

ISSN 1516-0173

Caderno do GIPE-CIT

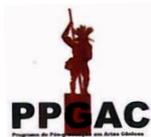
Ano 20 N. 37 - 2016.2

PROCESSOS CRIATIVOS: Dramaturgias, Materiais e Improvisação



Organização

Ana Pais e Gerson Praxedes



Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia

Cadernos do **GIPE-CIT**

Nº 37

PROCESSOS CRIATIVOS: Dramaturgia, Materiais e Improvisação

Autores

Ana Pais e Gerson Praxedes, Daniel Becker Denovaro, Emanuel Nogueira Ramos, Luiz Otavio Carvalho e Daniela de Castro Lima, Eduardo Augusto Rosa Santana e Geovani Santos, Bruna D'Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro, Alba Pedreira Vieira, Melina Scialom, Luiz Gustavo Bieberbach Engroff, Leonardo Harispe, Nayara Macedo Barbosa de Brito, Jorge Loureiro, Christina Fornaciari, Rui Pina Coelho.

Organização

Ana Pais e Gerson Praxedes



**Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade

Avenida Araújo Pinho, 292 - Campus do Canela. CEP 40110-150, Salvador, Bahia, Brasil

Tel 00 55 71 3283 7858 / e-mail etnocenologia@ufba.br

www.ppgac.tea.ufba.br/index.php/publicacoes/cadernos-gipe-cit/

Os **Cadernos do GIPE-CIT** são uma publicação do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994 e que 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.

Cadernos do GIPE-CIT Ano XX, n. 37, 2016.2

PROCESSOS CRIATIVOS: Dramaturgia, Materiais e improvisação

Coordenação Geral do GIPE-CIT

Luiz Cláudio Cajaíba e Ciane Fernandes

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).

Diagramação e Formatação

João Tadeu de Oliveira Rios

Capa

João Tadeu de Oliveira Rios

Revisão

Maria Aparecida Viviani Ferraz

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 / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - N°37, dezembro, 2016.2. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.

264p.; 21 cm

Periodicidade semestral

ISSN 1516-0173

1. Dança. 2. Teatro. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. II. Teatro.

Impresso no Brasil em dezembro de 2016

Tiragem: 200 exemplares

Sumário

EDITORIAL	05
<i>Ana Pais e Gerson Praxedes</i>	
PRONTIDÃO CÊNICA: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral	10
<i>Daniel Becker Denovaro</i>	
A APRENDIZAGEM INFORMAL NA IMPROVISAÇÃO COM A LINGUAGEM TEATRAL	28
<i>Emanoel Nogueira Ramos</i>	
JOGANDO COM O OBJETIVO E FAZENDO APOSTAS PARA VENCER NA ATUAÇÃO CÊNICA	55
<i>Luíz Otávio Carvalho e Daniela de Castro Lima</i>	
DAS DORES FÍSICAS PARA DESDOBRAR MULTITUD – PERFORMERS EM DIÁLOGO	77
<i>Eduardo Augusto Rosa Santana e Geovani Santos</i>	
PROCESSOS EDUCATIVOS E CRIATIVOS NA DANÇA URBANA: um relato de experiências do Projeto Anjos D’Rua	99
<i>Bruna D’Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro</i>	
DRAMATURGIAS... DO CORPO DANÇANTE	118
<i>Alba Pedreira Vieira</i>	

DRAMATURGIA NA DANÇA: Práxis de Rudolf Laban como base para o trabalho dramático em dança 145

Melina Scialom

DO FATO À CENA: um estudo acerca de 72Migrantes/Altar 167

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff

BIOPOLÍTICAS DA CENA TEATRAL

INDEPENDENTE: a construção de um espaço de subjetividade alternativo 188

Leonardo Harispe

NUM ENCONTRO DE DOIS, CRIAR, COSER E CANTAR 211

Nayara Macedo Barbosa de Brito

UM BÊ-Á-BÁ DA MÁSCARA: notas sobre cultura, ficção, destino e dramaturgia 218

Jorge Loureiro

ESCRITURAS DRAMÁTICAS DO NÃO-FICCIONAL: a performance à luz da teoria de Jean-Pierre Ryngeart 244

Christina Fornaciari

MINORCLASS 255

Rui Pina Coelho

Editorial

Este número 37 d'Os Cadernos do GIPE-CIT traz como foco “Processos Criativos: dramaturgia, materiais e improvisação” e apresenta artigos de diferentes pesquisadores e pesquisadoras/artistas, que atuam e investigam processos e criações segundo as propostas temáticas desta edição. Os textos abordam questões teórico-práticas e enriquecem as reflexões sobre os variados matizes do universo cênico, com seus diferentes olhares, saberes e experiências.

No primeiro artigo, *Prontidão Cênica: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral*, Daniel Becker Denovaