim de proporcionar a paixão necessária para superar o conflito do roteiro. Porém, se usadas apenas para o intérprete ficar evocando na memória pessoal o registro de momentos terríveis da sua vida, de forma desconexa com o personagem para buscar a emoção, o resultado vai ser um “vômito emocional” – uma explosão emocional que não leva a história a lugar nenhum. O ator precisa usar sua memória para se concentrar no objetivo geral da personagem e, assim, deixar fluir o caminho da emoção. Esse fluir vai fazer com que a cena fique natural, com emoções naturais e com uma tensão necessária para envolver o público. O ator pode ter uma vida emocional riquíssima e ela vai ser muito útil durante o processo de criação, mas desde que esteja ligada ao objetivo geral da personagem. O ator reage a uma situação de uma forma e tem o registro físico daquele momento, mas o personagem tem um outro objetivo geral e isso vai modificar a forma com que ele ou ela reage à mesma situação.

O Objetivo geral é sempre uma necessidade humana básica, que nem mesmo o tempo vai alterar. Sentimentos grandes, como desejo de poder, de ser amado, de ser respeitado, aprovado pelo mundo... Sentimentos em que se a história acontecer agora e voar para 20 anos depois, esse ainda vai ser o desejo do personagem, seu sentido na sua trajetória, e todas as ações que regem esse percurso vão ter esse maior anseio como meta.

É muito importante que o ator tenha em sua memória o entendimento geral das suas dores ou traumas e oferecer ao personagem um catálogo com muitas possibilidades, já tocadas sensorialmente pelo ator, para que este possa fazer de forma mais rápida, como o mercado e as mídias modernas exigem. A escolha correta da reação da personagem e emprestar esse movimento ao seu personagem proporcionando a cena um desempenho único e pessoal. São as percepções do ator sobre o que é esta emoção, aplicadas no objetivo geral fazer da poética desta atuação uma composição única,



exclusiva, personalizada. Por isso ter na memória, tanto sensorial, quanto física, uma noção do como você ator entende e reage a essas emoções vai corroborar consideravelmente com o resultado mais rápido e com um arcabouço robusto emocional na construção de um novo papel.

2 | Objetivo da Cena: O que o personagem quer ao longo da cena? É o guia específico entre o ator e a outra personagem dentro da cena. O ator tem em sua memória um objetivo geral, que é fundamental para esse personagem. A cena traz um conflito que conduz esse personagem ao objetivo geral. A memória tem o objetivo de buscar imagens para manter o objetivo geral do personagem, esse instinto humano que vai conduzir esse personagem por todo o roteiro. O objetivo da cena é algo simples, imprescindível e primordial para o personagem chegar ao objetivo geral. Ele vai passar pelo conflito e reagir a ele, buscando, em sua memória pessoal, as emoções e as imagens que traduzem a busca. O objetivo da cena de um personagem que deixa uma noiva no altar, por exemplo, pode ser ir embora, não amar, ter medo de casar e amar... Há muitas opções... ele vai usar isso para resolver essa fuga, mas ele não pode perder de vista o objetivo geral, que talvez seja: poder viver o amor da sua vida, viver a sua sexualidade, destruir aquela pessoa, entre tantas outras opções, o que muda completamente as reações do personagem durante o cumprir do objetivo da cena.

No objetivo da cena, com o leque de emoções que o ator tem, ele evoca de forma natural como resposta a relação estabelecida com o outro personagem ou com a situação proposta em cena. Importante ressaltar que, de acordo com o método Chubbuck, o ator não precisa ter vivido as situações para entender o personagem, contudo precisa ter, na sua memória, o registro de sentimentos equivalentes que possa emprestar ao personagem naquela situação e perceber como ele vai conduzir esse sentimento dentro do roteiro.

Marina Rigueira, coach de atores e multiplicadora do método no Brasil, em resposta aos alunos por vídeo em seu Instagram comenta que o ator não precisa ter vivido uma separação para viver a dor do seu papel. Ele precisa entender o nível de desamparo que esse personagem fica, pensar no seu objetivo geral e buscar em sua memória um sentimento equivalente, que tenha feito seu corpo reagir a um vazio regado de



desamparo. Esse sentimento pode ter vindo na perda de um trabalho, de um projeto e não tem nada a ver exatamente com uma separação, mas a equivalência do sentimento emprestada para o personagem é que vai fazer com que o corpo reaja e esse entendimento de sentimento. Isso vai gerar fluidez na comunicação do ator com seu público e uma resposta personalizada no trabalho do ator.

- 3 | Obstáculos:** São as barreiras físicas, emocionais e mentais, que dificultam os personagens de chegar aos seus objetivos. Dificultam não só os personagens, às vezes ao próprio ator. Os obstáculos são internos e externos: tudo que atrapalhe o objetivo geral da personagem. Quando os obstáculos são internos e estão na memória do ator, ele tem que entender e ressignificar através da sua imaginação a situação para pode emprestar aquele sentimento que ele, ator, não quer tocar, e assim emprestar a personagem. Uma sugestão da autora Ivana Chubbuck é encontrar uma motivação para o personagem vencer o obstáculo. Essa motivação tem que ter um significado real para o ator, pois é esse significado real, construído na memória do ator, que vai transformar o sentimento que está atrapalhando o desempenho fluido da cena em algo verdadeiro e cheio de humanidade.
- 4 | Substituição:** Dotar um outro ator em cena de características reais de uma pessoa que represente na sua vida real a necessidade expressa no objetivo da cena. Nesse caso a memória pessoal do ator é mais que fundamental. Ela faz a ligação do ator com o objetivo da cena e a situação sugerida, busca uma equivalência. Como foi dito anteriormente, o ator não precisa ter uma situação igual, mas precisa buscar no seu arcabouço emocional algo que represente a situação. “O recurso da substituição permite que você vincule emoções – de profundidade e complexidade que costumam levar anos pra se desenvolver – ao outro ator” (CHUBBUCK, 1988, p. 74). Essas imagens vêm para libertar e não para aprisionar, de modo a possibilitar o desbloqueio de alguns obstáculos emocionais ou um religar com o sentimento real da cena e com o objetivo geral do personagem. A memória do ator é fundamental nessa ferramenta, pois nela estão todos os elementos para fazer com que essa substituição aconteça. O objetivo é trazer para o ator uma interpretação mais humana e não motivada apenas pela razão, criando ligações equivalentes reais. Como cada



indivíduo é único e possui um acervo emocional diferente, essa substituição não só vai trazer realidade, como também vai permitir uma característica única, uma leitura diferenciada daquele ator, revelada na interpretação da cena.

- 5 | Objetos internos:** Imagens que vêm à sua cabeça quando está falando ou ouvindo sobre um lugar, uma coisa, uma pessoa, um acontecimento. Vale ainda para cheiros, sabores, e para todos os outros sentidos que, de alguma forma, libertam do seu subconsciente imagens e sensações. Estamos sempre pensando. Em todo momento. Mais uma vez a memória se faz presente de forma fundamental. Se você escolheu um amor para fazer a substituição, o objeto interno deve se relacionar com situações que fortaleçam a relação entre você e essa pessoa escolhida. Seriam situações que viveram juntos, referências. Por isso a escolha dessas ferramentas é tão importante: desconectar a pessoa substituída do objeto interno pode gerar uma interpretação confusa e sem foco. Essa ferramenta também poderia ser chamada “Objetos de memória”, pois todas as informações necessárias estão na memória do ator.
- 6 | Unidades e ações:** Unidade é uma mudança de pensamento. Essa mudança de unidade pode aparecer em palavras, frases, diálogos, no roteiro. Vale durante o processo de leitura marcar todas essas mudanças, sem ver isso como verdade absoluta, mas como uma primeira ideia, pois isso pode ajudar a mapear a trajetória emocional do personagem e ajudar o ator a descobrir novas possibilidades dentro das unidades já reveladas. As Ações são pequenos objetivos ligados a cada unidade. São estratégias usadas para chegar ao objetivo da cena. A autora defende que essas estratégias geram ao personagem mudanças de comportamento e trazem uma autenticidade e um vigor maior para as cenas. As mudanças de pensamento vão estar presentes no diálogo interior, que é construído pelo ator, com imagens, e uma construção mental focada em atingir o objetivo geral e objetivo da cena, e serão refletidos em palavras, ações e reações. A memória cria, constrói, dialoga e, com isso, altera o estado do comportamento da personagem.
- 7 | Momento anterior:** O que ocorre antes da cena e lhe dá um lugar de origem, física e emocional. É esse momento anterior que fortalece o objetivo da cena, permitindo



que o ator viva cada cena como se já estivesse imerso nela. A mente do ator, ao conhecer o texto, o personagem, vai buscar os referenciais em sua memória, armazenar mais informações para dar base à construção da cena. Nesse lugar tem também o referencial do ator de criar e imaginar, trazendo novas imagens e usando o conhecimento que tem armazenado na memória. Também fornece ao personagem a dimensão do tempo. Como diz Maria Ester de Siqueira Rosin Sartori³, no artigo *Entre o tempo, memória, história se constroem as narrativas do passado*:

Enquanto a história se fundamenta sobre um saber universal aceitável, para a memória a presença do passado no presente é fundamental para a legitimação de certos saberes ou hierarquizações e para articular as narrativas do passado vivido à percepção do presente pretendido, como afirma Chartier (SARTORI, 2018).

- 8 | Lugar e a Quarta Parede:** Dotar a realidade física da quarta parede com os atributos de um lugar físico real da vida do ator. Se vai evocar algo real da sua vida, vai buscar no seu HD de memórias uma forma “de religar”, de fazer a ligação íntima entre a cena e a memória pessoal do ator, acionando gatilhos que podem ajudar no processo de humanização e naturalização do desempenho. Mais um passo do método que está diretamente ligado à memória pessoal do ator. Segundo a autora, esse método cria: intimidade, privacidade, história, significado. Essa ferramenta deve dar sentido e guiar as escolhas das outras etapas, ou, como Ivana denomina, ferramentas do método, para o ator.
- 9 | Atividades:** Manuseio de acessórios para produzir comportamento. O que essa ferramenta pode trazer é uma ação física que desperte no ator uma sensação importante para a construção da cena. Essa ferramenta está focada na ação física como base de construção do trabalho da cena. Ivana Chubbuck diz que: “As palavras podem mentir. O comportamento sempre diz a verdade.” Uma ação física consciente e orgânica vai corroborar com todas as outras ferramentas faladas anteriormente.
- 10 | Monólogo interior:** O diálogo dentro da mente que você não diz em voz alta. Subtexto. Já falamos dele durante este artigo. Este para a construção do ator é de extrema importância. Os objetos internos são as imagens que

3 Maria Ester de Siqueira Rosin Sartori: Doutora em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCAMP), graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano, e pós-graduada em Administração pela Universidade São Francisco (USF).



estão na nossa cabeça e o monólogo interno que acompanha os atores por todo o roteiro. Outras ferramentas como objetos internos, substituições, vão exigir bastante da memória e do poder de criar do artista. Muito importante o ator se conectar com esse universo interior, de forma a encontrar pares entre sua realidade e a do personagem, não para evocar todos os dias, mas para entender esse sentimento e conseguir, na reconstituição diária da cena, passar com a maior verdade possível a sensação desejada para o público.

- 11 | Circunstâncias Anteriores:** O histórico da personagem faz com que ela seja quem ela é hoje. Construir mentalmente as ligações entre a vida e as sensações que o personagem atravessou. Encontrar as razões e as justificativas para ela ser quem ela é hoje. Isto torna possível encontrar as razões corretas para defender a sua personagem e reconhecer os objetivos adequados para defendê-la dentro de um roteiro. Tal construção exige da memória do ator um leque de informações, que deve ser buscado antes de construir o monólogo interior para, assim, humanizar e personalizar ainda mais seu personagem.
- 12 | Fluir:** Confie em todo o trabalho que fez com todas as outras ferramentas e deixe fluir. Os passos servem como um caminho proposto para se obter um desempenho com grande veracidade. Porém, é muito importante que ele seja orgânico, para ser natural. Por isso, essas escolhas são diferentes para cada ator, que traz, em seu conjunto de memórias, experiências diferentes, individualizando cada personagem e colocando em cada um deles a assinatura do ator.

O que concluo com este estudo é que o trabalho do ator sobre si mesmo é, sim, um desafio constante. Nos 12 passos do método que Ivana Chubbuck apresenta, encontramos uma revisão ampliada dos estudos e das observações dos seus mestres, e um olhar atento à contemporaneidade, às novas mídias e ao processo de fazer deste um caminho útil dentro dessa realidade. Em todas as ferramentas, a autora estadunidense desafia o ator a um profundo autoconhecimento, num processo de reinvenção sensorial e física. Mas no seu último passo, Deixar Fluir, ela lembra que o indivíduo é imprevisível, por inúmeros fatores. O ator vai se surpreender ainda com novas descobertas e possibilidades que vão surgir nas contracenias, na relação com o mundo, na relação com o público e na sua diversidade cultural.



Percebemos também que, em nenhum dos passos do método estudado, estamos desconectados com a memória e com a verdade do ator. O uso de dizer que só existimos na memória. Tudo que fazemos, somos, aprendemos, vivemos, construímos, tudo que criamos, todas as ideias, os sabores, os toques, os amores, as imagens, tudo está lá na memória. Nosso corpo é reflexo do que armazenamos nela, como agimos e reagimos diante do mundo, no dia a dia, nas adversidades, nas vitórias e nas conquistas. Tudo é um reflexo das informações guardadas nesse HD humano que nos individualiza e nos faz ainda mais únicos. Ivana Chubbuk, em seu método, se apropria dessa ideia e sistematiza uma forma de acessar as memórias individuais para guiar, conduzir e facilitar a composição de um novo personagem. Para o ator, a memória e o tempo são aliados. O tempo passado, que nos dá a certeza de existir, está na memória. Quanto mais tempo, mais informação armazenamos, mais possibilidades de ligações, de juntar ideias, de encontros, de fazer história; se temos memória é porque temos passado. Mesmo quando não temos mais o corpo físico, vivemos ainda na memória daqueles que tocamos, no legado que deixamos, nas imagens, nos livros, em todas as possibilidades de memória que registrem a vida.

REFERÊNCIAS

- » BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator** – Da técnica à representação. Editora da Unicamp. 2001
- » CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- » CHUBBUCK, Ivana. **O poder do ator – Técnica Chubbuck em 12 etapas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- » SARTORI, Maria Ester de S. R. **Entre o tempo, memória, história se constroem as narrativas do passado**. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/entre-tempo-memoria-e-historia-se-constroem-as-narrativas-do-passado>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- » STANISLAVSKI, Constantin . **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- » STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- » STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- » STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação do Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.



ESQUADRÃO DA VIDA: a ética como paixão transformadora no teatro

MAÍRA OLIVEIRA

Maíra Oliveira é atriz do "Esquadrão da Vida". Bacharel em Artes Cênicas pela UnB. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

Apresenta-se aqui uma reflexão sobre a ética do fazer teatral, sob a perspectiva da experiência e da paixão, a partir de uma vivência no grupo de teatro *Esquadrão da Vida*, fundado em Brasília, no ano de 1979. Este artigo advoga a ideia de que não há fazer teatral sem uma implicação ética que, por sua vez, seja capaz de produzir experiências pessoais e sociais transformadoras.

PALAVRAS-CHAVE:

Experiência.

Ética teatral.

Esquadrão da Vida.

ABSTRACT

This article presents a reflection on the ethics of theatrical performance, from the perspective of experience and passion, from an involvement in the "Life Squad" Theater Group, founded in Brasilia, in 1979. This article argues that there is no theatrical work without an ethical implication, which, in turn, is capable of producing personal and social transformative experiences.

KEYWORDS:

Experience.

Theatrical ethics.

Life Squad.



Início este artigo atenta ao fato de que falar sobre

ética implica também adentrar no campo da filosofia. Afinal, a busca por um entendimento sobre o que seria ética tem sido uma constante investigação da filosofia ocidental, desde os gregos até os dias de hoje. No entanto, sei que seria imprudente e improdutivo tentar abarcar as infinitas possibilidades que esse assunto suscita como reflexão filosófica. São inúmeros pensadores e filósofos que se debruçaram sobre o tema e sobre diversos aspectos relativos à ética e não seria essa a pretensão aqui: chegar a alguma conclusão sobre sua definição.

O que me move a escrever este artigo é justamente a reflexão sobre o que seria uma ética teatral, seus aspectos fundantes e que podem nos dar uma ideia de como tais elementos constitutivos do fazer teatral incidem sobre a prática criativa de atores e diretores, podendo contribuir para a construção de uma sociedade mais igualitária, portanto, ética.

Investigar a história e construção da palavra *ética* pode nos trazer importantes subsídios para iniciar tal reflexão.

Ética s.f. (sXV) 1 parte da filosofia responsável pela investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano, refletindo esp. a respeito da essência das normas, valores, prescrições e exortações presentes em qualquer realidade social (HOUAISS, 2009, p. 1271).

Se tomarmos a história dessa palavra, veremos que no grego, tanto *èthicon* – que irá formar em português a palavra ‘ética’ – quanto *ethnikos*, que dará o nosso termo ‘étnico’, têm a mesma raiz indo-europeia, “indicando o que existe de maneira autônoma, o que tem uma existência própria” (REY, 1992, p. 739, tradução nossa). Trata-se de um termo carregado de vários sentidos, que nos levam a pensar sobre o ser humano e em como nos organizamos em sociedade, na tentativa de encontrar formas de convivência, na diferença.

Pensar em ética do ponto de vista da prática criativa pode nos dar pistas valiosas quanto à atuação política e, assim, à resistência, além de possibilitar uma potente reflexão sobre a arte e sua importância para o mundo em que vivemos. Investigando os possíveis sentidos desse conceito



filosófico, acabamos por entender que há nesse termo – ética – uma busca por um maior entendimento sobre a humanidade. Tal entendimento é fundamental para o teatro.

Pesquisar as raízes do termo abre muitas possibilidades e, ainda que não se pretenda aqui o aprofundamento no estudo de acepções filosóficas, é importante notar o percurso do pensamento sobre ética através dos tempos. A própria história da filosofia com relação ao assunto é provocadora e nos coloca em constante reflexão. Álvaro L. M. Valls, no pequeno livro *O que é ética?* (VALLS, 1994), já nomeia o primeiro capítulo de *Os problemas da ética*, apontando que refletir e pensar sobre o assunto é suscitar muitas questões.

A ética é daquelas coisas que todo mundo sabe o que são, mas que não são fáceis de explicar, quando alguém pergunta. Tradicionalmente ela é entendida como um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas. Mas também chamamos de ética a própria vida, quando conforme aos costumes, e pode ser a própria realização de um tipo de comportamento (VALLS, 1994, p.7).

Valls percorre a história da filosofia a fim de dar ao leitor uma possível definição sobre ética, mas a própria definição, como já dissemos, traz problemas, uma vez que, como o autor coloca, também chamamos de ética a própria vida. Ora, se ética é a própria vida, como defini-la? É mesmo importante essa definição? Talvez não tenhamos respostas objetivas e claras, mas, como se sugere aqui, essa reflexão pode nos abrir possibilidades para compreender a função do teatro e, mais amplamente, da arte.

Para Valls, falar sobre ética é falar sobre liberdade. Segundo o autor brasileiro, “num primeiro momento, a ética nos lembra normas e responsabilidade. Mas não tem sentido falar de norma ou de responsabilidade se a gente não parte da suposição de que o homem é realmente livre, ou pode sê-lo” (VALLS, 1994, p.48). Surge assim um paradoxo intrínseco à ética do teatro, porque algumas regras inerentes ao fazer teatral podem provocar uma enorme sensação de liberdade, tanto para quem faz como para quem o assiste.

A ética se preocupa, [...] com as formas humanas de resolver as contradições entre necessidade e possibilidade, entre tempo e eternidade, entre o individual



e o social, entre o econômico e o moral, entre o corporal e o psíquico, entre o natural e o cultural e entre a inteligência e a vontade. Essas contradições não são todas do mesmo tipo, mas brotam do fato de que o homem é um ser sintético, ou, dito mais exatamente, o homem não é o que apenas é, pois ele precisa tornar-se um homem, realizando em sua vida a síntese das contradições que o constituem inicialmente (VALLS, 1994, p. 56)

Contradições que estão imbricadas no pensamento sobre o que seria ética, segundo Valls, também podem tornar-se explicação para a própria experiência teatral, que coloca em cena o ator e o espectador, o real e o imaginário... Tais movimentos contraditórios são inerentes à experiência artística. A arte possui essa capacidade transformadora que a ética possibilita. É um movimento de descoberta sobre nossa humanidade, uma ampliação da nossa própria vida.

Ao investigar a história do meu grupo de teatro, o Esquadrão da Vida, passei a entender que ele foi construído tendo uma linha mestra, que passei a chamar de ética, por perceber que a forma com que o grupo foi criando sua identidade através dos anos tinha como base um pensamento que pressupõe alteridade e que provoca a necessária reflexão sobre nossa sociedade, sobre como podemos contribuir para que ela seja, no mínimo, mais justa e solidária.

O Esquadrão da Vida é um grupo que se confunde com a história de Brasília. Foi pioneiro na abordagem de temas como o resgate e a valorização da cultura popular, a denúncia de exclusão de uma parte importante da sociedade dos espaços culturais tradicionais, a conscientização ecológica, dentre vários outros temas que ocupam os debates no mundo. Em sua linguagem, reúne elementos expressivos das festas populares e de saltimbancos, como acrobacia, música e dança.

Criado em 1979 por Ary Pára-Raios, meu pai, já nasceu subversivo: naquela época, o Esquadrão da Morte, organização paramilitar criada na ditadura militar brasileira, atuava fortemente com o objetivo de perseguir e matar supostos criminosos que atuavam contra o regime. O poeta Tetê Catalão deu o nome ao grupo recém-nascido: Esquadrão da Vida, em contrapelo ao Esquadrão da Morte. Dizer que era do Esquadrão da Vida era uma grande subversão em relação a um regime genocida.



Com a morte de meu pai, em 2003, passei a dirigir a trupe, sendo responsável por seu novo caminho artístico. Depois de uma crise com o elenco, tive a ideia de criar uma peça que contasse a história do grupo e que pudesse, de alguma forma, permitir que sua essência estivesse em cena¹. A ideia se concretizou e, em 2015, estreei o espetáculo *Quando o coração transborda*, um monólogo que tem em seu histórico 100 apresentações em pequenos teatros e espaços de resistência pelo Brasil. As apresentações da peça têm-me levado a um movimento de fortalecimento e entendimento sobre o meu trabalho e o do grupo, além de me provocar algumas questões: o que faz o Esquadrão da Vida ser o que é? O que, na minha atuação no monólogo, reforça aspectos inerentes ao trabalho do grupo? Como foi criada essa identidade?

Já vinha com uma curiosidade latente sobre o meu fazer e o do grupo, como eles se entrelaçam e como minha atuação na peça desperta uma série de questões para mim e amplia a atuação do Esquadrão da Vida. A partir da prática, nasceu um interesse genuíno sobre uma teoria teatral que pudesse estruturar melhor alguns pensamentos e aprofundar as questões de criatividade e a formação que a prática suscita em mim, em um esforço por responder as perguntas levantadas.

Quando o coração transborda surge de um processo investigativo sobre a história do Esquadrão da Vida. Ao criar o roteiro, com as provocações de João Antonio de Limas Esteves², percebi que, contando a história através da minha história, eu estaria afirmando a trajetória do grupo, reforçando um modo especial de entender e fazer teatro. Intuí³ que, ao expor algumas histórias da minha relação com meu pai, eu mostraria também os alicerces de um grupo de teatro, a ideia que atravessa seus ensaios, performances, treinamentos. Sua evolução artística, estética, dramática, que perpassa por uma atuação político-social, introjetada no seu fazer teatral, como se pode notar em palavras de ordem escritas em muitos de seus estandartes⁴: “ética não é títica”, “amar para não ser armado”, “quem mata a mata se mata” e tantos outros.

Foi refletindo sobre o processo criativo, a elaboração do roteiro e a encenação do monólogo, que me deparei com essa espécie de axioma comum a toda a poética do Esquadrão da Vida: a ética. Percebi que essa ética atravessa toda e qualquer construção de nossa identidade como grupo: estética, filosófica e política. E observei, ademais, que, se me aprofundasse no tema, fatalmente perceberia que esse é um ponto comum nos trabalhos de muitos pensadores e fazedores do teatro, tendo sua expressão mais clara em Stanislavski, que escreveu e registrou um método que é indissociável da ética.

1 O que seria essa essência é uma coisa que não sabia colocar direito em palavras, então. Hoje, no mestrado, percebo que é justamente o foco de estudo que proponho aqui: a ética no teatro.

2 João Antonio é ator, professor e diretor e codiretor da peça, que conta com a direção musical de Roberto Corrêa.

3 Quando digo intuí, é porque sentia uma coerência interna que me balizava, que estava em mim porque fazia parte da minha experiência no grupo, durante muitos anos.

4 O Esquadrão da Vida cria seu espaço cênico, na rua ou no teatro, com estandartes como parte de seu cenário.



Para ele, a ética, deveria expandir a postura do ator para além do fazer teatral. O controle de si mesmo e uma rigorosa disciplina de trabalho gerariam a disponibilidade de criação e a partir daí vão se relacionando inúmeros outros princípios éticos, pois só assim o homem de teatro poderia compreender a verdade na arte (GOMES, 2009, p. 11)

Jorge Larrosa Bondía, em suas *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, diz:

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (LARROSA, 2002, p. 26).

Ao ler Larrosa, entendi que minha escrita, minha reflexão e meu fazer poderiam seguir, tendo como eixo minha experiência, traduzida finamente pelo autor como uma paixão. Essa paixão, advinda da experiência artística e pessoal, começou a ganhar novas formas em mim a partir do estudo sobre ética teatral. Compreendi que a ética vem acompanhada, necessariamente, de uma paixão trazida pela experiência que, em seu sentido forte, é transformadora. É quase como se o que eu intuía a respeito de aspectos essenciais nos processos criativos e na experiência teatral passasse a ganhar corpo e sentido, inclusive teoricamente.

Para se fazer teatro é preciso que a experiência, tal como a concebe Larrosa, seja vivida em sua totalidade, no sentido de paixão e entrega, de atravessamento. É um movimento ético. O autor atenta que “um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação é um sujeito incapaz da experiência” e, portanto, ser atravessado pela experiência “funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética” (LARROSA, 2002, p. 22). Em tempos de pulverização de informação, há cada vez mais sujeitos que abdicam da experiência, aspecto fundamental para uma sociedade alicerçada na ética.

Ana Cristina Colla⁵ (2013), ao falar da sua experiência com o Lume (referência mundial na pesquisa da arte do ator) e da necessidade de entender sua individualidade dentro do coletivo, me

5 Ela relata o processo criativo do espetáculo teatral Taucoauaa Panhé Mondo Pé e faz uma breve análise sobre a experiência, também amparada por Larrosa.



fez pensar sobre meu próprio trabalho e minha relação com meu grupo. Ela cita Luigi Pareyson, filósofo italiano que trabalhou sobre estética e processo criativo:

Nada mais próprio para revelar e determinar as características novas, originais e peculiaridades de um artista do que seu desenvolvimento em ambiente natural, sua formação por meio da aceitação e prolongamento da lição alheia e sua diferenciação do mestre e dos companheiros emergindo exatamente no ato de continuar o primeiro e assemelhar-se aos outros (PAREYSON *apud* COLLA, 2013, p. 45).

Se “para o ator, a experiência se dá, principalmente, quando seu saber está impresso no corpo” (COLLA, 2013, p. 39), acredito que meu corpo em cena no *Quando o coração transborda* exhibe esse saber, que vem justamente do que me atravessou nos últimos 26 anos, desde que passei a atuar profissionalmente com o Esquadrão da Vida.

O teatro pode ser um dos caminhos de transformação que a experiência possibilita. Talvez a fé inabalável no ato teatral, nesse específico compartilhamento de experiência, seja capaz de provocar profundas transformações, coletivamente. Nesse movimento ético, a experiência de uma atriz no palco pode abrir mais uma possibilidade de transformação positiva, que é a própria força do evento teatral: uma nova experiência vivida coletivamente. Os atores que se disponibilizam à abertura e à receptividade para serem atravessados por emoções e delicadezas, de fato, vivenciam uma experiência única. Esse movimento, no teatro, aprendi ser vital, ainda que siga me perguntando como manter a ética nos tempos atuais, em que é cada vez mais raro se viver uma experiência. Toda vez que penso nisso, a resposta vem atrelada às ideias de coragem do artista e à força do teatro, além das lembranças de minha experiência de vida, entrelaçadas ao teatro. Percebo também que essa experiência já foi discutida e relatada por vários artistas e que, mesmo com divergências acerca de métodos e pensamentos, muitos fazedores e criadores de teatro relatam suas vivências a partir da experiência tal qual Larrosa a concebe.

Ao analisar a história do Esquadrão da Vida, meu grupo de teatro e minha escola de vida, percebo conexões muito fortes com vários trabalhos. Algumas vezes, passo a me questionar, a questionar nosso fazer, iniciado há quarenta anos por meu pai. No percurso que tenho feito no mestrado, vou entrando em contato com textos, autores, encenadores (atuais e antigos) e acabei construindo



e, de certa forma, tenho deslindado uma ideia do que seria a ética teatral. Percebo que a ética é o que liga a maior parte dos trabalhos e pensamentos em teatro, de alguma forma. Geralmente não é a palavra usada pelos pensadores/fazedores, mas toda vez que alguém fala sobre o fazer teatral, acaba entrando nessa seara. E quanto mais investigo a palavra ética e seu conceito, mais reforço essa compreensão.

Domingos de Oliveira, teatrólogo brasileiro morto em 2019, escreveu um livro que seria o seu método registrado: *Minha vida no teatro*. Um compêndio de textos teatrais e reflexões que me provocou porque, em alguns aspectos, vai na contramão do que venho pensando acerca de teatro e das concepções que muitos teatrólogos têm.

Tudo o que é divino é sem esforço. Não acredito na disciplina, não acredito no rigor, não acredito no sacrifício para se obter um bom resultado. Isso é conversa de professor de escola antiga, do tempo da palmatória. Anseio por um teatro sem esforço. Irresistível. O teatro tem de ser irresistível, tem de provir de um trabalho interno tão denso que, uma vez dita a primeira fala, chegue-se à última por um fluxo natural, violento, irresistível (OLIVEIRA, 2010, p. 339).

Acabo sendo provocada pela reflexão e me pergunto se há possibilidade de haver experiência irresistível no teatro sem que haja rigor e disciplina. Quando Oliveira afirma que não acredita em disciplina, ele subverte várias lógicas construídas sobre o teatro. É quase impossível falar sobre treinamento de ator sem pensar em disciplina, por exemplo. No Esquadrão da Vida, disciplina sempre foi um alicerce, a base para tudo o que fizemos e fazemos. E, na verdade, seria uma parte fundamental daquilo que vem sendo entendido, no teatro ocidental, como ética teatral.

Se estudarmos grandes teatrólogos, ela estará lá: Stanislavski, Brecht, Antunes Filho e muitos outros. Para mim, a disciplina trouxe maior consciência corporal, deu força à minha voz, permitiu que eu alcançasse uma técnica, que me abriu, inclusive, maiores possibilidades de compreensão do conteúdo de cada peça, texto, ensaio. Então, ler o que Oliveira escreveu, e pensar sobre, subverteu muitos dos meus entendimentos, foi uma provocação. É claro que não é porque um autor afirma uma coisa que necessariamente precisamos acreditar nela a todo custo. Mas é preciso ponderar que Oliveira foi um homem de teatro, passou a vida criando, dirigindo, atuando e escrevendo para o teatro. Foi preciso que eu me lançassemos em seus pensamentos para entender a



ligação entre eles e os pensamentos de outros fazedores e, assim, poder, eu mesma, criar conexões. E, como já anunciei, percebi que mesmo com essa “discordância”, seu entendimento sobre teatro estava muito próximo daqueles de outros grandes fazedores e é um pensamento ético.

Foi natural que, ao pensar a experiência como Larrosa propõe, eu me deparasse com algumas das reflexões feitas por Oliveira. Ele diz, por exemplo, que “se o ator não se deixa tocar, o espectador não é tocado. Se você não se diverte, eu não me divirto olhando para você” (OLIVEIRA, 2010, p. 341). Atualmente, o meu entendimento sobre ética nos processos artísticos tem sido a partir dessa relação entre o artista e sua experiência criativa. Para ser uma experiência ética, o artista deve viver essa experiência e, assim, permitir que o público possa viver sua experiência também.

Mesmo que com relação ao rigor e à disciplina haja algum desacordo entre o pensamento de Domingos e de outros fazedores, parece-me que o cerne da questão é o próprio teatro e sua importância para o mundo em que vivemos. Se assim for, inexoravelmente notaremos que todos eles falam com a mesma força de verdade e intensidade sobre essa relação. E, como venho afirmando aqui, essa força de verdade, e a intensidade com a qual ela é transmitida, é a própria ética teatral.

Para Larrosa, “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida” (2002, p. 27). Para mim, esse é o trabalho ético do artista. Isso porque, ao vivenciar a experiência em toda sua potência, permitimos que o espectador também possa fazê-lo, apropriando-se de sua própria vida. Domingos Oliveira faz uma reflexão muito bela e potente: será o ator um artista? E, a partir dessa reflexão, faz uma série de ponderações sobre a arte, sobre o teatro e sobre a importância do artista na sociedade. Fala sobre sua experiência, ligada ao fazer teatral carioca, por sua vez muito ligado à TV. Fala sobre vaidade e, ao falar sobre todas essas coisas, expõe um pensamento muito forte sobre ética teatral, através dessa experiência vivida e sabida, com a imensa força de muitos anos de trabalho e dedicação ao ofício.

Para o ator, diretor e dramaturgo carioca, “a única função moderna de uma escola de teatro é criar o ator-artista” (OLIVEIRA, 2010, p. 360). Esse ator-artista está atento a si mesmo em um processo de descoberta e desnudamento e está atento a seus parceiros, espectadores, colegas, atento à vida que o cerca e à sua voz interna. Sobre os atores, comenta: “Querem fazer rir. Querem ser admirados. Querem ser amados. Mas um ator não sobe ao palco para ser amado; é uma gratificação secundária. Sobe ao palco para amar” (p. 355).



O ator sobe ao palco para amar... não seria esse um pensamento ético que reúne experiência e paixão? A generosidade do exercício artístico é encantadora, revela-se na entrega do ator-artista, aquele que se despe da vaidade e se permite amar o desconhecido que está ali, à sua frente, para participar daquele evento único, que não se repetirá jamais e que será capaz de transformá-lo, a ele e a quem lhe estiver assistindo. Assim, agir eticamente, dentro das artes performativas, tem a ver também com a entrega do artista, a saída da zona de conforto. Não é fácil, mas é o que faz a diferença, quando pensamos nas potências transformadoras da arte. Domingos lembra o diretor Antunes Filho, que dizia a seus atores: “Quando a cena estiver boa, mais que boa, perfeita, quando tudo estiver trabalhado e não for possível acrescentar mais nada, o ator tem a obrigação de fazer-se veementemente uma pergunta: ‘Meu Deus, será que é só isso?’ (OLIVEIRA, 2010, p. 407).

A necessidade de tempo para ensaiar e estudar acaba sendo também um problema que se apresenta para o teatro no mundo atual, porque dificulta a entrega e a própria possibilidade de sair da zona de conforto. Assim, como ser ético no mundo capitalista que dispõe do tempo dos artistas de forma arbitrária, colocando-o sempre a mercê de uma sociedade que não o acolhe e não fomenta a qualidade, mas a entrega do produto final a um consumidor? Não é fácil a resposta a essa pergunta e talvez ela não seja passível de ser respondida com propriedade. Domingos também faz uma dura reflexão, corroborada pelos pensamentos filosóficos de Larrosa e de outros artistas e pensadores, sobre a importância da arte nos dias de hoje e as dificuldades que enfrentamos.

Resumindo, a necessidade do ensaio longo e calmo, típico do teatro, entra em conflito com a rotina alucinada dos midiáticos. Talvez seja possível um teatro sem esse tipo de ensaio. Não sei. O Ator de hoje perdeu a possibilidade de se entregar ao Teatro. E o Teatro é um amante radical. Sem entrega, não tem graça (OLIVEIRA, 2010, p. 408).

Em que pese a opinião de Domingos sobre a (in)disciplina, nesse breve trecho podemos perceber que a própria necessidade de ensaio “longo e calmo” já é um aspecto basal da disciplina no teatro. Acredito que, por outra via, Oliveira concordaria comigo neste ponto: a atuação ética, apaixonada, do artista (e essa é uma busca e uma descoberta) produz a experiência transformadora do teatro. Com entrega.



Denis Guénoun, escritor e ator francês, recorre à investigação da história do teatro ocidental, procurando reconhecer os processos de identificação com o personagem, tanto por parte do ator quanto do espectador, a fim de responder à pergunta que dá título ao seu livro *O teatro é necessário?* (GUÉNOUN, 2004). Através de uma análise sobre a representação no teatro ocidental, o autor constrói um pensamento sobre a importância do teatro no mundo contemporâneo, inclusive com o advento do cinema, buscando suas especificidades e elaborando caminhos de percepção sobre o trabalho dos artistas de teatro.

A conclusão desse livro pode nos levar ao pensamento que tento desenvolver aqui, e que supõe que há conexão entre vários métodos e trabalhos de teatro e que essa conexão é feita essencialmente pela ética. Ao mesmo tempo, provoca, porque sugere que as formas de teatro que estão sendo feitas atualmente são defasadas, não acompanham o tempo em que vivem, no sentido de provocação do possível espectador. Ao investigar as posições de ator e público, o autor demonstra a importância da experiência vivida no teatro, que deve ser visceral. Como se essa fosse uma das saídas para sua renovação e revolução. Mais uma vez, um movimento ético, apaixonado.

Para o autor, “o teatro não é mais instrumento de conhecimento, seu prazer não é mais o prazer de uma aprendizagem” (GUÉNOUN, 2004, p. 149). Ele sustenta que houve uma mudança no teatro através dos séculos. Se antes o jogo teatral estava ligado aos personagens, hoje ele é o jogo do ator, “que não é mais determinado pelo imaginário dos personagens” (p. 131).

Deseja-se imitar o ator, fazer o que ele faz, viver o que ele vive – não o papel mas o jogo. Um espectador de teatro, longe do que Brecht podia, ou acreditava, observar ainda, não sai do teatro com o desejo de fazer o que o herói faz: mas pode sair dali com o vivo desejo de fazer o que o ator faz. E este desejo é desejo de uma vida: vida em cena, e assim que afrouxam um pouquinho as rédeas que o seguram, pronto, vida de teatro, vida para e pelo teatro (GUÉNOUN, 2004, p. 144).

Essa compreensão de Guénoun também pode nos levar a entender um pouco mais sobre a responsabilidade ética dos atores. À medida que analisamos o teatro também da perspectiva dos espectadores, podemos vislumbrar novas alternativas e entender melhor a imperiosa necessidade de sua existência na contemporaneidade. Inclusive porque, para que aconteça esse desejo



de fazer, é fundamental que os atores estejam entregues à experiência vivida. É aí também que podemos fazer a ligação entre o que defende Larrosa como entendimento sobre experiência e o que Guénoun defende como necessidades do teatro para que ele exista e resista.

Uma existência entregue à exposição total se entrega e liberta diante de *quem quer entregar e libertar a própria existência*. O olhar sobre a nudez, de algum modo ética, do ator, participa de um existir em potência de exibição. *E não se trata de mimetismo*: mas de simpatia – de coexistência, de contaminação do existir em seu entregar-se, na necessidade de sua liberação. É seu treinamento específico que faz do existir uma embreagem, um movimento, um (pro)jetar-se comuns. Trata-se de partilhar o jogo (GUÉNOUN, 2004, p. 149).

Esse jogo tão específico do teatro, quando acontece, é mágico. E procuro não usar tal palavra como algo inalcançável, mas como uma particularidade intrínseca ao teatro, se realizado de forma ética, fazendo com que seja instrumento essencial de transformação, sobretudo, em momentos de crise política e social, como o que vivemos hoje no Brasil.

Os homens necessitam falar com os outros. Trocar informações sobre o mistério. Os condicionamentos do comportamento social, grande parte das vezes, impedem assuntos profundos. É difícil falar sério na vida moderna. Se, de um lado, teatro é templo, de outro, é tribuna. Lugar de falar sério. De depor no julgamento do criador. A força política do teatro é, portanto, enorme. Não faz revoluções porque sua natureza não lhe faculta agir a curto prazo. Mas, a prazo médio, cunha as consciências. Imaginemos um marciano que subitamente se depara com uma sala de espetáculos: por que se reuniram todos esses humanos? Para quê? Não foi para beber. Não foi para fazer sexo. Não estão lutando uns contra os outros, não é guerra! Que fazem então os humanos, ali reunidos? Se o marciano me perguntasse, eu preferiria não responder. Eu o convidaria a assistir o espetáculo. Ali está acontecendo algo digno de ser contado em Marte. Um encontro humano, tipicamente humano. Inventado no mínimo há quatro mil anos atrás: teatro (OLIVEIRA, 2010, p. 358)



O livro de Domingos Oliveira tem esse envolvimento visceral com o teatro. É uma escrita passional, diferentemente da de Guénoun e da de Larrosa, mas os três acabam por nos dar elementos para que entendamos a importância da arte com ética na construção de uma sociedade que produza pessoas mais generosas, porque tocadas pela experiência que o teatro permite e compartilha. É interessante perceber as pontes que vão aparecendo conforme estudamos seus textos, ainda que tenham diferentes formas de escrever, algumas mais analíticas, outras mais passionais. Porém percebo, aqui, como pensamentos diferentes podem formar um amálgama. E sigo em busca de uma confluência que possa nos ajudar a entender um pouco mais sobre a ética e sua importância no mundo artístico, a fim de contribuir não só para o pensamento sobre teatro, como também para o próprio fazer dos artistas.

Assim como é importante observar que as reflexões de Domingos Oliveira partem de um contexto específico, que é o teatro carioca, é importante perceber que Guénoun parte de outro contexto: o teatro francês. São duas realidades distintas, mas que, ao mesmo tempo, fazem parte de uma realidade maior, que é o teatro inserido no sistema capitalista. Para pensar em ética na arte, acredito ser essencial pensar que vivemos em um mundo globalizado sob a égide do sistema capitalista, no qual parece impossível viver sem desigualdades sociais profundas.

Quando Guénoun faz a pergunta: “o teatro é necessário?”, ele nos coloca, a nós, artistas, uma questão muito profunda e que, a meu ver, nos põe frente a frente com uma outra igualmente rica e profícua e que, se respondida por nós com a entrega que o ato teatral exige, nesse tão repetido movimento ético, pode de fato nos ajudar a entender os tempos difíceis que temos vivido e nos ajudar a vencê-los de forma amorosa e poética.

O teatro, hoje, está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e em sua verdade. Suas regras são em número finito, mas uma delas prescreve todas as outras: aquela que exige que esta apresentação encontre sua fonte e sua origem íntima no confronto entre a existência e a poesia. O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isto: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega a integridade de uma existência. Comandadas por este lançar, que vem dos extremos poéticos da língua, a nudez, a precisão e a verdade fazem do teatro uma necessidade absoluta (GUÉNOUN, 2004, p. 147-8).



A pessoa de teatro se despe da vaidade e se entrega ao desconhecido. Ao fazer e repetir tal gesto, acaba vivenciando e transmitindo uma experiência poética, porque isso é inerente ao fazer teatral, essa experiência que está atrelada à ética da vida humana. Mesmo que Guénoun tenha um texto mais analítico, no fim das contas, acaba por lhe imprimir poesia, como podemos aferir com a passagem acima – e o teatro é capaz de provocar isso. A reflexão sobre arte e teatro vai sempre caminhando lado a lado com o imponderável, com o sensível. Ainda assim, quando o escritor francês conclui que o teatro é uma necessidade vital porque “lança e entrega a integridade de uma existência” (GUÉNOUN, 2004, p. 148), ele também nos entrega uma definição de ética, que no começo deste artigo aparece como definição do dicionário: “[...] investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano” (HOUISS, 2009, p. 1271).

Um dia, há pelo menos vinte anos, tive uma conversa com meu pai (um homem de teatro e que me guiou nesse caminho tortuoso e ético do teatro). Chorando muito, eu perguntei:

– Pai, você acha que a humanidade tem jeito?

– Não sei, minha filha. Só sei que a gente trabalha pra isso.

Convido você que me lê a buscar os elementos éticos que sustentam seu trabalho artístico, acreditando que esse exercício possibilitará sempre uma experiência renovadora de transformação.



REFERÊNCIAS

- » COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho: só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013. ISBN 978-85-273-0973-8.
- » GOMES, Adriane Maciel. A ética no trabalho de Constantin Stanislávski. **Ilink - Revista do Lume** (UNICAMP), São Paulo, v. 7, 2009, p. 09-20.
- » GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004. ISBN 85-273-0700-6.
- » HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- » LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira da Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, jan./fev./mar./abr., ANPED, 2002.
- » OLIVEIRA, Domingos. **Minha vida no teatro**. São Paulo: Leya, 2010. ISBN
- » REY, Alain (Dir.). **Dictionnaire Historique de la Langue Française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992.
- » VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética?** São Paulo: Brasiliense, 1994.



TRAVESSIA: composições imprevisíveis em contato

MARINA TRINDADE CRUZ

Mestre em artes pelo Programa de Pós-graduação da UFPA (2019), licenciada em Dança-UFPA (2014). No trabalho com a improvisação e a performance, realiza pesquisas e apresentações principalmente voltadas a coletivos por meio da prática do contato improvisação. Com experiências em dança contemporânea, técnicas circenses e teatro, desde 2015 integra o coletivo de ocupantes do Casarão do Boneco e o grupo Projeto Vertigem de experimentações cênicas.

RESUMO

Nessa tessitura compartilho reflexões acerca da experiência *Travessia: composições imprevisíveis em contato*, realizada em janeiro de 2019, no espaço Casarão do Boneco em Belém do Pará. Essa vivência compôs um momento laboratorial da pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Artes, sob orientação da Profª Dr. Ana Flávia Mendes (UFPA) e co-orientada pelo Profª Dr. Thales Branche (UFAC). No percurso da pesquisa, a partir de experiências em práticas coletivas de laboratórios e encontros de contato improvisação, componho uma proposição imersiva, um convite para uma travessia, em que, aos poucos, se borram as fronteiras entre as perspectivas de laboratórios e o ato performativo em si, ao passo que se compõe um roteiro semiestruturado a partir da dimensão da experiência do encontro em contato.

PALAVRAS-CHAVE:

Travessia.

Contato improvisação.

Experiência.

ABSTRACT

In this text I share reflections on the experience "Crossing: unpredictable compositions in contact" held in January 2019 at the Casarão do Boneco space in Belém do Pará. This experience was a laboratory moment of the master's research carried out in the Graduate Program in Arts under the guidance of Prof. Ana Flávia Mendes (UFPA) and co-supervised by Prof. Dr. Thales Branche (UFAC). In the course of the research, from experiences in collective practices of laboratories and contact meetings improvisation compose an immersive proposition, an invitation to a crossing, in which, gradually, the boundaries between the perspectives of laboratories and the performative act itself blur. , while composing a semi-structured script based on the dimension of the experience of the meeting in contact.

KEYWORDS:

Crossing.

Contact improvisation.

Experience.



Este relato de experiência se constitui a partir

de reflexões geradas no percurso da pesquisa de mestrado que desenvolvi nos últimos dois anos, no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Uma pesquisa sobre improvisação que desejou estar constantemente em contato e por isso iniciei esse percurso trilhando travessias em experiências coletivas: participei do *Retoque #1- encontro de contato e improvisação de Goiânia - GO (jul/2017)*, do *Festival Transformando Pela Prática Gamboa - SC (fev/2018)*, do *Df - Improvisa Dança (jul/2018)* e de projetos como o *Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo (LPHC)*¹ na Fundação Cultural do Pará e o *Ateliê Coreográfico* no SESC. Essas experiências trouxeram elementos para compor a instauração de uma poética, em que pulsam a multiplicidade de possibilidades e os diálogos potencializados pelos encontros em viagens e partilhas em práticas colaborativas, que reverberam na manutenção de práticas no espaço cultural Casarão do Boneco. É nesse entremeio que surgem fotografias, vídeos-dança e espetáculos, que são pulsões criativas que me trazem a imagem-força que conduz essa poética: a “travessia”.

A imagem-força “travessia” foi uma temática que propus para o grupo de artistas-pesquisadores que se estruturou no percurso das pesquisas do LPHC aliado às reflexões e vivências com as práticas de CI, viagens e estudos no mestrado. A poética da “travessia” é gerada por encontros, esses que com suas visitas vão deixando marcas no tempo. Aquilo que por vezes se torna esquecimento e apenas por isso é então lembrança. É a matéria com a qual dançamos, é o que desperta no corpo a cada improviso, o peso justo que trazemos de nossas experiências. Partilho desses trajetos, pois essa pesquisa provoca principalmente o caminho, com tudo que comporta a experiência de estar em trânsito, os encontros e desencontros, os desejos e repulsas, os voos e as quedas, a luz e a sombra, o saber e o não saber, o ter e o não ter, o real e o sonho. Sem entrar em uma lógica dual, ressalto as gradações que existem entre esses antagônicos; talvez aí sobreviva o que move o corpo em improvisação.

Os encontros são desassossegos, desabituções para esta pesquisa, momentos em que surgem questões que perturbam e também desejos que pulsam. A imagem de “travessia” que chega para esse trabalho ganha múltiplos sentidos. Quando Bondía (2002) escreve sobre experiência,

¹ O Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo foi um exercício investigativo, sediado na Casa das Artes, pautado na atividade coletiva e continuada de trabalho de corpo em práticas permeadas por híbridos de referências e linguagens artísticas. Sob orientação do então técnico em gestão cultural Thales Branche.



cria uma perspectiva com a ideia de travessia a partir da etimologia da palavra, que interessa muito para esta pesquisa:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (BONDÍA, 2002, p. 25)

A imagem-força da “travessia” ganha sentidos, pois tanto esse trilhar que se faz na instauração de redes e práticas colaborativas quanto o interesse pela improvisação são campos de perigo, ou risco, um lugar movediço. A experiência como proposição da pesquisa é algo que surge no amadurecimento de reflexões e práticas que compõem este estudo. Nesse sentido, *Travessia - Composições Imprevisíveis em Contato*² é uma experiência propositiva que constituiu o processo da pesquisa de mestrado, tendo acontecido no espaço do Casarão do Boneco entre os dias 22 e 29 de janeiro de 2019, período que antecedeu a qualificação. Para essa prática, convidei artistas da cidade de Belém que atravessaram de alguma maneira a pesquisa que desenvolvo, considerando os seguintes critérios: presença nas práticas de CI no Casarão do Boneco e participação no processo de criação do espetáculo *Humaniversos* no SESC ou nos módulos do Laboratório

2 Vídeo registro da experiência: < <https://www.youtube.com/watch?v=Mlml2evoq-g> >



de Práticas Híbridas do Corpo que aconteceram na Casa das Artes. A partir disso, estiveram presentes: Dimitria Leão, Maurício Franco, Vandiléia Foro, Paulo R. Nascimento, Thales Branche, Bruna Cruz, Dairi Paixão e Day Suqui.

No dia 22 de janeiro de 2019, iniciamos o encontro *Travessia- Composições Imprevisíveis em Contato*, com uma *jam session*. No percurso que venho trilhando, a *jam session* é um importante lugar de estudo da prática do Contato Improvisação (CI), assim como de abertura de investigações, pois é um espaço que permite maior liberdade aos participantes para explorar seus potenciais em relação. Isso evidentemente faz parte da experiência que vivencio, por ser um procedimento que os fazedores de CI encontraram para provocar processos de aprendizagem e pesquisa da prática. No LPHC em que compartilhei esta pesquisa ainda em andamento com outros artistas, tive a oportunidade de vivenciar a *jam session* como potencial espaço aberto de experimentação da improvisação, fertilizador de estados performativos e composições.

Junto a isso, observo que a *jam session*, do ponto de vista de um acontecimento cênico, aproxima-se do imaginário onírico, o que desperta meu interesse em perceber e dar vazão a esse aspecto no ato performativo. É algo a que dou atenção a partir de outras experiências que realizamos, quando o sentido da liberdade de expressão por vezes leva os participantes a encontrar uma presença que transita por uma expressividade limítrofe entre estados de caos e composições em que se ativam estados corporais que no encontro com outros criam uma esfera onírica para a improvisação.

No desenvolvimento para a entrada em estados de improvisação a partir do contato, é importante encontrar o jogo, pois a escuta do corpo se altera e amplia a atenção ao ter de lidar com algum acordo ou regra. Esses elementos podem surgir do próprio encontro, seja de um “acordo tácito” presente na relação e pesquisa de movimento, seja de algum comando mais específico de quem conduz, gerando uma harmonização coletiva. O estado de jogo no CI também surge de movimentos que geram algum risco, o que pode despertar tanto o medo quanto o riso. Convoco algumas dinâmicas que julgo interessantes, como: cardumes, dinâmicas de movimentação para composição em grupo; preambulação, desenho de trajetórias individuais em improvisação com alterações de possibilidades de movimento e expressão do corpo; relação entre duplas, trios e grupos para estabelecer jogos a partir dos princípios do contato.



A travessia se desenvolveu a partir de um roteiro semiestruturado, este é um procedimento utilizado para o trabalho com a improvisação e escolho dar esse contorno à prática, de modo que em um primeiro momento o grupo encontre uma harmonização coletiva. A partir das experiências definiu-se um roteiro de ações para o princípio do ato performativo. Após a chegada, que consiste nesse tempo em que cada um pode dar escuta às próprias necessidades do seu corpo, propus a realização da prática meditativa com a *Heart Chakra*³ em uma versão reduzida da meditação, que em geral dura 45 minutos. Ao final desse momento, cada um poderia fazer um caminho de habilitar movimentos do corpo, como rolamentos, saltos, quedas, apoios e outros, para a exploração de três estados corporais distintos, transitando por três planos. A partir disso, abria-se a possibilidade de gerar encontros de movimentos em duplas, trios, até encontrar um grande grupo, na imagem de um único corpo que se desloca, no desejo de se deixar contagiar por um movimento coletivo, permitindo que essas qualidades se transformem até encontrar um fim. À medida que cada um sentisse a necessidade, ou mesmo tivesse a oportunidade, este poderia deixar o grupo e encontrar um lugar nos “não lugares”, que explicarei mais à frente. Com esse caminho, existe um interesse por gerar diferentes imagens, estados corporais e qualidades expressivas, desde o mais simples até intensidades maiores, e gerar, por fim, o abandono, o espaço vazio, que dá lugar ao sorteio. Em resumo: chegada; prática meditativa; habilitar os espaços do corpo: 3 temperaturas e 3 planos; transitar e estabelecer relações, formar um grande grupo; encontrar um fim e ocupar um “não lugar”.

É importante dizer que a criação desse mapa, desse roteiro, se dá com a experiência e surge a partir dos dias de encontro, de modo que, em outra oportunidade, possivelmente haverá outras travessias a percorrer e outros roteiros semiestruturados surgirão. Mesmo nos dias de prática, esse roteiro se mostra como algo movente e pulsante, aberto a ajustes que o momento presente solicita.

Na imersão, para além das provocações imagéticas sobre a metáfora e os princípios do trabalho, surgiu a necessidade de definir alguns acordos, principalmente por haver a finalidade da abertura em um ato performativo aberto ao público. Quero ratificar isso, para tornar exposto que alguns elementos do ato performativo não existiam *a priori* e os dias de trabalho, como processo constante de criação, trouxeram definições, tais como a utilização do espaço e a duração dos acontecimentos. Trago isso como uma escolha que fiz, enquanto pesquisadora, de manter uma abertura para o acontecimento e, a partir daí, trabalhar com as oportunidades e os acasos que se fizessem presentes.



FIGURAS 1 e 2

Chegada e Meditação.
Ato performativo-
Imprevisível Contato.
Foto: Victoria Sampaio.

³ Descrição da meditação: <<https://www.osho.com/pt/meditate/active-meditations/chakra-sounds-meditation>>.

FIGURA 3 Habitando o “não-lugar” (a espera do sorteio). Ato performativo - Imprevisível Contato. Foto: Victoria Sampaio.



O ato performativo *Imprevisível Contato* é uma poética instauradora que se vincula a uma experiência imersiva de convivência e prática de contato improvisação para o exercício de composições. Nessa ocasião, o momento aberto ao público aconteceu nos dias 28 de 29 de janeiro de 2019. Compartilho aqui uma narrativa que não descreve os acontecimentos em improvisação, mas que, a partir da experiência, encontra o meio para refletir os modos de instaurar esse trabalho. Torna-se importante perceber como no percurso da pesquisa se delinearam os procedimentos e contornos.

Durante a pesquisa, no trabalho com a instauração de *jam sessions*, observei algumas potencialidades no que se refere ao uso de objetos e elementos cênicos diversos, pois constantemente alguém se utilizava dessa possibilidade para instaurar composições em uma improvisação. A partir dessa experiência, solicitei para a imersão que os participantes pudessem compor o espaço da improvisação com alguns elementos, de preferência algo relacionado à linguagem artística com que trabalha, como a câmera fotográfica, um livro, instrumentos musicais, notebook, spot e/ou gambiarras de luz, dentre outros.



FIGURA 4 e 5

Experimentações com folha do tajá e papel quarenta Kg e giz.
Foto: Victoria Rapsodia.

No decorrer dos dias, esses elementos foram sendo experimentados; uns permaneceram e outros ficaram pelo caminho. Dentre os elementos trazidos pelos participantes, tivemos: um atabaque, um violão, um banco (que já estava na sala), uma tesoura de unha, uma vela, uma folha de tajá, um rolo de fio de lã, uma máscara, um sobretudo feito com fitilho, um maracá, um caderno, papéis, giz, fita crepe, uma gaita, uma bola e um xequerê.

Ressalto que é uma potência o compartilhamento desses elementos e a possibilidade de que cada participante possa fomentar uma prática dentro da imersão a partir de sua poética, embora não tenha havido um laboratório específico sobre os objetos. Isso é algo que me interessa em uma próxima oportunidade de “travessia”, considerando a possibilidade de investigar as diferentes maneiras de utilizar o objeto.

No que se refere ao ato performativo, pela necessidade de demarcar lugares perigosos na sala do Casarão do Boneco, que anseia por reforma, surgiu uma espécie de *platô*, lugares dentro-fora do trabalho, que não eram coxias, mas espaços de relação ao lugar da ação performativa. Esses, que hoje chamo de “não lugares”⁴, de certo modo contribuíram para a perspectiva da definição de: “o que se faz quando se está fora do ato performativo?”. Essa pergunta surge e logo em seguida é respondida com a ideia de que: mesmo fora, não deixamos de estar em ação performativa. Sempre que o performer deseja estar fora, por necessidade de observar, por cansaço ou por escolha, aquela presença dentro/fora do trabalho performativo encontra, de alguma maneira, um modo de sustentar o que está acontecendo. Então, esses “não lugares” se tornaram no ato performativo um espaço possível de habitar o “entre”, nem dentro e nem fora, mas sempre presente e atuante.

⁴ Vale ressaltar que “não lugar” é um importante conceito desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé (1935), presente em seu livro *Não Lugares*, de 1995, que se refere a espaços não identitários, não relacionais e não históricos, presentes na estrutura social. Contudo, nesse trabalho a perspectiva de não lugar surge com um cunho imagético, eminentemente relacionado com a prática e é acionado unicamente no sentido de despertar a imagem de um espaço “entre”.



FIGURA 6 e 7

Experimentações
com objetos:
corda, fita crepe,
gaita, caderno
e maracá. Foto:
Victoria Rapsodia.

No quinto dia de encontro, esses “não lugares” ganharam correspondência, pois cada lugar se tornou um naipe (paus, copas, ouros e espadas). Fiz essa proposta inspirada nos elementos presentes na poética e na escrita do trabalho, o que surgiu junto da ideia de realizar um sorteio que definiria a entrada dos atuantes. O sorteio foi realizado a partir de algumas combinações entre os naipes: ouros, espadas, paus e copas. Essas combinações estabelecidas previamente eram sorteadas pelo público e assim sabíamos quem estaria em performance naquele momento. Como propositora, fiquei com a responsabilidade de realizar o sorteio. Não havia um momento determinado para isso acontecer e precisei manter uma certa atenção para perceber a melhor oportunidade de realizá-lo. O acordo de entrar em ação no ato performativo não era absoluto ou determinante ao acontecimento, isto é, de acordo com as ações da improvisação, os participantes convidados ao jogo poderiam ou não entrar em performance. Com isso o sorteio criou um sentido bem mais de convite do que de obrigatoriedade à dança.

O sorteio como um provocador de “acazos” é algo presente na perspectiva do trabalho com improvisação desde sua gênese. É um elemento que pode, na improvisação, nos tirar de momentos caóticos e nos levar aos poucos ao cosmos. Principalmente porque é um acordo que estabelece o “quando”, pois, a partir do sorteio, estabelece-se o momento em que o performer é convocado a entrar no jogo, e quem está em estado de atenção deve compreender que algo vai mudar. A duração da mudança e o “como” são aspectos que surgem do impulso criador dos improvisadores.

Esse dispositivo do sorteio foi um modo de gerenciar parcialmente a duração do ato performativo. Contudo, ele não é prévio à performance. Acontece também no momento presente, o que me interessa no sentido de gerar um estado maior de atenção e de menos expectativa por parte de



quem improvisa. O sorteio no momento do acontecimento performativo provoca um estado de prontidão nos improvisadores, pois é preciso perceber como estar fora, como sustentar o que acontece dentro e estar pronto para atuar a qualquer instante.

É preciso habitar o entre, e estar apto a entrar no jogo. A palavra jogo não define o trabalho em si, mas aproxima esse trabalho da abordagem que encontro nos estudos de Hugo Leonardo Silva (2014). Ao desenvolver a relação entre a teoria de jogos e a prática do CI, ele considera que “o jogo prepara e delimita um tempo e um espaço onde tal deslocamento pode ocorrer, onde mecanismos cognitivos que vinculam atividade sensório-motora com outros domínios cognitivos da experiência podem ganhar novas possibilidades.” (SILVA, 2014, p. 75). O ato performativo proposto nessa imersão se aproxima por ser uma poética instauradora de realidade, algo inerente às práticas cênicas, mas que é intensificado com a presença da improvisação como meio principal para a criação do acontecimento. A perspectiva relacional do CI somada à prática performativa faz saltar o jogo para dentro do trabalho como campo de conhecimento.

O trabalho que desenvolvo na pesquisa tem o CI como procedimento instaurador e se desenvolve para uma prática performativa, na qual me interessa perceber aspectos da relação do jogo com o processo de criação, mesmo que a obra acabada não seja a finalidade desta pesquisa. No livro *Trajeto Criativo*, o diálogo de Sônia Rangel (2015) com Huizinga traz uma perspectiva que também percebe o jogo dentro de limites temporais e espaciais específicos, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. Sônia Rangel aponta que, segundo Huizinga, o jogo é uma atividade que se contrapõe ao cotidiano. O ambiente em que o jogo se desenvolve é de arrebatamento e entusiasmo, e pode tornar-se sagrado ou festivo, de acordo com a circunstância (RANGEL, 2015).

Travessia- Corpos Imprevisíveis em Contato é um espaço imersivo e cênico realizado em um tempo e lugar delimitado para esse acontecimento. E dentro da imersão, o ato performativo chamado *Imprevisível Contato*, apresentado ao final, se aproxima dessas características, assim como as práticas cênicas em geral que nos estudos dos jogos são inseridas na categoria *mimicry* (simulacro). Esse termo tem origem na pesquisa de Huizinga, aos quais tenho acesso por meio do trabalho de Hugo Silva (2014), que em sua pesquisa também insere o CI na categoria de *ilinx* (vertigem), por conter na prática uma relação de pesquisa acrobática e de desorientação. A



proposta performativa que apresento nessa imersão habita inevitavelmente esses dois campos, e acrescento a categoria: *alea* (sorte).

De acordo com Silva (2014), a relação da prática do CI e a proposta performativa do trabalho com a abordagem sobre o jogo possibilita situá-lo e compreendê-lo no trânsito entre a *paidia*, referente a manifestações espontâneas do estímulo do jogo e o *ludus*, referente a um saber prático adquirido, uma habilidade. Com essas definições encontro possibilidades de olhar para o trabalho performativo que foi realizado, e perceber as potencialidades que existem em habitar o “entre”, o trânsito e a “travessia”, com ferramentas de improvisação que instauram possibilidades de *ludus* ou *paidia*.

Observando os operadores utilizados por Silva (2014), aproximo este trabalho de três categorias estabelecidas pelo autor. Na primeira delas, *mimicry* (simulacro), tem-se a exploração livre de estados corporais (*paidia*), situações de representação (*ludus*), existência de audiência e público (*ludus*), características de performance (*paidia*), e o dançarino realiza escolhas (*ludus*). Na categoria *ilinx* (vertigem), exploram-se situações-limite de desorientação e desabituação (*paidia*), havendo presença de elementos elaborados de acrobacias (*ludus*). Em *alea* (sorte), observa-se o trabalho com o sorteio das entradas e saídas de cena (*ludus*).

A prática performativa enquanto jogo transita entre esses dois polos, pois, como elemento presente no trabalho na *jam session*, a liberdade, o risco a queda, o erro ou até mesmo o vazio são elementos da *paidia*, possíveis e desejáveis, que geram situações interessantes para o estado performativo. Nesse sentido, o CI, como ferramenta para essa prática, permite que, a partir da sensação do encontro, o improvisador possa dar passagem a movimentos e ideias que nasçam de percepções sensoriais do corpo no espaço da improvisação, permitindo o desabituar-se, o novo. No entanto, é preciso também transitar por momentos de composição, habitar o *ludus*, não se esquecer de estar presente diante de outros parceiros de improvisação e do público, dar atenção aos acontecimentos ao redor e às reverberações dos movimentos em composições, o que dialoga também com a fundamentação da proposta da *Composição em Tempo Real*.

Movida por essa “travessia”, e no anseio por seus descaminhos, compartilho essas reflexões sobre uma prática movente que instaurou encontros, e que deseja habitar o “entre” dos limites que definem as linguagens artísticas e dialoga com diferentes movedores, do contato improvisação,



do teatro, da dança, da performance ou das artes visuais, no intento de dar passagem ao encontro. O trabalho com a improvisação no manuseio de acasos desperta com precisão a escuta da intuição como modo de operar no caminho da criação. A escuta atenta é potência em dar passagem, desdobrar do tempo, presente.

REFERÊNCIAS

- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan./fev./mar./abr., 2002. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27501903>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- » RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas, BA : Solisluna Editora, 2015.
- » SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação Compartilhada**: contato improvisação, jogo de dança e vertigem. – Valença: Selo A Editora, 2014.



VESTÍGIOS DOS CACOS DE UMA POÉTICA CÊNICA PARA O SENTIR

MAURO CESAR

Ator e Diretor, DRT-CE. Arte-Educador. Mestre em Artes Cênicas (CAPES) PPGAC/UFBA (2018), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança-PPGDança/UFBA (2016). Possui graduação em Letras-URCA (2006) e Especialização em Literatura Brasileira-URCA (2007). Graduado pelo Programa Especial de Formação Pedagógica em Arte Educação/UNIGRANDE (2019).

RESUMO

Neste artigo apresento a práxis embrionária de construção do Grupo Oitão Cênico, fundado em 2009, na região do Cariri cearense, que se confunde com a própria pesquisa e criação do espetáculo *Cacos para um vitral*, pois tanto o primeiro quanto o segundo são referenciais para o desenvolvimento de nossa poética. Desse modo, como diretor e ator da encenação, apresento os documentos por meio da crítica de processos (SALLES, 2004, 2008), revendo o percurso trilhado, descrevendo as inspirações e referências que esteiam nesse fazer cênico. Trata-se de uma narrativa performativa implicada, ou seja, uma discussão das subjetividades constitutivas quanto às experiências afetivas presentes na fala do autor desta escrita, na criação do Grupo Oitão e do espetáculo *Cacos para um vitral*.

ABSTRACT

In this article I present the embryonic construction praxis of the Oitão C Scenic Group (founded in 2009 in the Cariri Cearense region), which is confused with the research and creation of the show Cacos for a stained glass, as both the first and the second are references, for the development of our poetics. Thus, as director and actor of this staging, I present the documents through the critique of processes (SALLES, 2004, 2008), reviewing the path followed, describing the inspirations and references that are in this scenic doing. It is an implied performative narrative, that is, a discussion of the constitutive subjectivities regarding the affective experiences present in the speech of the author of this writing, in the creation of the Oitão Group and the spectacle Cacos for a stained glass.



Ensinamento

*Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.*

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o sentimento.

*Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo: "Coitado, até essa hora no serviço pesado".
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.*

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo.

Adélia Prado

"Ele é doente dos nervos!", fala usual que ouvia continuamente de minha mãe, familiares e vizinhos para designar minha intensa sensibilidade diante dos fatos mais ordinários da vida, pois, na infância, mesmo eu sendo uma criança travesa, era comum estar introspectivo e triste pelos cantos ao perceber a rotina familiar com seus eventuais desajustes. Às vezes podia ficar impressionado com histórias de assombro do sertão contadas nas reuniões de adultos à noite; por saber que um dia eu e meus pais iríamos morrer; por me perceber inadequado ao ter um corpo masculino, entretanto, com gostos e modos femininos.

Devido a esses e outros fatores, era corriqueiro eu estar imerso com minhas elucubrações infantis, por vezes chorando, e para meu consolo sempre ouvia: "o menino sofre dos nervos!".

Minha infância foi vivida na zona rural do sertão central do Ceará, precisamente, no Sítio Barro Vermelho, no município de Solonópole. Em 1986, ainda não havia luz elétrica no lugarejo, mas na casa dos patrões existia televisão com imagem em preto-e-branco ligada à bateria de carro. Aos seis anos de idade, assisti a uma novela que me causou intensa confusão entre realidade e ficção. Durante o dia, eu ficava remoendo, triste e chorando embaixo das árvores por causa das



amarguras que a personagem principal sofria ao ficar presa em um porão. Mais uma vez, quando me viam envolto naquele drama, logo expressavam ironicamente e com boas risadas: “é porque ele sofre dos nervos!”.

Como na redondeza eram poucas as crianças, muitas vezes eu vivia sozinho em meio à caatinga, vegetação típica do sertão, criando possibilidades de brincar. Certa vez, por curiosidade retirei do ninho de rolinha um ovo e o quebrei; para minha angústia havia um bichinho prestes a nascer. Foi todo um drama, pois, aos seis anos, me sentia culpabilíssimo daquele assassinato. Tratei de fazer o enterro do “bruguelinho”, nome dado no sertão aos passarinhos recém-nascidos, com direito a um funeral com flores, cruz, reza do pai-nosso e ave-maria. Entendi que não podia matar. Felizmente, guardei essa situação comigo, sem que fosse necessário ouvir zombarias sobre meus nervos.

Experiências sensíveis da infância que no distanciamento do passar dos anos se tornaram cômicas e dramáticas. Cômicas, pois fazem parte do ingênuo aprendizado cognitivo da criança na interação com o meio e suas escolhas para resoluções de problemas. Dramáticas, porque ao viver com uma família de agricultores no sertão, onde a maioria das pessoas era analfabeta, a lei da boa convivência se baseava no respeito aos mais velhos e em meio a uma educação machista, tendo paradigmas bem definidos como “homem não chora!”. Escórias do patriarcado que me deixavam e perdurado nos desafetos de uma sociedade ignorante de si mesma.

Em relance pela história da humanidade, verifica-se que, de forma gradativa, temos avançado, principalmente, nos aspectos científicos e tecnológicos, promovendo intensas transformações socioculturais, desde a capacidade de raciocinar logicamente, passando pela domesticação de animais, criação do fogo, da roda, da escrita, vacina, bomba atômica, foguete, estação espacial, internet, celular e todo um arsenal que permeia o início de século XXI, evidenciando as relevantes conquistas de humanos inseridos no mundo globalizado.

No entanto, tendo como paralelo minhas sensíveis experiências intersubjetivas e esses grandes avanços, me questiono com frequência: por que nos quesitos das emoções, sentimentos e afetos sabemos tão pouco, já que é através da sensibilidade que percebemos toda sorte de tristezas e alegrias que a vida nos proporciona? Por que será que, diante de tantas inovações científicas e tecnológicas, a humanidade tem padecido de tamanha miséria nas relações afetivas?



Em 2008, assisti à palestra em vídeo *O poder humanizador da poesia*, proferida pela poetisa mineira Adélia Prado, um deflagrador em minhas inquietações afetivas, uma vez que a abordagem trazida em sua fala estava coerente com sua poesia e seu processo criativo.



FIGURA 1

Código QR – Palestra *O poder humanizador da poesia*
<<https://www.youtube.com/watch?v=sisSITXY6bM>>



Prado (2008) trata do fenômeno poético, aquilo que confere a qualquer obra artística o seu estatuto de obra de arte. Desse modo, a arte se justifica pela poesia que contém e se comunica com o público pela via da beleza. Nesse caso, Adélia aponta que a beleza na obra está para forma e não para a boniteza e, portanto, arte é forma.

Prosseguindo a palestra, a poetisa reflete que a forma, a beleza, revela o ser das coisas e exemplifica dizendo que ninguém consegue “pegar o ser de uma rosa, de um rio, de uma paisagem, de um rosto”, mas quando a arte faz isso, ela “apreende essa coisa mais alta que está atrás das coisas” e que nos remete à beleza (PRADO, 2008, s.p.).

A escritora pondera que, para esse fenômeno acontecer, é necessário que estejamos despídos do orgulho, da razão e da lógica. Essas faculdades humanas precisam abrir mão do seu poder para que a arte seja apreendida através do sentimento, dos afetos: “Arte é para o sentimento, é para a sensibilidade, é para a inteligência do coração, e não para nossa inteligência lógica.” (PRADO, 2008, s.p.). A autora acrescenta ainda que São Tomás de Aquino, em sua obra filosófica, diz que todo ser é belo e, por isso, a arte verdadeira revelando o ser é bela. Até mostrando a feiura, o público quer essa obra, pois a arte não seria assunto, arte é forma, é o como esse assunto está se mostrando ao espectador, pela mão do artista.

Partindo dessa reflexão, Adélia Prado indaga e ao mesmo tempo responde: por que, então, a arte nos humaniza? Porque nos mostra o ser das coisas a partir da comoção que ela nos causa; induz o público à intimidade, mexendo em nossos afetos, naquilo que sentimos. Segundo a poetisa, a universalidade da obra de arte verdadeira reside nesse aspecto, pois toda obra feita em qualquer parte do mundo espelha o que é comum a todos os humanos: os nossos afetos.

Um dos lugares emblemáticos da palestra diz respeito ao momento em que se fala da consternação de que todos nós padecemos: a angústia da finitude, pois nós começamos e acabamos. Ao vermos uma paisagem que nos comoveu, esse sentimento aconteceu e passou. Entretanto, a arte não sofre esse desgaste, já que a obra agarra o tempo na sua forma.

E tem mais uma coisa: ela (a arte) não apenas segura o tempo, mas ela tem uma qualidade que nós perseguimos sempre, que é a unidade de nosso ser, a unidade da nossa experiência. Porque nós vivemos de maneira fragmentária. Quantas



coisas nós já fizemos hoje? Tudo fragmentado. Uma hora é tomar café. Uma hora é tomar banho, uma hora se vestir, outra hora é encontrar com as pessoas. Há fragmentos de tempo. E nós queremos uma coisa eterna, na unidade, que dure, que perdure, e que não sofra essa dissolução de continuidade. Então a coisa mais próxima disso que nós temos enquanto estamos vivos é a arte. Você contempla um quadro, escuta uma música, aquilo está inteiro. E porque está inteiro, isso me dá sentido, me dá um eixo, me dá alegria. A arte consola, conforta, é pão espiritual. (PRADO, 2008, s.p.)

Desse modo, Adélia Prado reforça que há uma fome humana que nenhum sucesso material pode saciar: a fome de transcendência, algo que diga que somos mais do que as nossas necessidades básicas, pois somos aquilo que está presente em nossos afetos. Portanto, ela conclui que a arte nasce e produz através da sensibilidade e ao buscarmos a arte, sem percebermos, estamos à procura das coisas “divinas e espirituais porque dizem respeito àquilo que não tem peso, nem tempo, nem medida, mas que sem isso estaríamos regredindo à pura barbárie [...]” (PRADO, 2008, s.p.).

Essa palestra desabrochou questões no âmbito de minha trajetória afetiva, mediante a profusão de emoções e sentimentos vivenciados nos diversos trânsitos e práticas experimentados por mim, principalmente, quanto às especulações de como identificar e conectar-me à unidade do meu ser.

Sob a contaminação da palestra de Adélia Prado, em 2009, fundamos o Grupo Oitão Cênico, originário de convivências realizadas na região do Cariri cearense, na busca de consolidar uma poética pautada pela experimentação, no desenvolvimento de uma investigação criativa em continuidade e que resultou na montagem do espetáculo *Cacos para um vitral*.

Cacos para um vitral trata-se de uma encenação aberta e em contínuo processo. É a exposição das contingentes sensibilidades humanas, sentidas pelo viés da potência cênica em poesia. Uma tentativa de compartilharmos com o espectador as porosidades afetivas de corpos em situação de constrangimentos. Estreamos esse trabalho na VI Semana D da Dança, no Juazeiro do Norte/CE, em abril de 2014, e ainda se mantém em atividade nos palcos nacionais.



FIGURA 2

Código QR: Espetáculo *Cacos para um vitral* – Agosto de 2014¹
<<https://www.youtube.com/watch?v=VWgUdgGEuIM>>

Na fundação do grupo tínhamos uma inquietação em comum, sendo nossa principal questão no processo criativo, pois ao realizarmos trabalhos artísticos, bem como ao apreciarmos os trabalhos de colegas das artes cênicas, percebíamos o esvaziamento significativo de muitas obras, quanto a sua potência de contágio afetivo com a finalidade de despertar os sentidos e estabelecer uma comunicação porosa com o público.

A partir dessa constatação, iniciamos um processo criativo alicerçado pelo seguinte questionamento: como criar uma obra teatral em que o ator/atriz e o espectador estejam suspensos pelo sentimento em toda duração do espetáculo? Problema um tanto pretensioso, baseado na prática de nossas experimentações e inspirado na fala de Adélia Prado quanto à potência de nossos afetos na criação e produção da obra de arte, como também de seu poder universal de comunicar-se com o público por via da sensibilidade.

¹ Gravação da sexta apresentação do espetáculo *Cacos para um vitral*, realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste - CCBNB/Cariri. Em cena, Alan Oliveira, Edmilson Soares, Mauro Cesar e Suzana Carneiro. Na operação de som, João Heriberto e de iluminação Raquel Morais.



Então, no mestrado reformulei a questão supracitada da seguinte forma: é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público seja potencializada durante uma apresentação?

Destaco que para criação e montagem do espetáculo incluímos o público em nossa questão, entretanto, por causa do tempo reduzido do mestrado, nosso foco se restringiu ao processo criativo.

Logo, a construção do espetáculo *Cacos para um vitral* tem nos afetos o foco de investigação poética e nossa inspiração inicial para com este tema vincula-se tanto pelo pensamento, quanto pela poesia de Adélia Prado, principalmente, quando a poetisa avalia que a arte nos mostra o ser das coisas a partir da comoção que nos causa, induzindo o espectador à intimidade, mexendo em nossos afetos, naquilo que sentimos, sendo essa a qualidade e o poder que a arte tem para nos humanizar.

Esta reflexão nos proporcionou um adentramento prático-conceitual² para uma possível compreensão da poesia em arte e sua relação direta com o sentir. Como a poetisa Adélia Prado era uma inspiração recorrente em nossos processos de grupo e criação, elegemos sua poesia para compor a construção dramaturgicada da encenação.

APORTES PARA COLAGEM CRIATIVA DOS CACOS POÉTICO- CÊNICOS

O título deste artigo, *Vestígios dos cacos para uma poética cênica do sentir* parte da reflexão de que o próprio processo de criação do espetáculo *Cacos para um vitral* remonta um excesso de materialidade cênica, fractais que foram produzidos durante as experimentações.

2 Neste artigo apresento a práxis embrionária de construção do grupo Oitão Cênico que se confunde com a própria pesquisa e criação do espetáculo *Cacos para um vitral*, pois tanto o primeiro, quanto o segundo são referenciais para o desenvolvimento de nossa busca enquanto indivíduos-artistas. Quanto aos princípios conceituais estéticos e poéticos que nortearam a criação da obra em questão, encontram-se disponíveis para aprofundamento dos interessados em outro artigo publicado em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/viewFile/666/pdf_38>.



Gramaticalmente, o verbo sentir tem sua origem no latim “sentire” e seu significado mais primitivo é tomar uma direção orientando-se pelos sentidos. Trata-se de um processo dinâmico ao representar um evento ou sucessão de eventos afetando um sujeito. Para esse verbo existem dois argumentos de construções frasais, pois o sujeito tanto pode ser afetado por algo externo a ele quanto por algo interno, como é o caso de uma dor. O dicionário Aurélio apresenta como primeiro significado para este vocábulo as palavras “sentimento”, “sensibilidade”, no entanto, se desdobra para mais 27 significações.

Logo, sentir denota um processo dinâmico de experimentação afetivo do corpo como catalisador de toda espécie de sensibilidades percebidas pelo próprio corpo. A pesquisadora Ana Pais (2014, p. 56) confere “que a experiência sensível acompanha a compreensão e o sentir do acontecimento teatral como um processo dinâmico e, propomos considerar os afectos como uma qualidade que lhe é inerente.”

António Damásio, em sua obra *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos* aprofunda que, diante dos fenômenos mentais, os sentimentos, em especial os de prazer e dor, são os menos compreendidos quanto a sua neurobiologia e acrescenta ainda que “[...] Tratamos dos nossos sentimentos com comprimidos, bebidas, exercícios físicos e espirituais, mas nem o público, nem a ciência fazem uma ideia clara do que são os sentimentos do ponto de vista biológico.” (DAMÁSIO, 2003, p. 11 e 12).

Com a publicação de sua obra mais conhecida, *O erro de Descartes*, Damásio empreendeu uma crítica incisiva ao dualismo cartesiano e suas dicotomias, pois a escrita do livro parte da observação de que ele cresceu acostumado a acolher a ideia de que as estruturas da razão existiam em uma região separada da mente na qual as emoções não estavam autorizadas a penetrar.

É esse o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro. (DAMÁSIO, 1994, p. 100)



O legado do pensamento cartesiano privilegiou a mente enquanto essência em detrimento do corpo, exacerbando a razão como prolongamento da produção mental. O racionalismo científico acadêmico, com raízes na França e disseminado mundo afora durante a colonização europeia, ainda mantém sua hegemonia enquanto *modus operandi* do pensamento ocidental, perpetuando-se ao longo dos séculos pelo poder da palavra escrita, em que o conhecimento lógico de início, meio e fim é compartimentalizado em suas inúmeras especialidades.

Como o sentir trata-se de um processo invisível aos olhos de uma sociedade materialista, este, por sua vez, encontra-se em segundo plano enquanto processo na produção de conhecimento.

No entanto, há um crescente esforço nos diversos campos do conhecimento, que aponta na direção de processos inter, trans e multidisciplinares, na tentativa de estabelecer vínculos entre as diversas áreas do saber humano, e em transgredir esse paradigma acadêmico eurocêntrico, evidenciando a materialidade da sensibilidade humana outrora mistificada. Na tentativa de contribuir para a reviravolta dessa problemática, António Damásio tem direcionado a perspectiva filosófico-científica para uma compreensão integrada do corpo-cérebro-mente.

[...] a mente emerge num cérebro situado dentro de um corpo-propriadamente-dito, com o qual interage; que a mente tem os seus alicerces no corpo-propriadamente-dito; e que a mente emerge em tecido biológico – em células nervosas – que partilham das mesmas características que definem outros tecidos vivos no corpo-propriadamente-dito. Mudar a perspectiva, por si só, não vai resolver o problema, mas duvido que se encontre a solução se não mudarmos de perspectiva. (DAMÁSIO, 2003, p. 201 e 203)

Todavia, estamos aquém de vivermos, minimamente, uma perspectiva integrada da vida, pois o legado da segregação epistemológica entre mente e corpo de Descartes ainda perdura na atualidade e seus reflexos são visíveis diretamente na educação formal, já que o processo de ensino-aprendizagem tradicional se baseia na transmissão de conhecimento, inserindo conteúdos no aluno como se esse, ao ingressar na escola, fosse uma folha em branco, privilegiando a razão em prejuízo da sensibilidade. Assim sendo, recebemos impositivamente informações e formatações cientificamente testadas e aprovadas como verdades absolutas e socioculturalmente engessadas, prontas para “vencermos na vida”.



Portanto, nem na família, nem na escola, muito menos na religião, a educação que obtive no decorrer de minhas experiências formativas como filho, aluno, seminarista e acadêmico aprofundou o meu aprendizado sobre a sensibilidade. Porém, existem gestos afetivos que marcam nossas memórias e nos ensinam de forma potente e decisiva sobre as escolhas e os caminhos que devemos trilhar na vida.

Na adolescência, em uma celebração dominical católica, na qual éramos poucos os fiéis na igreja, eu tinha o hábito de me sentar ao fundo, me isolando dos demais. Nesse dia, antes de começar a celebração, percebi que uma conhecida saiu das primeiras fileiras e veio abancar-se junto a mim. A intenção dela era clara: fazer-me sentir incluso naquele ambiente. De forma respeitosa e sensível, ela foi conversando comigo, acessando afetivamente minha atenção, de modo que permanecemos um ao lado do outro durante toda a celebração. Atualmente, somos grandes amigos conectados por aquela ação cuidadosa e que ainda me comove, pois abriu espaços internos de inquietações quanto ao grande valor dos afetos nas inter-relações.

Damásio (2010), ao articular o conceito de afetividade na perspectiva espinoziana, confere que os afetos são experimentados em inter-relação ao outro ou algo, por meio de emoções e sentimentos que são fundados na mente e baseados nos estados emocionais do corpo. Conforme a qualidade dos encontros, nossa experiência varia e se exprime de forma negativa ou positiva.

A pesquisadora Ana Pais (2014) faz um apanhado da teoria dos afetos e a performatividade dos afetos, repensando a inter-relação cena/público a partir da dimensão afetiva na experiência teatral. A autora busca retirar os afetos do âmbito místico em que costumeiramente se encontram no meio artístico e colocá-los em uma perspectiva do conhecimento. Portanto, se abstém de utilizar a terminologia “magia do teatro” e emprega o termo afetos.

Uma noção de afeto é elaborada por ela em diálogo com a experiência teatral, definindo-se afetos como cargas sensíveis que intensificam estados do corpo, circulam no meio social e são transportados por pensamentos, palavras, sensações e emoções. Ao passo que estamos constantemente emitindo e recebendo cargas sensíveis e, estas se manifestam através de sutilezas corporais, produzindo conhecimento tácito e individual.



Logo, essa teoria redimensiona o fazer do Oitão Cênico ao presumir sua performatividade no instante em que artistas da cena transportam para os processos criativos suas intensidades, transmitindo através de sensações, emoções, pensamentos e palavras, as cargas que circulam no meio social.

COM QUANTOS CACOS AFETIVOS SE FAZ UM GRUPO ARTÍSTICO-CÊNICO?

No percurso trilhado pela sobrevivência, com os ensinamentos do capital em que “temos de matar um leão por dia” ou “tempo é dinheiro”, somos compelidos, em função da ignorância que nos habita sobre os afetos, a nos tornarmos adultos que aos poucos se distanciam da espontaneidade criativa que fora latente na infância e, por essa estupidez em relação aos nossos sentimentos, muitos são os traumas³ vivenciados e, simultaneamente, rechaçados como algo menos importante.

A psicologia, em suas correntes e linhas de investigações, tem se dedicado à compreensão da alma humana, com o objetivo de equilibrar problemas psicológicos. Entretanto, mesmo com todas as evidências sobre o relevante papel da sensibilidade na constituição biopsicossocial, esse conhecimento, na maioria das vezes, é invisibilizado pela sociedade capitalista, com as razões materiais se sobrepondo aos afetos, ficando estes últimos enrustidos e, de vez em quando, pipocando nos catastróficos desafetos humanos.

Parte do meu desenvolvimento se deu na busca incansável de “vencer na vida” através do estudo e de minhas atividades como professor e artista da cena⁴, pretendendo revolucionar e conquistar o mundo. No entanto, essas pretensões eram inviáveis, pois eu padecia de bloqueios emocionais

3 De acordo com Peter A. Levine, criador do método SE – Somatic Experiencing® –, trauma é uma resposta de defesa incompleta, altamente ativada, em termos de mobilização do organismo, e que ficou congelada no tempo. Padrões específicos de intensa carga energética estão intrinsecamente associados ao trauma e dele são constituintes. Seus sintomas decorrem de tentativas de reter e administrar essas cargas intensas, que são inerentes ao instinto de sobrevivência e aos impulsos mais poderosos que o corpo pode produzir.

4 Expressão que aglutina o artista que transita pelas artes performativas: teatro, dança, circo, performance.



que dificultavam uma convivência minimamente saudável para levar adiante as ilusões da juventude. A partir dessas ingerências vivenciais, resolvi buscar ajuda na terapia para tentar através do autoconhecimento ter percepções reflexivas que contribuíssem para uma melhor condução no meu trajeto de vida.

No início do texto relatei, de modo indefinido, minhas ingerências vivenciais no âmbito pessoal e das inter-relações, marcadas por incompreensões do si mesmo. Em meio aos descompassos, fui à busca de apoio na psicoterapia e terapias alternativas, como também, após transitar em algumas religiões pude congrega em uma doutrina espiritualista que através do trabalho voluntário e estudos sistemáticos, consegui melhor canalizar tais incompreensões.

Um caminhar nada romantizado, processo árduo e, por vezes, doloroso, pois o autoconhecimento nos coloca diante de nossas sombras, um confronto de rejeição e aceitação de minha integridade, na tentativa de transformar padrões e hábitos já cristalizados na esfera do que eu fui me tornando em sociedade, para que, minimamente, as percepções sobre meus afetos me possibilitassem esclarecimentos e, ratificando Adélia Prado (2008, s.p.) ao dizer que “necessitamos ter sentido, significado na vida”, logo, essa capacidade de significação me permitiu melhores escolhas condizentes com os valores em que acredito.

Não tenho interesse de terapeutizar esta escrita, muito menos pretendo lançar um artigo acadêmico de autoajuda. Mas como sou ator-performer e diretor do objeto aqui estudado, por conseguinte, trata-se aqui de uma narrativa performativa implicada, de forma que tenho feito alguns paralelos sobre minhas experiências afetivas, que também aportaram na constituição do Oitão Cênico e no processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*.

O fazer cênico em minha trajetória tem sido um estado vital de ânimo em que confluem todas as experiências apreendidas ao longo da vida, um posicionamento de criação, rebeldia e resistência aos descasos de um sistema opressor e excludente.

Aos poucos, através do compromisso com o fazer teatral e pesquisa, fui construindo-me na região do Cariri cearense. Um desenvolvimento artístico pautado, sobretudo, no racionalismo, cuja inspiração se norteava nos estudos teóricos dos cânones do teatro, como Stanislavski, Brecht, Grotowski, dentre outros, no tentame de transpor essas teorias para o meu fazer cênico.



Contudo, com os desequilíbrios próprios de meu trajeto de vida, entrelaçado por um arsenal de conhecimento que alimentava minha arrogante intelectualidade artística, tornei-me ensimesmado, potencializando a empáfia para com meus pares e ímpares.

Ainda, nesse período, exacerbei no uso de entorpecentes, gerando desordens inter-relacionais. Não quero culpabilizar ou fazer discurso falso moralista sobre vícios, pois sei que o desequilíbrio é o reflexo do livre arbítrio e da desmedida de como me relacionei com essas escolhas. Consequentemente, fui responsável pelo desenvolvimento das positivities e negatividades vivenciadas por mim. Foram experiências, como tantas outras, que contribuíram na construção do que estou sendo ao escrever este texto.

Nesse percurso, diante da ignorância sobre minhas intensidades vivenciais, rompi minha participação em um grupo teatral em função de incompatibilidades poéticas, me afastei do meio acadêmico e, quando os mais próximos me questionavam:

“O que você está fazendo da vida?”

“Um mestrado comigo mesmo”, respondia.

Ainda nessa fase, houve a necessidade de direcionar minhas urgências afetivas para o meu próprio fazer artístico. Concomitantemente às minhas dificuldades pessoais, calhou de darmos os primeiros passos para a criação do Oitão Cênico em 2008, quando uma instituição produtora de arte e cultura na região me convidou para dirigir um espetáculo em comemoração ao centenário do escritor Machado de Assis. Convidei os atores Alan Oliveira, Suzana Carneiro e Paulinho Santos para compor o elenco do espetáculo *RizoMachadiando*, nosso ponto de partida para a criação do grupo.

No dia 28 de fevereiro de 2009, no município de Caririaçu/CE, oito artistas, a contar comigo, Alan Oliveira, Gabriel Callou, Joseph Olegário, Leka Lourenço, Paulinho Santos, Suzana Carneiro e Zizi Telécio, nomeamos o Grupo Oitão de Teatro. Sincronicamente, percebemos que ali éramos oito artistas e que a expressão oitão é recorrente na zona rural cearense, referindo-se ao espaço lateral das casas, livre para realizar qualquer atividade. Na sequência, escolhemos como logomarca o oito infinito.



FIGURA 3

Código QR: Portfólio do Grupo Oitão Cênico
<<https://drive.google.com/file/d/1K1rPcC4R5hqnJIKVw9pbXobguso-B63j/view?usp=sharing>>

As circunstâncias nas quais se deu o nascimento do Oitão no interior cearense remetem a um espaço alicerçado pela amizade dos integrantes com o desejo de experimentar e investigar uma poética continuada, tendo como agente basilar a corporeidade afetiva dos atores e atrizes. Desde a gênese do grupo, abrimos uma linha de pesquisa e criação em continuidade, na busca de um fazer artístico pautado pela experimentação e, denominada de *Sentir*: índice criativo de uma poética cênica.

O autor Francisco Ortega, na obra *Genealogia da amizade* (2002), evidencia a importância da prática da amizade como objeto de investigação. Claudia Paim, em sua dissertação, assinala que “as iniciativas coletivas de artistas têm suas formações, usualmente, orientadas por relações de amizade. Além dos traços de afeto, há interesses comuns e a identificação no outro da possibilidade dele ser um agente não individualista.” (PAIM, 2004, p. 28)



Podemos encontrar em diversas cidades brasileiras um número significativo de estratégias coletivas de artistas. São agrupamentos com diferentes objetivos, distintas formas organizacionais e diversas propostas. Nas parcerias poéticas os nós afetivos são importantes e demandam nossa atenção, pois apontam para a geração de estratégias de ação compartilhada. A amizade aproxima e alia os sujeitos, une-os para a invenção de espaços e realização de outras formas para apresentar e produzir seus trabalhos. (PAIM, 2004, p. 28)

Sob a ótica da multiplicidade e das diferenças, a amizade no espaço público se estabelece como prática política, pois, como artistas, promovemos estratégias coletivas, socializando alternativas que recriam outras formas de existência em espaços que não são institucionalizados e convencionais.

Através do afeto da amizade, o Oitão tem fortalecido o projeto de grupo durante esses dez anos de atividades ininterruptas. Os desafios são de diversas ordens, principalmente no quesito econômico, que afeta diretamente no formato de como vamos produzir e criar nossas obras. Entretanto, a contingência afetiva das inter-relações tem proporcionado essa contínua transformação de reinventarmos formas de resistência na grupalidade.

REFERÊNCIAS

- » DAMÁSIO, Antonio. **O Erro de Descartes** – emoção, razão e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- » DAMÁSIO, Antonio. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- » DAMÁSIO, Antonio. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente**. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2003.
- » HOUAISS, A. Villar, M. de S.; Franco, F. M. M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.



- » ORTEGA, Francisco. **Genealogias da Amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- » PAIM, Cláudia. **Espaço de arte, espaços da arte**: perguntas e respostas de iniciativas de artistas em Porto Alegre, anos 90. 342 f. Dissertação (mestrado). Porto Alegre: PPGAVI Instituto de Artes/UFRGS, 2004.
- » PAIS, Ana. **Comoção**: os ritmos afectivos do acontecimento teatral. 2014. 290 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014
- » PRADO, Adélia. **O poder humanizador da poesia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sisSITXY6bM>>. Acesso em: 16 nov. 2019.
- » SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- » SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.



A LUZ ALÉM DAS ONDAS: a interferência da iluminação cênica na cinética da cena

OTÁVIO JOSÉ CORREIA NETO

Otávio Correia é Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral formado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) com a pesquisa em iluminação cênica a partir das imagens poéticas presentes na obra de Tennessee Williams.

RESUMO

Este texto busca, a partir de análises e reflexões, repensar a utilização da iluminação cênica em um espetáculo, supondo-a como elemento orquestrador da cinética da cena, estimulando ou inibindo o desenvolvimento narrativo do espetáculo a partir das variações dos tempos, ritmos e humores, aspectos do espetáculo definidos a partir do pensamento de Francis Hodge. Pensando a ação cênica como uma transformação físico-química, este artigo relacionará os princípios das transformações físicas, decorrentes do fator térmico, e químicas, decorrentes da radiação eletromagnética, pensando a luz como catalisadora ou inibidora dessa transformação a partir do pensamento de temperatura de cor e energia eletromagnética associada ao comprimento de onda. Partindo da análise de luz na obra *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, e da luz proposta por Antonin Artaud para *A sonata dos Espectros*, de August Strindberg, pode-se observar de que maneira esses princípios atuam em uma encenação que respeita a mimese do real e em uma encenação que não busca a reprodução da realidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Luz.

Iluminação cênica.

Cinética.

Temperatura de cor.

Cena.

ABSTRACT

*This text seeks from analyzes and reflections to rethink the use of lighting design in a play, assuming it as an orchestrating element of the kinetics of the scene, stimulating or inhibiting the narrative development of the play from the variations of tempos, rhythms and moods, aspects of the play defined from the thought of Francis Hodge. Thinking the scenic action as a Physical-Chemical transformation this article will relate the principles of physical, thermal factor, and chemical transformations resulting from electromagnetic radiation, thinking light as a catalyst or inhibitor of this transformation from the thought of color temperature and electromagnetic energy associated with the wavelength. From the analysis of light in Anton Tchekhov's *Uncle Vania*, and the light proposed by Antonin Artaud for August Strindberg's *The Spectra Sonata*, one can observe how these principles act in a scenario that respects the mimesis of the real and in a scenario that does not seek this reproduction of reality.*

KEYWORDS:

Light.

Lighting design.

Kinetics.

Color temperature.

Scene.



A NATUREZA DA LUZ E SUAS CORES

Definir a natureza da luz é uma missão perseguida há muitos anos. Inicialmente os cientistas do período do grande físico Isaac Newton (1642-1727), responsável pela compreensão da força gravitacional, acreditavam que a luz era constituída por corpúsculos, feixes de partículas, emitidas por uma fonte de luz. Porém, na segunda metade do século XVII, surgiram as primeiras evidências do caráter ondulatório da luz, como a refração e a reflexão e, apenas em 1873, James Clerk Maxwell previu a existência de ondas eletromagnéticas, o que pode ser comprovado de maneira irrefutável a partir dos experimentos de Heinrich Hertz, confirmando o comportamento ondulatório da luz.

Apesar disso a luz manteve sua natureza particular, pois, embora se apresentasse como onda eletromagnética, possui comportamentos que demonstram seu caráter corpuscular, como a relação de emissão e absorção de radiação, permitindo que possamos acreditar que a energia transportada pela luz é concentrada em feixes de partículas, denominados fótons ou quanta. Desse modo, a luz passou a possuir por um tempo dois princípios aparentemente contraditórios entre si, sem uma definição exata de sua natureza.

A partir da década de 1930, com os estudos da eletrodinâmica quântica, a luz passou a ser estudada em seus dois aspectos, tanto no sentido ondulatório, na busca de explicar a sua propagação e reflexão, quanto no sentido corpuscular, explicando a emissão e a absorção energética. E, assim, até hoje a luz é pensada a partir da sua natureza onda-partícula, integrando as características de ambas as formas.

É importante pensar a natureza física da luz para avaliarmos as associações e as formas de sua atuação em um espetáculo de teatro. No estudo que se segue, analisaremos os princípios de temperatura de cor e a sua integração com a variação do espectro na faixa do visível, que corresponde a ondas eletromagnéticas com comprimento entre 400 e 800nm. Esse fragmento é a faixa captada pelo olho humano convertida em cores pelos cones e bastonetes, organelas



presentes no aparelho visual responsável pela captação da radiação eletromagnética, proveniente da reflexão da luz em determinada superfície e da sua tradução em imagem e cores.

A temperatura de cor é avaliada a partir da cor emitida pela radiação liberada por um corpo hipotético, chamado *black-body radiator*, aquecido a uma determinada temperatura em Kelvin. A temperatura está relacionada à sensação térmica causada pela luz emitida pelo corpo aquecido e não por sua temperatura. A temperatura de cor varia do vermelho, passando pelo laranja, pelo amarelo, pelo branco, até alcançar os azuis. Por mais que a temperatura necessária para que o corpo radiador emita a luz vermelha seja menor do que a temperatura necessária para que o corpo emita a luz azul, esta é considerada uma luz fria enquanto a luz vermelha é considerada uma luz quente.

Podemos avaliar esse fenômeno se pensarmos o comprimento de onda dessas cores. Ao analisarmos o vermelho, veremos que se trata de uma luz próxima à região do infravermelho, cuja energia eletromagnética é baixa. Sua absorção pelas partículas não é capaz de provocar uma reconfiguração estrutural, assim como as micro-ondas. Essa região possui um comprimento de onda que permite a excitação das partículas sem alterar a sua natureza. A baixa energia emitida por essas ondas altera a movimentação das partículas, elevando sua energia cinética, que é convertida em calor. A luz no espectro do vermelho está próxima a essa região de baixa energia, fazendo com que sua absorção leve a uma excitação molecular, provocando uma sensação térmica elevada, sendo assim considerada uma luz com alta temperatura de cor.

Nesse mesmo pensamento do vermelho, se analisarmos a natureza da luz azul, observaremos que ela é um espectro próximo à região do ultravioleta, que é uma região de alta energia eletromagnética. Sua absorção pelas partículas é capaz de provocar uma excitação eletrônica, causando o deslocamento de elétrons na camada de valência da partícula. Porém, a alta energia emitida por essas ondas afeta a estrutura molecular, e não puramente física, não afetando a energia cinética das moléculas e, assim, não provocando a sensação de aquecimento, o que leva a luz no espectro dos azuis próximos ao ultravioleta. Sendo assim, considera-se uma luz com uma baixa temperatura de cor.



O TEATRO E A ESTEQUIOMETRIA DA CENA

Se compreendermos o espetáculo de teatro como um sistema com organismos em movimento e em constante transformação, podemos então pensá-lo como uma reação química. Pensando o palco, ou espaço cênico, como meio propício à reação, e os atores e as atrizes, como um conjunto de substâncias postas em contato. Desse modo podemos compreender que esse encontro provoca a sua transformação a partir da relação com o outro, deixando marcas recíprocas. Pensando na personagem A em conflito com a personagem B, que sintetizarão em C e em D, pensando C como a síntese de A em contato com B e pensando D como a síntese de B em contato com A.

Um exemplo de síntese é o encontro entre Branca Dias e Padre Bernardo na obra *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1922 – 1999). Ao salvar o padre do afogamento e torná-lo seu confessor, a vida de Branca muda completamente, assim como a vida do padre se modifica ao receber respiração boca a boca e conhecer os modos de vida libertos de Branca. O convívio entre eles modifica por completo os dois, devido ao conflito entre suas essências. Ele defende os dogmas cristãos enquanto ela defende a liberdade de se expressar e gozar a vida. Em um diálogo entre ambos após a prisão de Branca por “atos de imoralidade e crimes contra fé”, ela lhe afirma que “vivia em paz antes de conhecê-lo” e ele lhe responde que também “antes de conhecê-la vivia em perfeita paz com Deus.”(GOMES, 2015)

O caso citado é válido pensando na situação de ambas as personagens serem complexas, ou seja, se modificam ao decorrer da ação. Mas existem outras possibilidades de sistemas estequiométricos. Um outro caso se dá ao pensarmos na personagem catalisadora, aquela que auxilia a transição do herói ou heroína, mas que não se altera com o encontro. O caso nas tragédias gregas dos mensageiros, ou os confidentes, do classicismo francês. Nesses casos, a personagem A, em contato com B, se modifica, transformando-se em C, mas B se mantém imutável.



Ao pensarmos a transição da personagem desse modo, podemos pensar a sua reação na forma de liberação de energia, e como isso altera a cena, analisando se sua transição é endotérmica, com absorção de energia, ou exotérmica, com liberação de energia. Porém, não podemos pensar a modificação das personagens como algo que ocorre ao fim do espetáculo, mas sim como pequenas reações que ocorrem durante todo o espetáculo.

Esse fluxo energético pode ser melhor abordado a partir das definições de Francis Hodge¹ (2008) na sua obra *Play Directing: Analysis, Communication and Style*, na qual o autor aborda os tempos, os ritmos e os humores do espetáculo. Abordam-se os três aspectos de forma interdependente, como se fosse o fluxo energético do espetáculo:

Tempos são a taxa ou batimentos variáveis da ação dramática de uma peça. Quando um arranjo sequencial de tempos é combinado, ou seja, quando os ritmos variados de várias unidades consecutivas são fortemente sentidos, você identifica as pulsações de uma peça - seu ritmo. (HODGE, 1971, p. 55)²

Sobre o significado de ritmo do espetáculo, o pesquisador estadunidense tem uma abordagem que vai além do pensamento de ritmo defendido na música, afirmando que:

O ritmo tem um significado muito mais amplo do que restringi-lo apenas ao andamento, pois o ritmo, como os batimentos cardíacos, está intimamente ligado às mudanças e mudanças de humor. Discussões adicionais sobre ritmo neste momento podem apenas confundir você, mas você deve sempre pensar em uma peça como tendo uma estrutura de ritmo em seu humor, que sobe e desce com crescente intensidade à medida que a peça avança. (HODGE, 1971, p. 59)³

Os humores em Hodge são tratados como a força que move as personagens. E que definem tanto o ritmo como o tempo do espetáculo:

O humor compara os sentimentos ou sentimentos emocionais gerados pelo choque de forças na ação dramática. Quando reunidos em seu efeito acumulativo, os humores declaram o tom de uma peça. [...] Os humores são

1 O Dr. Francis R. Hodge era professor emérito da Universidade do Texas no Departamento de Teatro e Dança de Austin e atuou como professor de direção de 1949 a 1979. Ele também é o fundador da Sociedade Americana de Pesquisa Teatral, uma organização para estudiosos que promove o teatro como um campo de estudos e pesquisas acadêmicas sérias. Hodge também foi membro do College of Fellows da American Theatre Association.

2 “Tempos are the changing rate or beats of the dramatic action in a play. When a sequential arrangement of tempos are combined, that is, when the varying beats of several consecutive units are strongly felt, you have identified the pulsations of a play – its rhythm.” (Tradução nossa).

3 “Rhythm has a far wider meaning than restricting it alone to tempo, for tempo, like heartbeat, is tied inextricably to the shifts and changes in mood. Further discussion of rhythm at this point may only confuse you, but you must always think of a play as having a rhythm structure in its moods, which rise and fall with increasing intensity as the play progresses.” (Tradução nossa).



sentimentos básicos: são os distúrbios, as emoções pelas quais somos movidos enquanto assistimos a uma peça. (HODGE, 1971, p. 55-56)⁴

Se pensarmos os humores como intensidade, e que os corpos dos atores e atrizes se deslocam com direção e sentido definido, em um determinado tempo e ritmo, podemos entender melhor a cinética do espetáculo. A cinética abordada no que diz respeito ao estudo físico do movimento, da ação. No teatro podemos pensar a cinética como o andamento da ação dramática.

Há alguns fatores que influenciam a cinética de uma reação para que esta ocorra de forma efetiva. Buscando um melhor resultado, é preciso pensar sempre o meio e a relação com o externo. Na química utiliza-se o sistema CNTP (Condições Normais de Temperatura e Pressão). Nesse caso podemos pensar a temperatura da cena como fator a ser pensado para o favorecimento dos humores, e um forte auxiliador no controle da temperatura da cena é a iluminação cênica.

A ILUMINAÇÃO CÊNICA E A CINÉTICA DA CENA

A iluminação cênica de que trato é a utilização da luz artificial para a cena. A luz artificial é aquela emitida por fontes alternativas que não o sol, podendo ser o fogo (velas, lamparinas, castiçais e gás), usado por muito tempo no teatro, quando os espetáculos passaram a ser apresentados em locais fechados e à noite, a partir do século XV com o Renascimento italiano. Atualmente a luz artificial é emitida por lâmpadas de tungstênio/halogênio ou LED.

As lâmpadas de tungstênio/halogênio são também chamadas de quartzo halógenas. A sua estrutura em quartzo “permite que o filamento seja operado a temperaturas a cerca de 3.500 K, o que leva à alta intensidade e estende a faixa da lâmpada até o ultravioleta” (SKOOG, 2006,

4 “Moods pare the feelings or emotional generated from the clash of forces in the dramatic action. When taken together in their accumulative effect, moods declare the tone of a play. An appropriate tone for a play is the goal of the director. Moods are thuns the tonal feelings of a play. [ay. [a play. [ppropriate tone for ae the disturbances, the excitements we are moved by as we watch a play.” (Tradução nossa).



p. 707). Esse tipo de lâmpada ainda é muito utilizado nos teatros brasileiros. A sua temperatura de cor está entre o amarelo e o branco, e para obter outras cores a partir dela é utilizado um filtro gelatina.

O filtro de gelatina é um filtro de absorção que “remove parte da radiação incidente por absorção. Os filtros de absorção apresentam larguras de banda efetivas na faixa de talvez 30 a 250nm.” (SKOOG, 2006, p. 719). Desse modo, ao entrar em contato com a luz halógena de tungstênio, o filtro de absorção colorido absorve os demais comprimentos de onda, só permitindo que seja emitida luz na cor do comprimento de onda referente ao filtro.

A luz de LED, acrônimo para *Light Emitting Diode*, diodo de emissão de luz, ainda pouco utilizada para espetáculos de teatro no Brasil, não emite radiação na região do ultravioleta nem do infravermelho, o que diminui riscos à saúde, uma vez que o diodo emite luz a partir da transformação da energia elétrica, e também não necessita de filtro para produção de cores. A partir das cores primárias da luz, o vermelho, o verde e o azul, é possível combinar e alcançar uma pluralidade de cores por adição.

Uma vez que estamos pensando a luz enquanto mecanismo na região da luz visível, tanto a lâmpada de tungstênio/halógena quanto a lâmpada LED podem ser utilizadas, tendo em vista que ambas trabalham nessa faixa do comprimento de onda sem nenhuma perda. A interferência é que a luz advinda da lâmpada de tungstênio/halógena é naturalmente quente, enquanto que a luz advinda da lâmpada LED é naturalmente fria, o que implica que ambas necessitam de correções para alcançar determinadas temperaturas de cor.

Para um espetáculo de teatro um fator favorável que pode ajudar a orquestrar as condições cinéticas e administrar o tempo, o ritmo e os humores é a iluminação cênica. A luz de um espetáculo pode ser pensada a partir de sua temperatura de cor para controlar a energia das personagens. E essa temperatura de cor vai interferir na relação das personagens, pois a energia introduzida pela luz alterará os humores das mesmas. Compreendendo-as como reagentes podemos pensá-las a partir das três formas físicas: a líquida, a sólida e a gasosa.

A personagem em baixa temperatura se encontra próxima ao estado sólido, com movimentos contidos, numa relação mais interna e psicológica. A personagem em temperatura média se



encontra em estado líquido. Seus movimentos são mais fluidos, seu deslocamento é livre, mas ainda é contida, apesar de móvel e deformável. A personagem em alta temperatura está em estado gasoso, não possuindo uma forma definida. Se move pelo espaço de forma desestruturada e enérgica, ocupando todos os espaços, se dilatando e comprimindo com violência e agitação.

As personagens durante um espetáculo podem variar pelas 3 formas físicas, podendo evaporar ou condensar, indo do estado líquido para o gasoso, e vice-versa, pode solidificar ou liquefazer, indo do estado líquido para o sólido, e vice-versa, e também sublimar, indo do estado sólido para o gasoso diretamente, e vice-versa, e essas transformações podem ser auxiliadas pela presença da luz.

Se observarmos a construção da narrativa do espetáculo poderemos ver que em alguns espetáculos as relações e os acontecimentos se dão em determinados ambientes e horários. Os acontecimentos noturnos são sempre mais psicológicos do que físicos. Os enamorados, quando se encontram à noite, se amam sempre à luz de velas ou sob um abajur, uma luz mais quente, mais próxima à família dos vermelhos, cuja absorção da radiação propicia uma alteração na configuração molecular a partir de vibrações, elevando suas temperaturas. Os corpos que pulsam, o desejo, o calor, a chama. Já as ações sob o luar ou sob as estrelas, a luz que entra da noite, em sua boa parte sempre trazem um aspecto metafórico e menos físico, não havendo a ação física, apenas o desejo de ação, a potência de execução, mas nem sempre sua execução.

O estado de uma personagem não precisa, nem deve, ser ilustrado pela luz. Muitas vezes a luz pode fazer o caminho inverso, impondo à personagem sair de um estado e ir para o outro. Uma personagem em estado sólido pode ir ao estado líquido com um simples amanhecer. O raiar do sol pode aquecer-lhe de modo a ganhar fluidez e ânimo. Ou também o raiar do sol pode mostrar que aquela personagem precisa mais do que a temperatura para sair do estado em que se encontra.

Ao pensarmos a respeito das transformações físicas das personagens, no que tange à temperatura de cor, podemos cair na armadilha dos extremos, estabelecendo o vermelho como sinônimo de luz quente e o azul como sinônimo de luz fria. Porém, as mudanças de temperatura não são necessariamente do azul ao vermelho e vice-versa. Assim como na temperatura externa, as temperaturas de cor são “em relação a”, ou seja, assim como 25°C pode ser frio em relação a 35° ser quente, e como 25° pode ser quente em relação 15° ser frio, a cena pode esquentar,



passando do azul para o verde, apesar de ambas serem cores de caráter frio, e esfriar passando do vermelho para o amarelo, apesar de ambas serem cores de caráter quente. Ou seja, uma cena pode esfriar, variando entre as cores quentes, e esquentar, variando entre as frias.

Essa variação de temperatura de cor pode alterar o ritmo do espetáculo, sem necessariamente alterar os humores das personagens. São essas pequenas variações rítmicas que preenchem o espetáculo entre os picos de variação de humor das personagens. Pensar essas variações pode vir a ser um mecanismo de alto poder de manutenção do tempo e do ritmo, não deixando o espetáculo monótono, mantendo a cena com vivacidade sem uma brusca variação.

Esse pensamento pode ser utilizado tanto em espetáculos que partem de textos dramáticos clássicos, o chamado drama burguês, quanto em espetáculos que partem da prática cênica sem um texto pré-definido mas que se constrói no percurso. Jean Pierre Sarrazac (2010) nomeia essas duas práticas como os movimentos “do drama ao teatro” e “do teatro ao drama” sucessivamente.

Nos casos de espetáculos do movimento do “teatro ao drama” os ritmos e humores podem ser sugeridos pelos autores, mas a decisão do iluminador pode vir a ser um fator significativo na construção dos ritmos da cena. Por mais que o autor defina os horários em que ocorrem determinadas ações, apenas o iluminador poderá jogar com as pequenas variações de temperatura da cena, pensando em artifícios que vão além do texto. Por exemplo: uma noite pode ser mais iluminada ou menos iluminada, dependendo da lua, ou da luz externa. Pode ser que, apesar de ser à noite, o ambiente esteja iluminado por fontes artificiais como velas, lamparinas ou lâmpadas. Uma noite não é apenas uma noite, mas uma infinidade de possibilidades.

Tomando como exemplo a obra *Tio Vânia* (1899), de Anton Tchekhov (1860 – 1904), dramaturgo e escritor russo, podemos observar a ação das personagens e o momento em que acontecem. Na obra, Alexandre Serebriákov, professor aposentado, e Helena, sua jovem esposa, vão morar na propriedade pertencente à falecida esposa de Alexandre, onde mora sua filha Sônia e seu ex-cunhado, o Tio Vânia, além da sua ex-sogra. A propriedade também é frequentada por Astrov, médico da família e amigo de Vânia. A obra tem como principal discussão a perda das ilusões e a necessidade do homem de se reinventar e de encarar o futuro.



O primeiro ato se passa à tarde, mais especificamente, “São quase três horas da tarde. O tempo está fechado.” (TCHEKHOV, 2011, p. 44), como é apresentada na didascália de abertura. O primeiro ato é um momento de apresentação das personagens. Esse horário de início de tarde e com o “tempo fechado”, o que indica presença de nuvens impedindo a inserção de raios luminosos provenientes do sol, faz com que o ambiente possua uma temperatura de cor intermediária, uma luz que para o dia é fria, mas em relação à noite é quente. Nesse ato da peça não vemos grandes ações, nem reflexões profundas acerca do existencialismo. É um ambiente apático, como as personagens e seus sonhos e desejos reprimidos.

No segundo ato da obra, temos o momento transformação interna. A didascália de abertura apresenta que é “Noite. Ouve-se o vigia noturno com um bastão, dando batidas no jardim. Serebriákov, sentado numa cadeira de braços perto de uma janela aberta, cochila.” (TCHEKHOV, 2011, p. 52). O fato de Serebriákov estar sentado à janela é um dado importante, pois a luz da noite ao banhá-lo pode vir a levá-lo a reflexões, se tomarmos o pensamento de que a noite possui uma baixa temperatura de cor e a família dos azuis se aproxima da região de alta energia eletromagnética, o que possibilita uma excitação interna. Nesse ato as personagens estão mais reflexivas sobre suas vidas, suas escolhas, seu presente. Serebriakov reflete sobre seu passado glorioso e atual presente amargo com as dores. Tio Vânia reflete sobre seu passado perdido dedicado a cuidar da propriedade e seu presente cansado e solitário. Astrov questiona sua apatia aos demais e o seu vício com o álcool. Sônia sofre por amar Astrov e se questiona sobre sua beleza e coragem. Helena, por fim, se questiona sobre sua vida. Como ela estaria se não tivesse abandonado sua carreira em música para se dedicar a seu marido?

O ambiente frio proporcionado pela noite e define a temperatura do ato, porém a cena pode esquentar ou não, a depender de decisões do iluminador e do diretor. O momento em que Sônia e Astrov conversam na mesa de jantar e a menina tenta tomar uma iniciativa perante o amado, os dois podem estar sendo iluminados mais intensamente por uma luz incandescente, aquecendo a personagem e permitindo que ela se mova, apesar do frio das relações no ambiente. Assim como quando Helena anseia tocar um piano, esse desejo pode vir a ser aquecido por uma luz de temperatura elevada por um candeeiro ou vela. Ao ter seu pedido desejo negado, pode vir a ser apagado.



No terceiro ato, temos o momento de tensão e maior ação. Alexandre sugere vender a propriedade. Sônia aceita que Helena revele seu amor a Astrov. Por sua vez, Astrov revela seu amor por Helena e a beija. Helena sente-se viva novamente ao se envolver com Astrov. Tio Vânia toma a iniciativa de levar um buquê de rosas para Helena, e em um surto de cólera e catarse, após sugestão de Alexandre, expõe toda sua angústia e, por fim, tenta matar Alexandre atirando-lhe, mas erra duas vezes. É um ato de muita ação e na didascália de abertura apresenta que é “Dia claro” (TCHEKHOV, 2011, p. 61). Ao decorrer do ato, Helena afirma que é setembro. Trata-se então de um dia claro de verão. O ambiente está aquecido, a luz é quente e favorece que as personagens ajam, diferentemente do segundo ato, e que reflitam.

Pensando a ação, o iluminador e o diretor podem encontrar os momentos em que a cena esquenta para permitir que o sol entre mais forte pela janela, e também os momentos em que ela esfria, para que uma nuvem cubra o sol e a luz passe por um filtro que a esfrie levemente. Como no momento em que o Tio Vânia entra na sala com o buquê de rosas de outono e a flagra beijando Astrov. Assim como a luz do sol pode invadir a sala com violência no momento de cólera de Tio Vânia, podendo servir também como suporte para a evolução energética do elenco.

O quarto e último é o ato de transição do problema para a volta da inércia. Helena e Alexandre decidem sair da propriedade. Astrov volta ao seu cotidiano, atendendo no consultório. Tio Vânia volta ao trabalho e Sônia o acompanha. A vida volta a sua infelicidade cotidiana e desesperançosamente o ato que se inicia no “Fim de uma tarde de outono cheia de tranquilidade.” (TCHEKHOV, 2011, p. 71) como apresenta a didascália de abertura representa a transição do calor das relações que foram estabelecidas pela presença de Helena e Alexandre para a frieza da noite e o retorno a um cotidiano apático.

No decorrer do ato podemos ver que Sônia acende a luz da mesa para poder trabalhar, na tentativa de manter algum calor na casa, mas a frieza da noite que invade o ambiente torna a ação das personagens resumida apenas ao trabalho exaustivo e monótono que reproduzirão até a morte, independentemente do tempo que passe.

Em casos, como esse, de textos com uma descrição temporal definida e em encenações com caráter realista, o iluminador e o diretor possuem definições e limitações de como trabalhar as



temperaturas das reações das personagens de modo a alcançar o ilusionismo exigido e, ainda assim, fornecer as condições ideais para que os ritmos e os humores sejam alcançados.

Nem sempre a luz e a temperatura representarão fielmente a ação das personagens; ela pode ser usada como contraste muitas vezes. Na montagem realizada pela Cia de Teatro da UFBA em 2017 com iluminação de Eduardo Tudella⁵, ao fim do quarto ato, após anoitecer, o dia raiava, a sala era aquecida pelo sol, entardecia, voltava a anoitecer e em seguida amanhecia novamente e as personagens Tio Vânia e Sônia se mantinham imóveis na mesa. Desse modo, reforçava-se que, por mais que o tempo passasse e o calor entrasse em suas vidas, eles não conseguiam sair da solidez e da imobilidade em que se encontravam.

Em algumas obras não há esse rigor descritivo, cabendo assim ao iluminador e ao diretor elaborar e pensar de que forma a luz atuará: como catalisadora, favorecendo a ação; como inibidora, provocando que ação seja mais árdua. Esses são os casos do movimento inverso ao anterior, que Sarrazac chama de movimento do “teatro ao drama”. Ao analisarmos o projeto de encenação de Antonin Artaud para a obra *A sonata dos espectros*, podemos ver um pensamento de iluminação que não busca o ilusionismo, mas sim estados sensação. Sobre a encenação, Artaud afirma:

A encenação deve inspirar-se nessa espécie de duplo curso entre uma realidade imaginária e aquilo que se experienciou num dado momento na vida, para abandoná-lo em seguida, quase imediatamente. Esse deslizamento do real, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à mais completa liberdade: arbitrariedade das vozes que mudam de tom, se encavalando, rigor brusco das atitudes, dos gestos, mudança e decomposição da luz, importância anormal concedida repentinamente a um detalhe mínimo, personagens que moralmente se apagam, deixando predominar ruídos, músicas, sendo substituídas por seus duplos inertes, sob a forma, por exemplo, de manequins que vêm tomar subitamente seus lugares. (ARTAUD, 2014, p. 59-60)

Podemos observar pelo seu pensamento de encenação que há um desejo de transição da “realidade imaginária” para “abandoná-lo em seguida”. O primeiro e o segundo ato são os momentos de tensão psicológica. Os momentos em que os fantasmas e conflitos pessoais se enfrentam. São

5 Diretor, Designer e Professor-Pesquisador. Premiado, tanto na produção bibliográfica, quanto na artística. Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1979), Mestre em Design Teatral - Iluminação - New York University (1993) e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Recebeu o Prêmio Capes de Tese - 2014.



atos mais frios e densos. E sobre a iluminação desses atos Artaud, propõe para o primeiro ato uma “iluminação violenta, ofuscante, centrada em um canto da fachada, uma parte da fonte e o meio da cena, nos pavimentos. Falsos dias iluminam os apartamentos que parecem ter sua luz própria. A luz no fundo é cinza verde, leve e transparente.” (ARTAUD, 2014, p. 62). A luz verde não busca uma construção realista, uma vez que não é possível ver a luz verde a partir da luz do sol. Mas sim uma sensação, que podemos associar ao caráter imaginativo e onírico, sugerido por Artaud.

No segundo ato, em que o conflito entre as personagens é mais acentuado, ele busca uma transformação na luz. A luz de dentro de casa e a do exterior são distintas. Enquanto no interior da casa há uma luz esverdeada, do lado de fora há uma luz amarelada natural, do dia. Para o segundo ato ele propõe que a luz seja:

Uniforme por toda a parte anterior, embora de uma cor um pouco mais forçada, um pouco mais pesada que a normal e sem que nenhuma lâmpada de cor a possa motivar. A parte verde do fundo será iluminada por uma luz vinda do alto como em certas montagens de cenário do Museu Grevin, mas que não iluminará igualmente todo o ambiente. Esta luz será de um verde muito doce, quase branco. Ela ornará a parte esquerda do biombo voltado para a direita, e deixará em uma sombra relativa a esquerda e o fundo do ambiente. A luz de fora terá um detalhe de torre, de telhado ou de campanário, muito longe. No momento da metamorfose a luz de fora, se intensificando até o ofuscamento, penetrará pelas janelas, pelas paredes transparentes, parecendo expulsar a iluminação própria dos dois cômodos. Essa luz entrará com um ruído de vibração atroz amplificado até se tornar insuportável, dilacerante. Este ruído durará apenas alguns segundos e será perseguido através de todos os meios possíveis até se ter exatamente a amplitude e o diapasão desejados. (ARTAUD, 2014, p. 63-64)

Podemos observar o pensamento cinético da iluminação no momento em que ele propõe a “metamorfose” que será provocada pela entrada da luz externa no ambiente. Ao propor uma luz “mais forçada, um pouco mais pesada que o normal”, já é possível ver a relação entre a luz e a ação das personagens. O “cinza verde” ganha ares suaves, passando a um “verde doce, quase branco”.



E a temperatura interna muda ao amarelo do exterior adentrar a casa, provocando a mudança na estrutura da ação. Para Artaud “nós assistimos no decorrer desse ato a uma metamorfose mágica pela qual tudo muda: coisas, almas e pessoas.” (ARTAUD, 2014, p. 61).

No terceiro e último ato, Artaud afirma que a obra apresenta o pensamento que “há apenas libertação na morte. A peça acaba neste pensamento budista.” (ARTAUD, 2014, p. 61). Para tanto ele propõe que:

A iluminação do salão redondo será igual, amarelada, difundida por toda parte. No primeiro plano e desde o início do ato a luz será distribuída de modo a formar um círculo sobre cujas bordas tudo será deformado como através de um prisma e no centro haverá uma abertura tal que a imagem do salão redondo possa aparecer de lado a lado. Este círculo ocupará toda extensão do palco de alto a baixo e da esquerda para a direita. Ao fim do ato todas estas iluminações desaparecerão dando lugar à iluminação do tablado do fundo por cima da qual se manifestarão os reflexos da Ilha dos Mortos. (ARTAUD, 2014, p. 64-65)

O ambiente amarelado, após a transformação do segundo ato e libertação na morte, mostra a transição escolhida por Artaud de uma “realidade imaginária” para “abandoná-la”, do onírico para o concreto, do frio para o quente. Porém, a finalização com o surgimento da “Ilha dos mortos” pela sua sombra sem a luz do ambiente mostra a sua intenção ao afirmar que “a encenação pode dissimular o sentido religioso de sua conclusão insistindo na densidade e no relevo do resto.” (ARTAUD, 2014, p. 61). Por não falar em cor, pode-se entender que a luz final é uma luz incandescente, quente, que reafirma o pensamento de Artaud de excitar seu público a ponto de fazê-lo “querer gritar” (ARTAUD, 2014).

Inconsciente ou conscientemente, Artaud propunha um jogo com as temperaturas de cor para orquestrar a cinética do espetáculo, de forma implícita. E demonstra, a partir dos seus escritos, que sua preocupação é antes de tudo com as sensações que serão causadas no público pelo espetáculo.



CONCLUSÃO

O pensamento aqui apresentado acerca da utilização da iluminação cênica não é nenhuma regra. São apenas vislumbres e questionamentos de como esse aspecto da encenação pode ser utilizado além do primordial, que é tornar a cena visível ao público. Pudemos observar, a partir das análises, que é possível utilizar esse princípio de modo a construir um pensamento lógico para a definição da luz, e pensar também a cinética cênica a partir da relação visual. Porém, esse não é o único modo de se pensar, nem o correto, se é que se pode afirmar que exista um correto. Esta é apenas mais uma possibilidade de provocar o pensamento, podendo ser a partir de um texto dramático clássico, ou uma encenação que não se preocupe com o texto.

REFERÊNCIAS

- » ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- » ARTAUD, Antonin. **Antonin Artaud: Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- » GOMES, Dias. **O Santo inquérito**. Ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- » HODGE, Francis. **Play directing: analysis, communication and style**. New Jersey, Prentice-Hall, 1971.
- » SARRAZAC, Jean Pierre. **A reprise (resposta ao pós – dramático)**. Tradução de Humberto Giancristofaro. Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março de 2010. Disponível em: <www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico>. Acesso em: 10 out. 2019
- » SKOOG, Douglas A.; WEST, Donald M.; HOLLER, F. James; CROUCH, Stanley R. **Fundamentos de Química Analítica**, Tradução da 8ª Edição norte-americana, Editora Thomson, São Paulo-SP, 2006.



- » STRINDBERG, August. **Sonata de Espectros**. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopa, 2010.
- » TCHEKHOV, Anton. **O jardim das cerejeiras; seguido de, Tio Vânia**. tradução de Millôr Fernandes. – Porto Alegre, RS : L&PM, 2011.
- » TUDELLA, Eduardo A. da S. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: Edufba, 2017
- » YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. **Física IV:Ótica e Física Moderna**. 14 ed. São Paulo: Pearson, 2004.



MADAME SATÃ:

um olhar sobre a poética de Thiago Romero

SOPHIA COLLETI SIMÕES VIEIRA

Sophia Colleti é dramaturga, encenadora, atriz e pesquisadora de público.

Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e atual mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA).



Foto: Adeloia Magnoni

THIAGO ROMERO

Nasceu em Volta Redonda, interior do Rio de Janeiro, e iniciou sua trajetória nas artes ainda menino. É ator, diretor, cenógrafo, figurinista, maquiador, coreógrafo e arte educador. Graduado em Educação Artística (História da Arte) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e Bacharel em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Thiago é mestrando no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFBA, além de fundador e diretor do grupo Teatro da Queda e integrante da Companhia Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Cia NATA).

Entre seus últimos trabalhos como diretor, estão as montagens: *AFRONTA AKULOBEE* (2019); *Madame Satã* (2018); *Desviante* (2017) e *Rebola* (2016), sendo esta última vencedora do Prêmio Braskem de Teatro 2016 nas categorias Melhor Texto e Espetáculo Adulto. Seus trabalhos mais recentes como figurinista, cenógrafo e maquiador foram as montagens *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, sob direção de João Falcão (2019) e *Pele Negra, Máscaras Brancas*, com direção de Onisajé via Cia de Teatro da UFBA (2019). Thiago foi também indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2018 e 2014, na categoria especial, pelo cenário, figurino e maquiagem de *Oxum* e de *Exu: a Boca do Universo*, respectivamente, ambos sob direção de Fernanda Júlia.

Nesta entrevista, parti do espetáculo *Madame Satã*¹ – nome pelo qual o emblemático transformista brasileiro João Francisco dos Santos foi e é conhecido – para questionar e estimular Thiago a comentar questões que vão do espetáculo à sua trajetória e poética enquanto diretor teatral, passando ainda por assuntos como público e recepção, e o estigma de que artistas de teatro não devem buscar dinheiro.

¹ Para facilitar a leitura, *Madame Satã* aparecerá em itálico quando referente ao espetáculo, e em fonte normal quando referente à figura histórica de João Francisco dos Santos.



Madame Satã foi sua pré-formatura no curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Como surgiu a ideia de montar esse espetáculo?

Montar Madame Satã é uma vontade muito antiga minha. Desde os meus tempos no Rio de Janeiro que esse personagem esteve no meu imaginário, mas eu precisava de um momento certo para a montagem. A ideia ficou alguns anos na minha cabeça, sem que eu efetivamente decidisse montar a peça. Então, um dia, vi o Sulivã² fazer um espetáculo, *Troilus e Créssida*³. Eu não conhecia Sulivã, mas o vi em cena e pensei: “se um dia eu montar Madame Satã, vai ser com ele”. Me interessava fazer um Madame Satã um pouco mais jovem, em uma outra abordagem em relação às representações que já haviam sido feitas. Depois eu acabei descobrindo que Sulivã estreou Madame Satã mais ou menos com a mesma idade que o Lázaro estreou o filme⁴, o que foi uma coincidência bacana. Então foi isso... Quando entrei na Escola de Teatro, eu sabia que iria montar Madame Satã. Não tinha certeza se seria na pré-formatura ou na formatura, mas eu achava que já tinha uma certa firmeza enquanto diretor pra fazer um espetáculo como aquele, um espetáculo lidando com esse personagem.

O que você viu em Sulivã que te fez decidir que ele seria o seu Madame Satã?

A escolha de Sulivã foi muito orgânica, foi uma coisa de percepção, de entender ele em cena. Eu acho que dentre os atores da nova geração, Sulivã é um dos mais potentes. De uma certa maneira, os meus últimos trabalhos com ele têm potencializado muitas narrativas dentro do Teatro da Queda e dentro da minha própria visão e escolhas enquanto encenador.

2 Sulivã Bispo, ator soteropolitano.

3 Baseado na obra de homônima de William Shakespeare, o espetáculo estreou em 2014 como formatura da vigésima oitava edição do Curso Livre da Escola de Teatro da UFBA, sob coordenação da professora Deolinda Vilhena e direção artística de Márcio Meirelles, diretor do Teatro Vila velha e do Bando de Teatro Olodum.

4 Em 2002, o ator brasileiro Lázaro Ramos estreou no filme *Madame Satã* (Brasil/França), no papel do transformista.



FIGURA 1
Sulivã Bispo como
Madame Satã.
Foto: Diney Araújo
para divulgação

Falando em potência, a peça começa com afirmações fortes. Logo no encerramento da primeira fala, ouvimos: “Voltei preto de novo e mais bicha ainda! Quero ver quem é que vai reclamar! Eu quero ver!”. Você pode comentar esse trecho?

Esse texto que abre a peça diz muito da concepção do próprio espetáculo. A gente queria uma volta do Madame Satã – como se ele olhasse pro Brasil de 2018 e reivindicasse uma posição das bichas pretas. Então é uma poesia de como ele estaria observando o mundo hoje, as questões sociais e as violências. É como recriar um anti-herói... É como se ele voltasse não só para observar, mas reivindicar e rever questões.

Por que te interessou montar o espetáculo escapando, de certa forma, das representações que já haviam sido feitas?

Na verdade, não era escapando. Faz parte da minha pesquisa entender corpos LGBT⁵ negros como possibilidades de construção de novas narrativas. Por muito tempo, as representações do homossexual negro vêm carregadas de estereótipos e caricaturas. Eu tenho me debruçado nisso, que inclusive é uma parte

5 LGBT é a sigla referente à comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.



importante da minha pesquisa no mestrado – como podemos construir novas narrativas das bichas pretas e outros caminhos para a representação do homossexual em cena? Tentando entender ainda que muitas das representações vêm sendo colocadas em corpos não dissidentes, que não carregam essas narrativas. A minha pesquisa tem se aproximado muito disso.

***Madame Satã* tem uma visualidade forte e um trabalho de corpo e voz dos atores que chama a atenção. Como foi o processo criativo do espetáculo?**

Bom, o processo criativo foi muito intenso porque foi a primeira vez que eu decidi entender e me aprofundar nas questões de construção de um teatro musical. Então, o processo dividiu-se entre texto, treinamento com os atores, criação das canções e aulas de voz e coreografia. Eu comecei revendo as coisas escritas por Madame Satã, os vídeos, filmes e obras que de uma certa maneira dialogavam com aquele universo. Voltei a ler a entrevista dele, que foi ponto de partida pra construção do texto, *Memórias de Madame Satã*⁶. Ali, eu sabia que poderia tirar da própria fala dele alguns discursos para serem debatidos na peça, como masculinidade, violência, marginalidade, o lugar da bicha preta...

É bacana percebermos que o Madame Satã foi um homossexual que viveu e cresceu dentro de um universo totalmente normativo e masculino e que nos faz pensar na construção do malandro, naquele universo em que a Lapa⁷ estava inserida no que diz respeito à malandragem. De uma certa maneira, ele fica ali como o herói do lugar, como um justiceiro ou um xerife daquela situação e daquela geografia. Então, me interessava entender a trajetória desse corpo dissidente que avançou por tanto tempo – o Madame Satã morreu com quase oitenta anos.

6 Partindo de uma polêmica entrevista concedida por ele ao jornal *O Pasquim*, Madame Satã publicou, em 1972, o livro *Memórias de Madame Satã*, escrito por Sylvan Paezzo.

7 Região boêmia da cidade do Rio de Janeiro, frequentada por Madame Satã na primeira metade do século XX.



A gente termina o espetáculo falando, na última canção, que “morrer de velhice, nego, é um privilégio”, porque realmente é. Pensando na época, nas condições e na própria trajetória que o Madame fez, podemos entender que ele é um corpo que avançou, que passou por muitas violências e, mesmo assim, resistiu.

No mais, o meu trabalho é muito visual, e tem definitivamente muito a ver com a construção das visualidades. Às vezes uma imagem pode ser o dispositivo disparador para eu construir determinada cena ou um espetáculo inteiro. Eu sabia desde o começo, por exemplo, que haveria um uso importante do vermelho. Fomos construindo as visualidades a partir das cenas que eram levantadas, mas sempre levando em consideração o teatro de revista, os primeiros teatros musicais que chegam no Brasil, a gafeira⁸ e a própria região do Madame Satã, a emblemática Lapa.

Nos seus espetáculos as temáticas negra e gay são recorrentes. Você acha que isso qualifica a sua poética de encenação como resistente dentro do cenário do teatro brasileiro?

Há mais ou menos sete anos, a pesquisa poética do Teatro da Queda é um aprofundamento da representação do homossexual em cena. E nos últimos trabalhos, desde o *Rebola*, eu venho entendendo a potência que é a gente compreender as narrativas LGBTQI⁹ negras. Venho entendendo que o teatro que eu tenho feito tem como ferramenta a interseccionalidade, em que eu levo em consideração, na encenação, esses dispositivos de opressão que estão ligados à raça, ao gênero e à classe. Então, essa temática é a minha poética, é por onde eu tenho partido, principalmente na pesquisa sobre a narrativa das bichas pretas.

⁸ Termo utilizado no Brasil para designar bailes populares, como o forró e o arrasta-pé, e o espaço em que esses bailes acontecem.

⁹ Sigla referente à comunidade LGBT, incluindo Queer e Intersexuais.



Me interessa, como me interessou em *Rebola*, pensar o espaço do Beco dos Artistas¹⁰ como um espaço de resistência, de aquilombamento LGBT. Ou como nas minhas últimas peças, em *Madame Satã* e *AFRONTE*, em que eu pego temas históricos, com personagens históricos cujas narrativas foram silenciadas, apagadas, ou então o que temos de registro oficial da história ainda é uma visão eurocêntrica, branca, racista e que muitas vezes não contribui para que a gente conheça a verdadeiramente quem foram essas figuras; como o Madame Satã, ou as quimbandas¹¹, quando pensamos em *AFRONTE*. Isso causa em nós, bichas pretas, um distanciamento em relação ao que compõe a nossa própria história. Se pensarmos no teatro negro, ainda hoje essas questões não são tão abordadas. E, quando vemos essas temáticas em algumas produções, vemos carregadas de conceitos e dispositivos pejorativos.

Em geral, os espetáculos que ocupam o Teatro Martim Gonçalves são gratuitos. *Madame Satã*, no entanto, fez temporada com venda de ingressos. O que aconteceu?

Podemos entender o fato de o espetáculo ter sido cobrado por algumas questões. A primeira é política, no sentido de que nós somos artistas, fazemos arte e isso tem um custo; o *Madame Satã* teve um custo muito alto se pensarmos em todas as coisas que foram necessárias para a construção do espetáculo. Então é importante – eu acho importante, é algo que eu tenho defendido – que os alunos da graduação em Direção, principalmente na fase final¹², com a pré-formatura e formatura, entendam também essa logística da produção. Os espetáculos no Martim¹³ são gratuitos, mas não existe nenhuma lei que impeça a cobrança de ingressos. Vale dizer que tivemos a preocupação de garantir que os alunos da Escola de Teatro entrassem gratuitamente, dentro do limite possível da legislação. Mas muitas das

10 Localizado no bairro Garcia, em Salvador, o Beco dos Artistas, durante as décadas de 1960 e 1970, foi um espaço ocupado por artistas de teatro e música que então atuavam na cena artística da cidade. O Beco logo se tornou conhecido como um refúgio GLS (sigla utilizada à época; *Gays, Lésbicas e Simpatizantes*), mas decaiu progressivamente a partir de 1990. Em 2016, através de um projeto do Governo da Bahia intitulado *Beco Ocupado – Ocupação Artística do Beco dos Artistas*, o Teatro da Queda reviveu o antigo bar Canto da Seresta, rebatizado XAMPOO, e promoveu oficinas, shows e outras apresentações artísticas no local. O espetáculo *Rebola* teve sua temporada de estreia no XAMPOO.

11 Grupo de homens negros feiticeiros que se travestiam de mulheres e foram escravizados na região do Congo e Angola entre os séculos XVI e XIX.

17 No último ano da graduação, os alunos de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, orientados por um professor da casa, montam dois espetáculos de tema livre, a pré-formatura e



peças receberam essa cobrança de ingresso de uma forma negativa, como se estivéssemos querendo ganhar dinheiro... Que bom que a gente tava querendo ganhar dinheiro! Eu acho que quando você chega na última fase de uma graduação, precisa pensar nisso.

No mais, foi uma questão estrutural, de logística. O espetáculo tem, de fato, um custo, e não recebemos uma verba adequada para a montagem. *Madame Satã* tem uma equipe enorme, uma loucura que eu fiz. Seria ilógico colocar o espetáculo que custou um valor x, com várias despesas de produção, em temporada com entrada gratuita. Se isso ferisse algum tipo de lei dentro da Universidade, eu não teria feito. Mas era preciso fazer isso para que o espetáculo fosse realizado e tivesse uma verba que cobrisse os custos e não onerasse.

Essa repercussão negativa toca no estigma de que artistas não devem ganhar dinheiro. O que você acha disso?

Bobagem. É uma cafonice, e precisamos pensar sobre isso. Acho que precisamos rever um pouco esse pensamento da produção dentro da Universidade. Não digo no curso todo, mas principalmente nesses dois momentos – a pré-formatura e a formatura –, que são momentos em que supostamente você tá preparando o graduando para o mercado. A gente sai da Universidade pensando no mercado, mas o mercado que segue a lógica da gratuidade muitas vezes impede que as produções tenham qualidade e que tenham, para além disso, uma vida posterior à sua estreia e à primeira temporada.

Isso também tem a ver com formação de plateia; não acho que seja a gratuidade que vai afastar ou trazer o público pro teatro. Você não vai no médico e pede uma consulta de

a formatura, que devem encenar e produzir, ou se encarregarem de uma equipe de produção.

18 Teatro Martim Gonçalves (TMG), o teatro da Escola de Teatro da UFBA, onde, em geral, os alunos estreiam seus espetáculos de pré-formatura e formatura.



graça, e mesmo quando você vai no sistema público, você tá pagando por ele.

Madame Satã ficou em cartaz durante toda a temporada com plateia cheia e pagante. Esse ano, o espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, encenado por Onisajé via Cia de Teatro da UFBA, também fez temporada no Teatro Martim Gonçalves e lotou a plateia todos os dias, mandando um número considerável de pessoas de volta pra casa sem conseguir ingresso. Curiosamente, estamos falando de um teatro que não tem público fidelizado e nem está acostumado a ter a casa sempre cheia. Além disso, vivemos tempos de esvaziamento dos teatros. Como você explicaria o sucesso dos dois espetáculos?

Eu acho que tem várias questões aí. A primeira é a temática, e acredito que a temática de ambos os espetáculos interessa, ou seja, tem um público interessado. Mas também nos preocupamos muito com o espectador; eu me preocupo muito com o espectador. Acho interessante encenar um espetáculo que eu sinta ter uma aproximação com os espectadores – seja pela temática, pelo elenco escolhido ou mesmo pelo interesse de pessoas que já acompanham a minha poética. Tem ainda a questão da figura de Sulivã, que está em destaque... Acho que havia uma curiosidade das pessoas verem ele, em especial, fazendo *Madame Satã*. Mas esses debates de racismo, gênero e feminismo são temas que têm interessado ao espectador.

Ou seja, o público está pedindo peças assim?

Eu acho que o público pede. Ou o público pede, ou essas narrativas foram esquecidas por muito tempo, estão vindo à tona agora e interessam. Eu não faço um trabalho pensando no “tema da moda”. No meio dessa onda, tem pessoas e projetos



que fazem determinado espetáculo exclusivamente por olharem o que tá pegando. Eu não, são temas afetivos, que me transpassam, que me provocam, temas que eu acho que consigo potencializar em cena.

Então você teve o cuidado de pensar qual seria a recepção do público quando idealizou o espetáculo?

Eu penso e pensei o tempo inteiro, desde que eu comecei a fazer a peça. Tá Rafa¹⁴ aqui, o assessor de imprensa oficial da minha carreira, que também pensa em como o material de divulgação vai chegar ao público e como vamos criar estratégias para que as pessoas fiquem sabendo da peça.

De que forma você pega esses temas afetivos que te atravessam e faz a ponte para que eles interessem também ao público? *Madame Satã* passou por adaptações nesse sentido?

Eu faço teatro, e teatro precisa do público. Então eu não fico na minha ideia, na minha discussão e nas minhas questões apenas. Eu faço teatro, me preocupo com o espectador, e acho que é importante a gente fazer uma obra que chegue. Essa obra não é só um discurso ou panfleto, é uma obra com acabamento, que se preocupa com a estética, com a visualidade, com a atuação, com o tipo de abordagem que é feita...

Eu escolhi o *Madame Satã*, que é um grande arquétipo de uma grande discussão. Não é só uma peça biográfica, o personagem não conta só a história do Madame. Ele conta a narrativa desses corpos dissidentes que são violentados o tempo inteiro e que, de uma certa maneira, conseguiram avançar. O *Madame Satã* nesse caso, dessa encenação, é uma potência para o discurso. Mas o tempo inteiro eu tô pensando na

14 Rafael Brito, ator e assessor de imprensa do Teatro da Queda.



qualidade do espetáculo, no acabamento e no que podemos fazer em termos de sofisticação. Eu venho de uma pesquisa, então os espetáculos também são avanços dessa pesquisa. Então, se eu avancei, por exemplo, na questão do musical ou dessa interseção entre gênero, raça e classe com *Madame Satã*, *AFRONTE* vai aprofundar outras questões, mas também vai avançar numa pesquisa.

Ainda falando de público, como foi, na prática, a recepção de *Madame Satã*? O que você ouviu de comentários, feedbacks, da plateia que estava ali e mesmo do elenco/equipe?

Foi muito surpreendente. Primeiro porque tínhamos essa questão de ser o primeiro espetáculo de formatura na Escola de Teatro cobrando ingresso, e isso gerou prós e contras. As pessoas, mesmo dentro da Universidade, não conseguiram compreender por que nós estávamos fazendo isso. Como eu disse, a gente tava fazendo por um simples fato: precisávamos montar a peça. Enfim, tínhamos essa questão. Mas, ao mesmo tempo, trabalhamos muito para que as pessoas pudessem assistir à peça. E fiquei muito surpreendido. Eu sabia que seria uma peça com apelo ao público, mas não imaginava que a gente teria todos os dias lotação esgotada com filas de pessoas voltando pra casa. Então foi uma felicidade. Eu acho que a resposta do público vem, também, pelo trabalho e pela dedicação de 38 pessoas por meses para colocar a peça em cartaz. É claro que tem várias respostas, e eu nem vou entrar na questão do gosto, se você gosta da peça ou não... Mas acho que o projeto teve uma repercussão muito feliz e efetiva.

Colocar no palco essas narrativas silenciadas parece ser uma maneira eficiente de diminuir a distância entre as bichas pretas e a multiplicidade de histórias que compõe os



seus passados. *Madame Satã* gerou, em algum grau, esse efeito no elenco envolvido, nos outros artistas do processo e/ou em você?

Tem que diminuir. Você só vai trabalhar comigo se a peça for te provocar; caso contrário, não vale a pena. Os temas são caros pra mim porque passam por mim; são, de uma certa maneira, a minha visão de mundo, por mais que daqui a pouco eu possa estar falando qualquer outra coisa. Toda a equipe, não só o elenco, é transpassada pelo projeto. Eu sempre provoco. Quero que as pessoas saiam dali com alguma questão, com alguma coisa nelas que se modifique. E a escolha do elenco passa e tem passado um pouco por isso – não adianta a gente pensar num teatro interseccional se os corpos envolvidos não vêm carregados de discursos e narrativas que dialoguem com a proposta. Então cada um, de uma certa maneira, uns mais e outros menos, sai dali modificado pelo discurso. Não digo transformados, mas refletindo sobre.

Madame Satã foi diferente dos seus outros trabalhos?

Eu acho que todos estão dentro da minha pesquisa. Desde o primeiro, em 2011, quando comecei a falar de bicha com o Teatro da Queda, até hoje. Às vezes as pessoas acham que o *Madame Satã* é diferente dos outros pela escolha estética da encenação. Eu aprofundo aspectos do teatro musical, flerto com o teatro de revista, faço uso do palco italiano... Posso dizer que meus espetáculos estão em um mesmo universo, mas acredito que o *Madame Satã* tem um aprofundamento particular meu enquanto encenador, e de Daniel¹⁵ enquanto dramaturgo. Tivemos muito tempo para pesquisar. Era um projeto difícil, porque uma coisa é construir um espetáculo com personagens que não existem ou que não sejam conhecidos,

15 Daniel Arcades, que assina o texto de *Madame Satã*.



outra é escolher Madame Satã. Houve uma preocupação em parecer pretensioso montar Madame Satã agora, sendo que já existe o filme com Lázaro Ramos, que é uma referência do cinema nacional. Mas a verdade é que todos os meus trabalhos circulam nessa mesma estética, em um mesmo discurso, sendo que cada um aprofunda em um aspecto, mas todos têm o núcleo da pesquisa de gênero etc...

Afinal, o que motivou essa pesquisa das bichas pretas que hoje é a sua poética de encenação e objeto de estudo no mestrado?

Eu acho que o recorte das bichas pretas veio do Beco dos Artistas. É, foi o Beco. Foi a Koanza, a personagem de Sulivã em *Rebola*, que já discursava sobre isso. Antes eu me dividia muito entre uma coisa e outra – ou algo de raça e candomblé com o NATA, ou algo de bicha com o Teatro da Queda. Acho que aquela foi a primeira vez que alguns personagens aconteceram. E se não tivesse aqueles atores... Não só Sulivã, mas também Diogo, Caique, Genário¹⁶... Eles começaram a discutir essas questões também, não só da bicha no sentido amplo, mas do recorte racial. Acho que foi natural, iria acontecer eventualmente. Eu venho ampliando uma pesquisa e, de repente, vamos para esses discursos dentro da bicha preta porque também sofremos muitas coisas no Beco dos Artistas. Foi um projeto maravilhoso, mas foi também um projeto muito difícil. E aí, quando você vai colocar no papel, ticar as questões que estava sofrendo de preconceito, de intolerância, de violência... Você consequentemente chega no recorte de raça.

Diante de tudo isso, você poderia dizer que encontra reflexos da sua trajetória profissional em produções de artistas mais jovens?

16 Diogo Teixeira, Caique Copque e Genário Neto.



Ah, eu vejo, vejo sim. A gente já tá ficando mais velhinha, né? Já tem um tempo. Vemos pessoas que trabalharam com a gente, consciente ou inconscientemente, articulando questões similares. Tem o surgimento de outros coletivos debatendo; fomos aprofundando as discussões e outros grupos surgiram também. A gente incentiva! Eu fico muito feliz, por exemplo, de ver que tem uma dissertação sobre a minha pessoa. Apesar de pensar “Mas gente, eu já fiz tudo isso? Que ótimo!”. Quando se trabalha com pesquisa, é natural que as pessoas se aproximem de você e da sua estética, mesmo que não fiquem por muito tempo, e comecem a experimentar também. Então, acho que sim, encontro.

E pra quem não assistiu *Madame Satã* ainda, qual é o recado?

2020 tá chegando aí!



DOIS DEDOS DE PROSA SOBRE A NOÇÃO DE ZÊNITE EPISTEMO-METODOLÓGICO: por um Galileu mais bem-humorado

THALES BRANCHE PAES DE MENDONÇA

Artista multidisciplinar e professor. Transita nas linguagens artísticas da música, do teatro, da dança e da performance, atuando como diretor vocal, musical, compositor e performer. Possui mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e atualmente atua como professor de voz e processos de criação da Universidade Federal do Acre.

RESUMO

Reflexão acerca de processo de pesquisa em artes a partir da discussão da noção de zênite epistemo-metodológico na singularidade do trajeto de pesquisa que deu origem à tese *Em demanda da santa seresta: trajeto criativo a partir de uma seresta primeva às margens do Tapajós*. Ludicidade e afeto como princípios da construção da narrativa acadêmica em processos criativos.

PALAVRAS-CHAVE:

Zênite epistemo-metodológico.

Afeto.

Processo criativo.

ABSTRACT

Reflection on the research process in arts from the discussion of the notion of epistemo-methodological zenith in the uniqueness of the research path that gave rise to the thesis "In quest for the holy seresta: creative trajectory from an original seresta on the banks of the river Tapajós". Playfulness and affection as principles of the construction of academic narrative in creative processes.

KEYWORDS:

Epistemo-methodological zenith.

Affection.

Creative process.



A imagem de Galileu olhando o céu comenta sim-

bolicamente a reflexão sobre o ponto de vista a partir do qual minha tese foi construída durante o processo de doutoramento, seu zênite epistemológico, por assim dizer. Neste texto, dedico-me a dar visibilidade às regras do jogo teórico que dinamiza a fundamentação da tese *Em demanda da santa seresta*: trajeto criativo a partir de uma seresta primeva às margens do Tapajós, orientada pela professora Sônia Rangel, no contexto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.

Na linguagem técnica da navegação, zênite é um ponto imaginário no céu que se situa exatamente sobre a cabeça do observador. Grosso modo, o zênite serve para estabelecer um referencial de observação específico fundamental, por exemplo, a orientação na navegação marítima. Tomando esse elemento de forma metafórica, este texto tem por objetivo explicitar o zênite epistemo-metodológico que orientou meu processo de pesquisa durante o doutoramento.

Diante de objetivo tão importante para a compreensão do modo pelo qual se desenvolveu a pesquisa de doutorado em questão, sinto-me eticamente convocado a confessar um pequeno delito. Como forma de provocar o disparo de escritura da tese, escrevi três textos respondendo a três perguntas que se referem a três personagens emblemáticos integrantes do cânone da dramaturgia ocidental. Esses três textos terminaram por compor, ao lado de outros, minha tese. O caso é que essa ideia eu roubei do professor Graça Veloso, atualmente vinculado como docente da Universidade de Brasília - UNB. Para ser justo, vale contar um pouco melhor essa história.



BREVE HISTÓRICO DE ALGUMAS BOAS IDEIAS ROUBADAS

Mais de uma vez eu vi o professor Graça proferir uma palestra em que ele expunha sua visão sobre a etnocenologia¹. Na palestra, o professor Graça cita outra palestra proferida pelo professor Alcione Araújo, que eu não conheço. Na palestra “original”, digamos assim, o professor Alcione Araújo discutia o desenvolvimento da humanidade mobilizado por grandes perguntas associadas simbolicamente a Édipo, Hamlet e Galileu. Em *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles, o herói trágico questiona: “quem sou eu?”, indagando sobre sua origem em busca de reconhecer sua essência. Em *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare, numa espécie de novo estágio do desenvolvimento humano, o príncipe dinamarquês, sabendo-se insignificante como indivíduo diante do mundo, pergunta: “vale a pena viver?”. E, finalmente, em *Vida de Galileu* (1937), de Bertolt Brecht, representando um ser humano mais desenvolvido porque munido de um conhecimento razoável de si e do mundo, ou seja, sabedor de suas potências de criação e destruição, o físico italiano indaga: “a que serve o conhecimento?”.

Eu já conhecia e há muito me impressionava a presença magnética do professor Graça quando fala apaixonadamente sobre suas coisas diante da audiência. Em minha opinião, o professor Graça fala diante da audiência como um homem de teatro. Quero dizer com isso que ele fala com o engajamento físico do ator, situado no aqui-agora, presente, regendo com maestria o olhar de quem vê. Desde a primeira vez que o vi, eu senti, em sua presença e naquela possibilidade de ser e estar diante do público no ambiente acadêmico, algo que me vinha como ressonância do “estilo” do saudoso professor Armindo Bião, o grande “pai” da etnocenologia brasileira, e, não por acaso, orientador do professor Graça em seu doutoramento. O nome do professor Bião retornará algumas vezes neste texto, afinal, entre tantos acasos que gosto de contar, não por acaso ele é/foi um intelectual de referência em minha formação como artista da cena e pesquisador nos anos de minha aventura baiana² no PPGAC da UFBA.

1 A etnocenologia é uma disciplina cara a este processo de pesquisa e pode ser compreendida como a etnociência que se ocupa das formas e comportamentos espetaculares humanamente organizados.

2 Essa expressão, eu também ‘roubei’ do professor Bião. Precisamente, eu ‘roubei’ do título de sua tese de doutorado em Sociologia e Antropologia na Universidade de Sorbonne (Paris), que tinha como título: *Théâtralité et spectacularité - une aventure tribale contemporaine à Bahia*.



O professor Bião provavelmente não concordaria com o modo pelo qual eu desenvolvo essa ideia sobre o roubo, que inicialmente eu chamei de “pequeno delito”, mas que pretendo elaborar no sentido de constituir uma espécie de princípio epistemo-metodológico. O professor Bião era partidário de uma escrita acadêmica um pouco mais sóbria (mas não menos afetiva!). De qualquer forma, isso me faz lembrar que às vezes as relações entre pais e filhos, mestres e discípulos, pesquisadores mais velhos e seus orientandos podem ser um tanto conflituosas, mas penso que isso compõe as histórias desse “tipo” de amor.

Curiosamente, foi o professor Bião que me abriu os olhos para as potências implicadas ao campo simbólico no qual se inscreve o roubo. Refiro-me a algumas de suas ideias que estavam sintetizadas na aula-espetáculo *Mulheres por um fio: inferno, purgatório e paraíso no Atlântico Negro*³, da qual em um momento eu tive a sorte de poder participar como músico acompanhante ao violão. Entre várias questões, o professor Bião desenvolvia uma noção de encruzilhada como operador interpretativo para compreensão de questões metodológicas da pesquisa em artes cênicas, especialmente em etnocenologia, e das dinâmicas relativas a processos culturais no Brasil. Para fundamentar essa noção, o professor fazia referência a Hermes como patrono das encruzilhadas, deus grego protetor do comércio, das comunicações, mas também dos ladrões, o embusteiro por excelência. O professor Bião lembrava também que foi nas encruzilhadas que as cidades se desenvolveram, bem como as feiras, os prostíbulos e também os teatros. Encruzilhadas seriam, portanto, lugares de grande movimento, centros dinâmicos que concentram maravilhas, mas também perigos⁴: encruzilhadas são comumente marcadas por monumentos e numerosas sinalizações, no entanto, é onde se processam numerosos enganos e mal-entendidos.

Comprometido eticamente com a imaginação do “bom ladrão”, dediquei-me rigorosamente à autodelação de cada pequeno roubo encenado no curso da tese. A autodelação é a forma poética que encontro para comunicar a minha relação com as referências, sejam elas bibliográficas, oníricas ou fruto da experiência nos diversos tipos de contato. Na palestra já citada do professor Bião são mencionadas algumas categorias para a definição dos objetos da pesquisa em artes do espetáculo. Entre elas estão os objetos ideais – que são aqueles que existem enquanto ideias, tais como a ética ou a estética – e os objetos reais, ou de múltiplas realidades, dentre os quais se pode incluir mesmo o sonho como realidade. Penso que essa abertura em relação à natureza dos objetos também é interessante para refletir sobre a natureza das referências.

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eDvxfLoRsbl>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

4 Aqui estou parafraseando uma das canções de *A gente canta Padilha*, espetáculo teatral dirigido pelo professor Armindo Bião, do qual mais uma vez tive a sorte de participar como ator e músico. Na canção, que tem a letra da autoria do professor Bião e a melodia criada coletivamente pelo elenco, nós cantávamos: “A maravilha é perigo, o perigo é maravilha / Pela mesma encruzilhada se pega mais de uma trilha”.



Naturalmente, a inclusão de referências de naturezas diversas deve ser orquestrada rigorosamente por um senso de oportunidade que cabe ao “bom ladrão”. No caso do presente texto, o cruzamento de referências composto até deriva de uma leitura do *Galileu* comunicada pelo professor Graça numa palestra sobre a etnocenologia. Na palestra, o mais importante para o desenvolvimento do conteúdo apresentado era a pergunta “essencial” extraída do personagem, no caso, de Galileu: a que serve o conhecimento? No entanto, de modo a ampliar o potencial de provocação da referência, eu decidi ler o texto da peça para descobrir por mim mesmo a fonte daquela pergunta. O resultado dessa imersão da referência que habita a referência é que eu terminei por descobrir coisas outras que extrapolam a referência original da palestra do professor Graça.

Em *Vida de Galileu*, por exemplo, descobri que Galileu ele mesmo é um ladrão. E essa percepção sobre o personagem me provocou criar esse discurso que de certa forma brinca com a autodelação. Vale notar que invisto num jogo narrativo em que tento fazer com que um emaranhado de referências aparentemente caótico se movimente como um organismo vivo em que tudo está conectado. Quando falo de constituir o texto como um emaranhado, é possível ampliar essa imagem, fazendo referência ao sentido etimológico da palavra “texto”, do latim “texere”, que significa “tecer”. É possível ainda pensar no sentido da gíria em espanhol “tramador”, que, segundo uma fonte amorosa colombiana, é uma palavra que identifica a figura do sedutor, aquele que envolve em tramas de afeto o objeto de sua sedução. Mas é possível ainda retomar o sentido de “encruzilhada” do professor Bião. As três imagens não se excluem, antes disso complementam-se simbolicamente na proposição de uma construção textual amplamente inspirada numa real gratidão implicada aos encontros afetivos e, portanto, no desejo de, em texto, fazer as devidas referências com reverência⁵ e graça. Porém, sou consciente de que o desejo de comunicar a fertilidade dos encontros não me deixa livre da possibilidade de frutificar confusão no momento de realizar este intento. Conforme já foi dito, isso também faz parte de experimentar encruzilhadas.

⁵ Jogo de palavras roubado do professor Bião.



EM DEFESA DE CERTO OPORTUNISMO EPISTEMO- METODOLÓGICO

De modo a delinear um pouco mais claramente o que compreendo como senso de oportunidade implicado ao roubo, proponho uma leitura sobre a primeira cena de *Vida de Galileu*, de Brecht (1991). Nessa cena, temos um longo primeiro momento em que é apresentado Galileu como um cientista apaixonado, um homem devotado ao conhecimento, que fala nervosamente sobre a revolucionária descoberta de que o Sol não se move em torno da Terra, mas sim o contrário. Galileu é apresentado, assim, como um personagem imbuído de uma nobreza verdadeiramente heroica na fala; no entanto ele habita um quarto pobre em Pádua e comunica suas descobertas ao filho da governanta, menino Andrea de dez anos, uma criança, do que decorre grande parte da comicidade da cena. Em determinado momento dessa animada conversa entre Galileu e o menino, que ele fará seu pupilo na empreitada científica, um terceiro jovem rapaz adentra o aposento e o interrompe. Quem entra em cena é Ludovico Marsili, moço rico que indaga a Galileu sobre a possibilidade de contratá-lo como professor particular de ciência. O jovem Ludovico na verdade está mais interessado em cavalos e, com uma honestidade ingênua, confessa que só está buscando Galileu apenas pelo fato de que sua mãe o obrigou, pois ela considera que o conhecimento científico é algo que confere valor a homens “de bem”, por assim dizer. Galileu não tem muita paciência com o rapaz, mas aceita ministrar as aulas pela razão óbvia de sua difícil situação financeira. Eis que o jovem Ludovico menciona que trouxe da Holanda um invento que permite que as pessoas vejam de perto aquilo que está longe: é o telescópio. Galileu faz algumas perguntas ao jovem sobre o funcionamento do instrumento e rapidamente envia Andrea para comprar os materiais necessários para que ele mesmo possa confeccionar um telescópio. Na próxima cena da peça Galileu se apresenta à República de Veneza para oferecer o telescópio como criação sua:



Galileu – Excelência, veneráveis Conselheiros. Como professor de matemática na vossa Universidade de Pádua, e como diretor de vosso Grande Arsenal, aqui em Veneza, considero que a nobre tarefa docente, que me foi confiada, não é minha única missão. Procuro também proporcionar vantagens excepcionais à República Veneziana, através de invenções com aplicação prática. Com alegria profunda e toda a humildade devida, estou em condições de apresentar e entregar-vos hoje um instrumento inteiramente novo, o meu tubo ótico, o telescópio, construído em vosso famosíssimo Grande Arsenal, segundo os princípios máximos da ciência e do cristianismo, fruto de dezessete anos de paciente pesquisa de seu dedicado servidor. (BRECHT, 1991, p. 70)

Com esse ardiloso embuste, Galileu conquista o aumento necessário para ampliar os fundos que trarão ganhos para suas pesquisas. Como era de se esperar, num dado momento a mentira de Galileu é descoberta, o que acaba complicando uma vez mais sua situação, mas não antes de o físico italiano ter sido beneficiado por recursos técnicos advindos da nova condição que galgou com o embuste.

É curioso notar que, para Galileu, o ofício de professor é uma atividade que ele exerce quase como se fosse um fardo. No entanto, na conversa com o moço rico Ludovico, ou seja, na negociação de mais um compromisso com aulas particulares, uma interação que na experiência de Galileu não frutificaria mais do que alguns trocados, o físico consegue perceber que existe ali uma oportunidade de transformação de seu quadro. Há um ditado popular que diz que “a ocasião faz o ladrão”, o que talvez seja interessante para compreender a atitude de Galileu, que suspende qualquer tipo de nobre código moral duro em nome do que ele acredita ser uma janela para sair de suas condições precárias e conquistar algum tipo de melhoramento de vida que lhe permita desenvolver sua ciência.

Sobre a palavra “oportunidade”, James Hillman constitui o seguinte itinerário etimológico:

A palavra, de acordo com Onians, deriva mais provavelmente de *porta*, *portus* (*angiportus*), “entrada”, “passagem”. *Portunus* era associado a portas. ‘*Opportunus* assim descreveria aquilo que oferece uma abertura, ou aquilo que está na frente de uma abertura e pronto para atravessar’. [...] Um conjunto de



significados aparece em inglês em conexão com a palavra “nick” (“brecha”),[...] “To nick” significa “dar no vinte, acertar na mosca, agarrar no momento exato ou na hora H”. “*A nick in time*” é uma brecha no tempo, aquela hora H, aquela abertura no sistema da lei e da ordem através da qual uma oportunidade pode se apresentar. [...] O principal termo grego para oportunidade, no entanto, é *kairós*, que se referia no grego homérico a uma “abertura penetrável”. [...] A mesma ideia de “abertura” pode ser desdobrada não apenas em *kairós*, mas também de *kaîros*, um termo para a arte de tecer. Tecer, tempo, destino são ideias que estão frequentemente conectadas. Uma abertura na teia do destino pode significar uma abertura no tempo, um momento eterno quando o padrão se aperta ou é atravessado. (HILLMAN, 2008, p. 161-163)

Aqui o sentido de oportunidade na palavra grega “kairós” em aproximação com “kaîros” – a arte de tecer – cria ressonância com a ideia do emaranhamento de referências mencionado anteriormente através da imagem do texto como um tecido, ou seja, emaranhamento de fios-ideias. Confesso que sobre o “kaîros acadêmico”, esse ardiloso trabalho de constituir o emaranhado da escrita (texto), dificilmente eu o teria conectado sozinho com a noção de “oportunidade”, conforme a estou abordando. A constituição do emaranhado como oportunidade em minha imaginação tem mais a ver com as referências que no curso do tempo oportunamente “roubei” nos muitos encontros (encruzilhadas) vividos. Com isso quero dizer que, longe de ter constituído um trajeto de desenvolvimento acadêmico progressivamente organizado, eu me sinto mais como uma espécie de ladrão disfarçado de pesquisador viajante que em cada paragem teve a sorte de colecionar numerosos objetos imaginários roubados, num verdadeiro oportunismo epistemológico afetivamente orientado. Mudei das Letras para as Artes Cênicas da graduação para a pós-graduação, depois mudei de linha de pesquisa do mestrado para o doutorado, e no curso do último fiz um estágio sanduíche no exterior de volta às Letras. Ou seja, por essas e outras, minha formação não tem a firmeza de um edifício construído com pedra sobre pedra. No entanto, não acho que isso seja necessariamente negativo. A imagem de roubo como obra que frutifica do kairós-oportunidade me sugere possibilidades de desenvolvimento do conhecimento que me interessam muitíssimo e sobre as quais minha tese se erigiu, talvez não com pedra, mas com material mais fluido, ou airoso.



A noção de tempo evocada pela palavra grega *kairós* também dá nome a *Kairós*, o filho mais jovem de Zeus. Em poucas palavras, o deus do momento oportuno, que era veloz, tinha os pés alados e estava sempre nu. Enquanto experiência do tempo, a mítica de *Kairós* se opõe à do avô *Kronos*, numa polaridade que expressa, de um lado, a descontinuidade e a imprevisibilidade do tempo da oportunidade e, do outro lado, a linearidade ordenada, o tempo lento de *Kronos*. Daí a palavra “cronológico”, para dizer esse segundo modo mais ordenado de compreender o tempo. A oposição entre *Kairós* e *Kronos* remonta a dois arquétipos frequentemente compreendidos na psicologia analítica como polares: *puer* e *senex*. A consciência *puer*, digamos, está muito bem expressa em tudo o que foi dito até então sobre a noção de oportunidade.

Assim, podemos dizer que a inspiração de uma consciência *puer* pode fundamentar perspectivas epistemo-metodológicas que incluam como modo de operação, por exemplo, o jogo simbólico que desenvolvo a partir da imagem do ladrão. Confessando pequenos crimes que, num nível metodológico, decorrem de uma formação pouco especializada e metodicamente ordenada em meu trajeto. Procuro contornar essa fragilidade tentando fazer valer os procedimentos que permitiram meu desenvolvimento. Essa estratégia está amplamente inspirada pelo que compreendo como consciência *puer*, afinal, se o “O espírito *puer* é a voz do momento e o espírito *puer* apreende a situação num instante. A ética é a ética da situação” (HILLMAN, 2008, p. 178). Assim, opto por abandonar a intenção de constituir um arranjo teórico rigorosamente assentado em uma tradição estabelecida em nome da criação, um discurso que constitui sua coerência numa construção orientada pelo trajeto pessoal de pesquisa.

É importante deixar claro que não pretendo aqui fazer um elogio apaixonado da consciência *puer*, negando a pertinência dos valores da consciência *senex*. No entanto, sinto que ainda é necessário discutir possibilidades de pesquisa que incluam modos de operação mais familiares aos procedimentos de quem transita nas áreas de Artes e Humanidades. Mesmo em nível de pós-graduação, eu ainda cumpri meu percurso de formação na Universidade, sendo convocado a responder questões que dizem respeito a perspectivas de pesquisa que não necessariamente se aplicam à pesquisa em artes cênicas, de modo que compôs a minha formação a busca por constituir uma verdadeira defesa epistemo-metodológica que tem seus fundamentos simbólicos expressos nas imagens que venho trabalhando até então, mas que exponho a seguir de modo talvez um pouco mais assertivo no intuito de figurar o caleidoscópio com o qual observo o mundo a partir de meu zênite epistemo-metodológico.



CALEIDOSCÓPIO EPISTEMO- METODOLÓGICO

Em Severino (1996, p. 147), a prática de pesquisa pode ser bem compreendida como um esforço organizado pela consciência *senex*, de modo que “O trabalho científico em geral, do ponto de vista lógico, é um discurso completo”. O império da racionalidade como modo de operação é uma proposição bem acolhida pela consciência *senex*; no entanto, exclui numerosas formas de abordar e conhecer, que são caras em especial a artistas que pesquisam no ambiente acadêmico, o que é, evidentemente, meu caso. Evocando uma vez mais algo que o professor Bião dizia em suas aulas, uma etimologia para a palavra “conhecimento” – e que eu nunca averigüei se era verdadeira –, segundo a qual se formava do latim “co” (com) + “nascere” (nascer), e significava algo como “nascer de novo”. Talvez o apelo à memória do que eu ouvi desse meu velho mestre tenha feito com que eu confundisse o ensinamento – faz parte da experiência dos encontros como encruzilhadas –, mas sinto que vale a pena suportar essa imprecisão do que “realmente” foi dito em nome da preservação de um sentido etimológico para a palavra “conhecimento”, que guardo como algo potente e poético. Se conhecer significa, em sua raiz, “nascer de novo”, todas as vezes que um se propõe a uma demanda de pesquisa, é em nome de constituir conhecimento/saber, mas é também em nome de revolucionar a si mesmo, nascer de novo, por assim dizer. Sinto que essa ideia está muito bem conectada com o espírito criador do artista.

Assim, em contrariedade à proposição *senex* do trabalho científico, situo a síntese elaborada pela professora Sonia Rangel em sua abordagem sobre o processo criativo:

Escolho, então, me situar do ponto de vista do artista, para o qual compreender tornar visível e comunicável sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato,



mas no âmbito acadêmico além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa se sentir estimulado a discorrer sobre seus próprios “métodos” e a “experimental” seu pensamento como criação. A realização da obra artística deverá então fazer parte constitutiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela. (RANGEL, 2009, p. 100)

Tal compreensão fertiliza uma possibilidade de conciliação entre prática acadêmica e artística. Com assertividade e clareza, a proposição da professora Sonia concebe a prática artística em sua pertinência no ambiente acadêmico por meio da realização de um discurso que comunique os modos pelos quais se constitui a obra. Daí, a escolha dos “métodos” que se dá em necessária consonância e em resposta às demandas internas de cada criador. Ou seja, o eixo do trabalho de pesquisa pode ser compreendido através da criação da narrativa que encena o trajeto criativo na forma de texto. Isso permite pensar que a prática de pesquisa do artista no ambiente acadêmico não precisa necessariamente ser estruturada a partir de elementos constitutivos das regras do método cartesiano, tais como “hipótese” ou “problema”. Antes disso, tal prática pode ser mais bem compreendida a partir do engajamento na criação das formas mais apropriadas de estruturação da narrativa do trajeto criativo, considerando as idiosincrasias de cada processo de criação aqui compreendido como movimento criador dotado de um hibridismo que responde às demandas do sujeito (RANGEL, 2009).

Ao propor a experimentação da criação como pensamento, a professora Sonia afirma um lugar de fala no ambiente acadêmico que admite um conhecimento que se forja orientado pela sensibilidade no trato com a forma, e não estritamente por sua ordenação racionalmente constituída. Longe de estabelecer uma dicotomia entre sensibilidade e racionalidade, a professora Sonia acaba conciliando essas que são dimensões da experiência humana, pensando num modo de fazer pesquisa que de um lado expressa a consciência *puer* e se abre para as possibilidades mais diversas da constituição da forma a partir da dialética dos sentidos, e, por outro, expressa a consciência *senex* e se inscreve como conhecimento rigorosamente constituído no esforço de comunicar a coerência errante de seus processos.

Nesse sentido, compreendo que o mecanismo que joga a função de conciliadora das duas instâncias – a saber, racionalidade (consciência *senex*, território da ciência) e sensibilidade (consciência *puer*, território da arte) – é a noção de jogo. A partir da leitura de teóricos do jogo, a professora



Sonia desenvolve um pensamento sobre a ideia de “função lúdica”, uma forma de abordar o jogo como uma espécie de dispositivo a partir do qual se organiza a cultura humana, seja nas artes ou nas ciências:

Essa essência da função lúdica como conhecimento e autoconhecimento se faz presente também na arte. É no confronto com seu destino trágico como acaso e como necessidade, que o ser humano faz surgir na especificidade de cada contingência, individual e coletiva, as perguntas e respostas no jogo da cultura como produção materializada, em forma de arte, ciência, filosofia, religião ou comportamento. Portanto, é também aí, nessa raiz original, de procurar o sentido ou jogar com ele, que se irmanam poetas e cientistas. Em muitas situações, as teorias da percepção humana e a ciência confirmam o que a arte já fez, organizou e “encarna” como conhecimento sensível. (RANGEL, 2009, p. 118)

Esse jogo entre figuras *puer* e *senex* se apresenta de forma muito evidente na peça de teatro *Protocolo Lunar*, na qual a professora Sonia assina direção e dramaturgia. No texto da peça, uma velha e uma menina se encontram num atópico “quintal do mundo” e travam uma devaneante conversa sobre a poesia. Curiosamente, é a menina que expressa a consciência *senex* no desejo de aprender o conceito de poesia e seu “método”, indagando à velha com perguntas extremamente objetivas, no que a velha responde com o que considero pérolas, a saber: “Poesia não é para compreender, mas para incorporar” (RANGEL, 2015, p. 43).

Sobre essa declaração, se poderia supor a expressão de uma consciência estritamente *puer* no discurso da velha. No entanto, em outras passagens, a personagem da velha expressa de modo mais complexo o que eu também considero como uma conciliação entre consciências *puer* e *senex*. Num primeiro momento do espetáculo, a velha se demora em mostrar sua “imensa biblioteca” composta por sete volumes. Cada um desses livros aborda conteúdos relativos a grandes questões da humanidade e mesmo do universo, mas cada um deles possui uma forma única e absolutamente excêntrica. Como exemplo, basta dizer que um dos livros possui a forma de espiral, o outro, a forma de sandália, um terceiro, a forma de bola, e assim sucessivamente. À pergunta da menina: “Mas essa bola pendurada também é livro” (RANGEL, 2015, p. 46), a velha responde: “Sim. Há muitas formas de ler e aprender o mundo. Aqui está o Universo compactado com sua



história registrada por mim e por meu irmão gêmeo, pois vimos tudo desde o início. E contada também por quem não viu, mas imaginou.” (RANGEL, 2015, p. 46).

Passagens do texto do espetáculo como a citada se inscrevem no meu trajeto como uma verdadeira lição de epistemologia que aprendi menos por absorção intelectual de conceitos do que por contágio. Graças à proposição teórica e à síntese poética da professora Sonia, é possível pensar no artista e no cientista como bons irmãos reconciliados. Assim, em grande parte inspirado pela teoria de minha orientadora, é que me propus à escritura de minha tese de doutorado, em cada uma de suas partes constitutivas, almejando a excentricidade dos livros da velha de *Protocolo Lunar*.

POR UM GALILEU MAIS BEM- HUMORADO

Agora que a imagem do cientista foi evocada, talvez já seja hora de retomar o personagem do grande físico Galileu e finalmente lhe sugerir um banho de mar, acreditando que isso talvez possa lhe melhorar o humor. Obviamente, essa declaração não passa de um chiste inútil, movimento reflexo de um verdadeiro “vício das inutilidades” (RANGEL, 2015, p. 42), implicado à prática da poesia, segundo a teoria da professora Sonia. No entanto, contrariando a teoria de minha orientadora, eu acredito que, sobretudo, na prática acadêmica, um pouco de humor pode ser útil à leveza do texto, ao mesmo tempo em que relativiza a solenidade baseada numa linguagem técnica que só pode ser decifrada por especialistas. O império *senex* da seriedade seca e objetiva fora excessiva e suficientemente explorado pelas tradições cartesianas de pesquisa. Como artista do espetáculo, me interessa invocar na pesquisa uma linguagem que apele aos sentidos e considere que o público leitor pode ser absolutamente qualquer pessoa que esteja adequadamente letrada⁶ e interessada em ouvir a história que tenho para contar.

⁶ Aqui me refiro a um sentido muito específico do conceito de letramento em que a relação com a língua se dá para além da simples decifração do código e invoca diferentes níveis de competência linguística. Nesse contexto, um texto do fôlego de uma tese de doutorado ainda tende a ser exigente do ponto de vista do letramento.



A partir da leitura de *Vida de Galileu*, de Brecht (1991), conforme já foi apresentada no início deste texto, a paixão com a qual está investido Galileu em seus esforços para o avanço da ciência cria no personagem não só uma grande força de realização, como também um olhar crítico que destila altas doses de amargura. Longe de tentar sustentar aqui do ponto de vista da análise literária uma tentativa de caracterizar o personagem de Galileu a partir disso que (talvez) levianamente chamo de mau humor, busco transcender a obra, utilizando-a como pré-texto para esboçar no papel as coordenadas de meu zênite epistemológico. O veículo do objetivo final deste texto é a brincadeira com o mau humor de Galileu, numa leitura provocadora e assumidamente desviante, ou seja, indireta, tal qual interessa ao processo simbólico.

Galileu é um homem do conhecimento, mas, por excelência, um homem do conhecimento científico, ou seja, é um personagem que invoca a potência da razão. Por se situar numa era em que o poder era exercido pela dominação ideológica da Igreja Católica, o grito de Galileu em nome da razão é absolutamente revolucionário. Mas esse é o contexto da obra de Brecht. A esta tese de doutorado, interessa imaginar o Galileu interno, ou seja, o cientista interno que se irmana com o poeta interno, tal qual propõe a professora Sonia. Nesse contexto, a sugestão de um pouco de bom humor ao Galileu interno me interessa como modo pelo qual eu posso desenvolver o texto acadêmico, ativando a função lúdica que me permite pensar melhor com as imagens que habitam o cenário imaginário no qual enceno a narrativa de meu trajeto de pesquisa, um trajeto criativo, sobretudo.

Em relação à preferência pela forma narrativa nos textos da tese, convoco uma vez mais a professora Sonia em sua interessante definição sobre o sentido do gênero “ensaio” na escrita acadêmica:

O ensaio não quer dizer ausência de rigor, pelo contrário, somam-se nele exaustivas tentativas de se configurar às vezes o inconfigurável. O rigor do ensaio está em sua matéria mole. Maleabilidade para a direção da busca poder incluir o que encontrar de mais significativo nas tentativas e nas bordas, nas surpresas e nos encontros do caminho. Para saber o que incluir, trabalho em territórios fronteiriços, buscando uma suposta unidade que se constrói como utopia. (RANGEL, 2009, p. 106)



Inspirado por um engajamento afetivo cada vez mais conectado à prática acadêmica em todas as suas instâncias, afirmo a busca de constituir por meio de diferentes dispositivos de jogo uma escritura bem-humorada e devaneante. Vale notar que não me refiro à noção de devaneio como fuga do “real”. A noção de devaneio aqui mobilizada o elabora como objeto fruto do processo criativo, possibilidade de superação dos horizontes limitados da repetição convencional e confortável de conceitos e conjuros acadêmicos. Falo do devaneio poético de Gaston Bachelard, aquele que deve ser escrito, portanto, não o devaneio em si, aquele que se faz no espaço interior do corpóreo do sonhador e que, como experiência, só a ele pertence. Interessa-me o devaneio que se faz escritura: “Todos os sentidos se despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta que a consciência poética deve registrar.” (BACHELARD, 1996, p. 6). No devaneio poético, as imagens invocadas pela consciência *puer* do sonhador se irmanam com sua consciência *senex* e se ordenam, se organizam, podendo ser, portanto, compreendidas.

REFERÊNCIAS

- » BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- » BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 12 v.
- » HILLMAN, James. **O livro do puer**: ensaios sobre o arquétipo do Puer Aeternus. Tradução de Gustavo Barcellos. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- » RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.
- » RANGEL, Sonia. **Protocolo lunar**: texto dramático para atores, bonecos e objetos. Salvador: Solisluna, 2015.
- » SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 20. ed. São Paulo: Cortez, 1996.



PROCESSOS CRIATIVOS CÊNICOS E ENSINO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO PARA MATURIDADE

YARASARRATH ALVIM PC LYRA

Atriz, produtora cultural e professora de teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA (2014) com graduação em Licenciatura em Teatro (2011) pela UFBA. Formação como atriz pelo Curso Técnico de Formação de Ator da UEFS (1998). Vinculada no diretório de grupos do CNPQ ao GIPE-CIT; Automação, Eficiência Energética e Produção.

TÉRCIO GRACIANO MACHADO

Doutor em Eng. de Materiais (2012) na UFRN/PPGCEM, mestre em Eng. Mecânica pela UFRN /PPGEM (1996), com Graduação em Eng. Mecânica pela UFRN (1991). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, desenvolve trabalhos com arte-educação para o público idoso. Vinculado no diretório de grupos do CNPQ: Automação, Eficiência Energética e Produção.

RESUMO

Este artigo refere-se a um estudo prático-teórico em processo de criação, cuja pesquisa de campo foi desenvolvida no âmbito da extensão universitária a partir de uma experiência artístico-pedagógica com um grupo de idosas, na Oficina de Teatro para Maturidade, gerando como resultado a mostra *Retalhos de Sonhos*. Trata-se igualmente da produção de argumento crítico-reflexivo, no qual se cruzam dois grandes temas: Potencial Criativo e Teatro de Animação. Sobre o primeiro tema, pondera-se acerca do Potencial Criativo a partir das ideias de Fayga Ostrower, fazendo-se aproximações com o grupo específico estudado. Quanto ao segundo tema, Teatro de Animação, gênero dominante na prática cênica adotada na oficina, a realização é feita segundo referências de Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame, articuladas com a metodologia adequada a Processo de Criação em Arte, a Abordagem Artístico-Compreensiva apresentada por Sonia Rangel, a qual, entre outros autores, apoia-se na Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson. Nesse contexto, foi possível confrontar-se com a dialética educacional, com os problemas de ordem logística, física, psicológica e com o extraordinário e a imensa vontade de viver e fazer teatro.

PALAVRAS-CHAVE:

Processo de criação.
Teatro de Animação.
Potencial Criativo.
Maturidade.

ABSTRACT

*This article refers to a practical-theoretical study in the process of creation, whose field research was developed within the scope of university extension from an artistic-pedagogical experience with a group of elderly women, in the Theater for Maturity Workshop, generating as a result to show *Retalhos de Sonhos*. It is also the production of critical-reflexive argument, in which two major themes intersect: Creative Potential and Animation Theater. On the first theme, we consider the Creative Potential from the ideas of Fayga Ostrower, making approximations with the specific group studied. Regarding the second theme, Animation Theater, dominant genre in the scenic practice adopted in the workshop, the performance is made according to references by Ana Maria Amaral and Valmor Beltrame, articulated with the appropriate methodology for the Art Creation Process, the Artistic-Comprehensive Approach presented by Sonia Rangel, who, among other authors, relies on Luigi Pareyson's Theory of Formativity. In this context, it was possible to confront the educational dialectic, the logistical, physical, psychological problems and the extraordinary and immense desire to live and make theater.*

KEYWORDS:

*Creation process.
Animation Theater.
Creative Potential.
Maturity.*



INTRODUÇÃO – A PROPOSTA¹

*O dia de hoje está me parecendo um sonho.
Mas não é. É que a realidade é inacreditável.*

(Clarice Lispector, 1998).

Os processos criativos aqui considerados serão a partir da compreensão de Fayga Ostrower (2007), a qual interliga estes ao plano individual e cultural, tendo como premissa para a criação a percepção consciente. Segundo Ostrower (2007), o homem é um ser criativo. Seu potencial criativo e a realização deste fazem parte de suas necessidades. As potencialidades e os processos criativos não se restringem apenas ao campo artístico, embora essa área permita ao indivíduo amplitude emocional e intelectual. O ato criativo exige a integração humana do agir e viver, criar e viver. A autora acolhe que, contemporaneamente, o consciente vem sendo, manipulado, massificado, e que se o modo de vida de uma pessoa se encontra de maneira racionalista e reducionista, esta não será capaz de criar.

Dessa forma, quando na vida cotidiana a ausência de perspectivas se torna latente, ocorre um enrijecimento dos processos de criação qualificado pela repetição de modelos já existentes e limitações para o novo. Conformismo e inflexibilidade são manifestações que podem ter origem em estímulos inovadores sufocados na história de cada um. Esses problemas tornam-se mais evidentes na velhice, uma vez que, nessa fase da vida, as pessoas sofrem pela falta de estímulos e de oportunidades. A tentativa de mobilizar os processos criativos pode suavizar e até mesmo eliminar possíveis sentimentos de estagnação ou conformismo na velhice, proporcionando a esses indivíduos novas expectativas e aprendizagens como possibilidades de vida.

¹ Este artigo está organizado a partir do Instrumento Operacional da Metodologia apresentado pela Professora Dra. Sonia Lucia Rangel, a qual compreende proposta-processo-produto como instâncias indissociáveis e correlatas para a organização do pensamento prático-teórico.



Para Ostrower (2007, p. 9), “criar é basicamente formar, é poder dar forma a algo novo”. A autora citada concebe a pessoa como ser criador, a qual estabelece relacionamentos com o universo interior e exterior a ela. E, mesmo ao criar, se recria, num sistema favorável a transformações radicais, inovador, que provoca as limitações e a passividade. Assim, o potencial formador nos idosos apoia-se na riqueza de suas memórias e do seu imaginário, que pode concorrer para a criação de um produto estético por meio do Teatro de Animação (TA).

Assim, a *Oficina de Teatro para Maturidade*, meio deflagrador de memórias e imaginação e revelador de potenciais criativos, teve como público-alvo pessoas com idade igual ou superior a 50 anos, perfazendo um total de 22 participações.

A proposta da oficina *Teatro de Animação* representou o campo prático desta pesquisa, cuja intenção era trabalhar com mulheres e homens idosos, mas cuja participação foi unicamente feminina. As aulas foram ministradas às segundas-feiras, das 13h às 15h30min, na Escola de Teatro da UFBA, ocorrendo também encontros aos domingos, totalizando a duração de três meses e a carga horária de 120 horas. O processo desenvolvido culminou na apresentação da mostra *Retalhos de Sonhos*, no Teatro Martim Gonçalves.

Durante o percurso, muitas questões surgiram e foram se ajustando e reconfigurando. Por exemplo, a tentativa de desconstruir a ideia ingênua sobre a restrição do Teatro de Animação ao universo infantil. Logo, escolher as formas animadas como eixo estratégico e pedagógico para um fazer artístico cênico permitiu a aquisição de novos conceitos e a expressão da resignificação das vivências das participantes idosas dessa oficina.

O Teatro de Animação pode ser feito e apreciado por pessoas, independentemente de faixas etárias, que, segundo Paulo Freire (1997), se reconhecem inacabadas, assim como pode propiciar a inserção na realidade social pela releitura de si e assunção política da permanente vocação humana para aprender. Por sua vez, essa modalidade teatral pode possibilitar que objetos, bonecos, máscaras, formas ganhem a impressão de vida por meio da transposição de vontades e vivências de quem o anima.

Nesse sentido, pode-se inferir que a educação media a reflexão na sociedade por meio do cognitivo e do sensível. Este vem sendo tolhido por aquele, gerando uma cultura arraigada em



um racionalismo cartesiano, ainda presente. Entretanto, segundo Duarte Junior (1988), nas últimas décadas, a arte-educação tem refletido explicitamente a sociedade por meio da prática do sensível. Compreende-se o ensino da arte como campo de conhecimento específico e autônomo, com objeto e metodologia próprios, que possibilita o olhar artístico e o enriquecimento do cidadão como pessoa do mundo e no mundo (BARBOSA, 1991). Nesse âmbito, o Teatro de Animação apresenta-se como uma possibilidade, entre outras, de mediação da reflexão social através da educação.

Logo, a arte e a educação devem ser entendidas como caminhos para a leitura e a escrita da história de cidadãos (FREIRE, 1997; BARBOSA, 1991). Assim, esta oficina com idosas permitiu dupla recuperação; uma, no sentido de aprendizagens sociais desses sujeitos por meio de releituras de suas vidas, outra, como possibilidade ampla de um fazer artístico criador, como propõe Ostrower (2007), mesmo que *a priori* o senso comum o associe, equivocadamente, apenas ao universo infantil, por valer-se da espontaneidade das crianças em atribuir sentido e vida aos objetos-brinquedos que animam.

A figura do boneco suscita, nos seres humanos, uma forte atração com os laços espirituais e de tradição. Na criança, essa relação é mais latente, pois melhor lida com o mundo fantástico da animação e adapta o objeto às suas necessidades de jogo, transformando-o para sua brincadeira ideal. Essa aproximação, para Ana Maria Amaral, dá-se porque

O teatro de bonecos tem uma relação direta com o pensamento animista infantil, tem todas as condições para satisfazer os anseios de transformações que a criança tem de tornar real os seus sonhos de poder. Tornar fantástico o mundo real. (AMARAL, 2007, p. 171).

“Tornar fantástico o mundo real” não é só um atributo de crianças, e sim de pessoas. O Teatro de Animação, diante de suas potencialidades de alcance, pode deflagrar uma empatia com o jogo, propiciando à criança, e mesmo ao adulto, a percepção de si mesmo, a imaginação e o pensamento crítico-criativo. Também reconhece que tais possibilidades do Teatro de Animação permitem um adequado ambiente de aprendizagem.



ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS – O PROCESSO

A *Oficina de Teatro para Maturidade* foi formada por pessoas de 50 a 76 anos, residentes em bairros diversos ao da instituição que abrigou o projeto. Mulheres, mães, em sua maioria negras e de baixo poder aquisitivo, algumas com dificuldade de leitura e escrita, trabalhadoras de condição social e cultural distintas: dona de casa, policial, enfermeira, professora, diarista, costureira, dentre outras. Eram comuns nas participantes os seguintes problemas de saúde: hipertensão, diabetes, artrose, trombose, baixa acuidade visual, e algumas destas lutavam para superar graves enfermidades. Os agravos de saúde estavam relacionados, de modo geral, às participantes de maior idade, o que corrobora com os dados do IBGE (2002). Todas dividiam uma enorme vontade de aprender e declararam que, por meio da arte, poderiam melhorar suas condições de vida e bem-estar físico, psicológico e social.

Para a realização deste projeto de extensão, fizemos uso de uma metodologia adequada a Processo de Criação em Arte, a Abordagem Artístico-Compreensiva apresentada por Sonia Rangel (2006), a qual, entre outros autores, apoia-se na Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (1993). Nessa abordagem, o pesquisador propõe a compreensão da trajetória criativa, na qual o sujeito, imerso no processo de sua obra, coloca-se em contato com as mudanças ou variações da sua criação. Nas palavras de Rangel (2006, p. 311),

[...] significa colocar-se dentro, em processo, em contacto, sem um pré-modelo a ser comprovado, sem um pré-conceito, numa atitude de reconhecer o que emerge ou se configura como fluxos do pensamento encarnado nas ações, princípios da criação, ou seja, compreender, na medida do possível, a invenção e a recepção para o artista da sua própria obra; e, no campo das ideias, compreender como o próprio pensamento opera com suas recorrências e originalidades.



Assim, esse trabalho de extensão seguiu as seguintes etapas: pesquisa de campo, a qual teve como meio de investigação laboratórios criativos, que possibilitaram descobertas de dispositivos e habilidades artísticas. Seguimos fazendo aproximações e cruzamento crítico-reflexivo entre as referências de memória de cada participante e os laboratórios criativos.

Dessa maneira, o entendimento dessa abordagem possibilitou realizar imersões em laboratórios criativos, quando foi possível instaurar e ampliar a problemática das atividades artísticas de extensão. Igualmente, ao apresentar o trabalho ao público, novas questões foram levantadas e foram acolhidas como oportunidade para aprimorar futuramente outras intervenções. Nesse sentido, as ações foram ordenadas pelas questões que emergiram da prática, dos desejos individuais de cada participante, convocando à reflexão para melhor compreender e interpretar campos e cruzamentos dos processos criativos.

Logo, as atividades foram iniciadas e tudo era novidade, tanto para a professora Yarasarrath, que ainda não havia ministrado aulas para uma turma de mulheres maduras, quanto para elas. Mediadora e participantes, sujeitos criadores, pela primeira vez, compartilhavam descobertas e expectativas, ou mesmo incertezas e dúvidas, que ao longo da oficina foram dando lugar para outros sentimentos. Ainda no começo, foi reservada uma pequena parte da aula para empreender jogos de apresentação, integração e liberação, uma vez que novas participantes se inscreviam.

No início das aulas, propunha jogos de interação com o objetivo de criar uma atmosfera livre de tensões e propícia para criação. No instante em que ocorre o jogo, seguem-se sentimentos de exaltação e tensão, logo depois, alegria e distensão. Desta forma, na *Oficina de Teatro para Maturidade*, o espírito que o jogo oferecia era muito útil para o relaxamento, desligamento com o cotidiano, destravamento corporal e auxiliava como instrumento contra a timidez, característica que muitas apresentavam. Era também o principal elemento contribuinte nos processos criativos. Assim, pode-se inferir que o estudo minucioso e sistemático vivenciado pelos jogos de improvisação permite liberdade para que o jogador/ator aprenda de forma divertida particularidades da linguagem teatral: a imaginação, ligação com o processo criativo do homem, uma integração do consciente-sensível-cultural; a ação, execução do processo criativo formulado pela imaginação; a reflexão, compreensão da sua criação e atuação, aplicando-se no campo da arte e na vida (DESGRANGES, 2006).



Em um segundo momento, no exercício de relação com o espaço, foi introduzida a animação de um objeto de cunho pessoal. As participantes, dispostas no palco, cada uma no lugar preestabelecido, contavam livremente a história do objeto que estava em sua posse. No instante seguinte, uma participante se deslocava até o ponto da outra e o mesmo objeto transformado em personagem contava uma história, sem perder de vista a relação palco/plateia. Isto se repetiu até que todos os objetos-personagens contassem suas histórias. O exercício foi bem recebido, elas compreenderam a relação com o público e a manipulação dos objetos não causou nenhuma resistência.

Igualmente, exercícios de reconhecimento corporal se faziam necessários para melhor compreensão das possibilidades de locomoção em cena. No âmbito das formas animadas, era imprescindível entender essa mobilidade no intuito de transferir movimentação ao boneco/objeto animado. Para tanto, foram feitas algumas práticas com o objeto a fim de verificar o centro de locomoção e, conseqüentemente, de fala. Com o objetivo de alcançar o máximo de espontaneidade possível, foram utilizadas as estratégias de improvisação. Como afirma Sandra Chacra (1991, p. 45), “a improvisação teatral é fundada na espontaneidade como fenômeno psicológico e estético”.

Ainda tivemos atividade de apreciação artística como parte dos conteúdos desenvolvidos na oficina, a exemplo da visita ao Teatro ISBA, para assistir à peça *Coroa do Tempo*. Posteriormente em outras aulas, ocorreram discussões sobre o espetáculo assistido. Conforme Ana Mae Barbosa (1991) aponta a Proposta Triangular do ensino da arte, que visa ao crescimento humano dos sujeitos em processo de ensino e aprendizado, privilegiando o fazer, o conhecer e o apreciar. Para a autora, o fazer e a produção artística referem-se à criação e à elaboração de imagens, à experimentação de técnicas já utilizadas e à invenção de novas formas de expressar a imaginação criadora. O conhecer a história da arte está associado à compreensão do contexto em que a arte se insere. O apreciar a análise da obra de arte relaciona-se com o desenvolvimento do olhar, com a educação do senso estético, com a capacidade objetiva de formar opinião acerca da qualidade das imagens.

Logo, partimos para a criação por meio dos métodos propostos pelas formas animadas, os quais sugerem a utilização de objetos de cunho pessoal e afetivo para o desenvolvimento de uma empatia com as técnicas. As participantes trouxeram seus objetos e experimentaram as várias possibilidades de locomoção e fala. Em seguida, improvisaram cenas contemplando o Onde, o



Quem e o Quê. Observei certa dificuldade em experimentar livremente os recursos de fala e a locomoção dos objetos. Em um determinado momento da aula, ouvi uma participante dizer para a colega “isso é coisa de criança” (Participante A, 63 anos), não fazendo o exercício. Na hora de apresentar a improvisação, utilizou o objeto de forma distinta do objetivo da prática proposta.

Mediante a situação, procurei entender suas vontades, sem, com isso, perder de vista os meus objetivos. Era evidente que existia uma oposição ao Teatro de Animação, apesar de terem se inscrito nessa oficina. Igualmente, notei, nas aulas, que o maior desejo delas estava em se mostrar, pois tinham como concepção que animar bonecos/objetos poderia escondê-las. Como afirma Amaral (2007, p. 22), “todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator”. Tive que reconstruir a proposição de Amaral, pois esse conceito aplica-se aos profissionais do teatro de animação, enquanto que na arte-educação são necessários ajustes para melhor servir ao processo de criação e aprendizado. Conseqüentemente, precisava deixá-las ativamente visíveis. Pensei em trabalhar o boneco sem esconder a participante/atriz. Assim, consegui um melhor resultado e um melhor interesse na construção das cenas em que havia bonecos.

Na proposição seguinte, houve surpreendente acolhimento na utilização dos tecidos, outra estratégia das formas animadas. Minha proposta no uso desse recurso foi aproximar ao dia a dia. Dessa forma, pedi-lhes que improvisassem livremente ações cotidianas, usando como anteparo os tecidos. Após o experimento, as participantes selecionaram três ações e apresentaram para a turma. Acrescento que essa prática foi bem sucedida e aceita por todas.

Diante de todo material criativo coletado ao longo das aulas, roteirizamos as cenas, e, antes de apresentar ao grupo, aplicamos jogos de improvisação para que pudéssemos espontaneamente incorporar as marcações. Foi quando ficou marcado que existia um desejo por parte das participantes em saber sobre o roteiro oficial e definitivo da apresentação. Então, foi exposto um esboço do roteiro. Abrimos para sugestões, de modo que surgiram novas cenas e outras desapareceram. Observamos que o roteiro não era suficiente para a memorização sequencial das cenas. Sendo assim, preparei como recurso metodológico um *story board*, para visualização, por meio de imagens, da ordem das cenas.

Em acordo com a turma, escolhemos e propusemos o figurino-base: calça e blusa preta, guarda-chuva, flores e saias coloridas. Outros figurinos surgiram por sugestões e insistência da turma.



Digo insistência, porque existia uma preocupação com as trocas de roupa, mas a vontade de que tudo funcionasse bem as fazia habilidosas. Quanto à maquiagem, a intenção era ressaltar o feminino e fazer com que mostrassem os rostos.

Na véspera da apresentação, realizamos na Escola de Teatro um ensaio geral aberto ao público, anterior à mostra no palco. Todas, de forma inédita, estavam presentes, com os objetos de cena. Então, avaliamos nessa altura do processo o quanto aquele momento era especial para elas, que tiveram que superar os desafios de saúde, familiares e socioeconômicos. Em resumo, o grupo acreditava que era possível a mostra *Retalhos de Sonhos*.

RETALHOS DE SONHOS – O PRODUTO

O material cênico para a construção do produto final surgiu a partir dos jogos de improvisação. Num determinado momento, tínhamos um grande mosaico de cenas que precisava ser ordenado e configurado. As cenas criadas pelas participantes faziam parte do conhecimento construído a cada encontro em sala de aula com o coletivo, desde animação de objetos/bonecos, relação palco/plateia, projeção vocal e expressão corporal.

Dessa maneira, o processo criativo da mostra deu-se de forma participativa e colaborativa com resultados materiais e imateriais. Na mediação, foram apresentadas e propostas questões cênicas, para que, em grupo, decidíssemos qual a melhor opção, resolução. A participação criativa ocorreu em todas as fases da construção do produto cênico, a começar pelas ideias de figurino, adereços, roteiro, nome da mostra – *Retalhos de Sonhos*, músicas, entonações de fala, até mesmo para solucionarmos embates de ordem relacional.



Assim, no decorrer da pesquisa de campo, surgiram questões desafiadoras, como: dificuldades financeiras e de saúde, que impossibilitavam a permanência no curso; relutância à improvisação, pois concebiam que teatro era apenas decorar textos: “É que vim pensando que iria decorar textos, e me vejo criando, improvisando” (participante da oficina, 60 anos). A presente resistência às técnicas de animação, por consequência, de uma associação simplória entre o Teatro de Animação e infância. Contudo, a problemática estava para além da esfera infantil. Tratava da necessidade íntima de elevarem a autoestima. Ou seja, a prioridade não era se esconder atrás de um anteparo no qual o boneco se projetava, mas mostrar-se com todo o vigor que era possível, dentro de seus limites.

O trabalho apresentado gerou uma capacidade de recuperar sonhos, provocou nas participantes uma grande iniciativa para criar, agir e expressar com maior confiança: “foi muito bom... era tudo o que eu queria... era o meu sonho... agora que eu me encontrei...” (participante da oficina, 61 anos). Julgamos que o processo criativo conduzido contribuiu para a descoberta das potencialidades artísticas da mediadora e da turma. Esta última percebeu suas alternativas e capacidades de interação social, aprimoramento do olhar estético, de habilidades físicas e de ressignificação do seu lugar no mundo.

Para melhor entendimento do produto, recuperamos das memórias da mediadora e registros o momento anterior da mostra, e aqui expomos que foi o dia em que os sujeitos criadores estavam à prova, com apresentação no Teatro Martim Gonçalves. Marcamos para chegar às 7:40 h, mas a maioria chegou por volta das 7h. Ansiosas e radiantes, iniciaram a maquiagem, uma ajudando a outra. Emocionava vê-las tão alegres, solidárias e dispostas. Então, por volta das 8h, entramos no teatro para fazermos um ensaio técnico de reconhecimento do palco. Tudo parecia em ordem, quando sentaram na plateia para assistir à primeira apresentação, que antecedeu imediatamente a nossa mostra.

A mostra didática *Retalhos de Sonhos* promoveu muita emoção entre as participantes/atrizes e na plateia, muito por conta de suas ligações afetivas e familiares, também pela seriedade, qualidade e beleza apresentada. Esse oportuno encontro poético e criativo mostrou que muitas participantes estavam realizando seus mais antigos e íntimos sonhos, desvendaram suas capacidades de aprender e criar, segurando, resolutamente, suas conquistas.



Ponderamos os desejos, consideramos as capacidades corporais e vocais, trouxemos para cena o que era possível e o mais prazeroso de se fazer e ver. A mostra *Retalhos de Sonhos* é resultado de tentativas e tentativas (PAREYSON, 1993) que, por meio das possibilidades cênicas, a turma afigurava ao longo do curso. E assim, reconstruindo o trajeto, podemos registrar que todo o processo prático-teórico de criação da *Oficina para Maturidade e Retalhos de Sonhos* foi construído a partir de diversas tentativas, que se iam transformando em resultados inventivos.

ASPECTOS CONCLUSIVOS – SONHOS REAIS, REALIDADE SONHADA

No processo criativo com estes sujeitos de idade avançada ficou visível o quanto são capazes de criar quando são oferecidas oportunidades, estímulos e um ambiente favorável para criação.

Percebemos que todas as etapas do processo foram de grande relevância e engrandecedoras, mas nenhuma delas pode ser comparada aos momentos singulares vividos em sala de aula, nos quais, apesar do pouco tempo, foi possível gerar muitos afetos e numerosos desafios. Defrontamos com a dialética educacional, os problemas como atrasos, as ausências, o cansaço estampado na face de muitas delas, a dificuldade de saúde na família e, o mais importante, a imensa vontade de viver e fazer teatro.

Esta vivência com a maturidade foi uma experiência significativa, acentuou o interesse por esse público, ao mesmo tempo em que possibilitou atuar na realidade da educação informal.



Conhecemos a lacuna quanto às políticas públicas para o indivíduo idoso no Estado da Bahia, e no país, agravada pelo quadro social injusto e de relações desiguais, que marginaliza e tolhe o direito de um presente e um futuro dignos para a grande parcela da população nacional idosa.

Logo, infere-se a importância da educação pela arte como oportunidade de elevação de autoestima desses sujeitos com faixa etária superior a 60 anos, pois são reconhecidos em nosso meio o pouco espaço social, um parcial abandono e a marginalização cultural desses indivíduos. Esse foi um momento valioso ao engajamento e à ativa participação social dos envolvidos.

Sinalizo que a principal inquietação que nos motivou a escrever este trabalho foi a possibilidade de investigar a fertilidade de algumas técnicas e estratégias do Teatro de Animação, aplicadas a pessoas idosas, na tentativa de desconstruir o pensamento reducionista que associa essa área ampla e complexa exclusivamente ao universo infantil. Contudo, esta pesquisa não foi suficiente para dar conta de problemática tão complexa. Ainda poderemos fazer novas imersões com outras técnicas de animação para melhor pontuar e registrar a fertilidade desse gênero teatral.

Destacamos um ponto relevante da vivência teatral com a maturidade foi a capacidade de unir pessoas de realidades econômicas e culturais diferentes, para além do objetivo comum. Esse é um aspecto que deve ser observado nos processos de intervenção que também têm como compromisso a inclusão social. A *Oficina Teatro para Maturidade* foi uma experiência artística na qual a preocupação estava para além dos dados coletados e com o produto estético final, mas com a capacidade de estreitar os laços entre as participantes.

O grupo, formado exclusivamente por mulheres de realidades distintas, revelou durante todo o processo seu marcado interesse pelo teatro e a disponibilidade por aprender cada vez mais: “as aulas para mim têm sido muito gratificantes, tenho aprendido muito, tenho me esforçado bastante para poder acompanhar as aulas, espero melhorar e aprender mais até o término do curso” (participante da oficina, 72 anos). A vontade de passar pela experiência teatral fez do processo um caminho para a realização de um esperado sonho, que se tornou realidade na apresentação da mostra. Esta última incitou nas participantes/atrizes uma euforia e um contentamento desmedido “estou muito contente, pois estou realizando um sonho!” (Participante Z, 58 anos). A manifestação de alegria do público com a apresentação provocou a elevação da autoestima: “foi tudo lindo e pude aprender que na vida não importa idade se você tem força de vontade e



alegria” (reação da plateia), e as participantes perceberam suas potencialidades criadoras: “isso me serviu para eu me superar e lembrar que eu ainda sou útil para alguma coisa” (Participante Y, 59 anos).

Importante registrar neste trabalho o que estas pessoas provaram: não existe nem tempo nem idade para realizar os mais secretos sonhos.

REFERÊNCIAS

- » AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação: da teoria à prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- » BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- » CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- » DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- » DUARTE JR., João Francisco. A utilidade e o prazer: um conflito educacional e introdução. In: **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papyrus, 1988.
- » FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- » Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Perfil dos idosos responsáveis pelos domicílios no Brasil: 2000**. Rio de Janeiro: 2002.
- » OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- » PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 59-92
- » RANGEL, Sonia Lucia. Processos de criação: atividade de fronteira. **ABRACE IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2006, Rio de Janeiro. ABRACE IV Congresso. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

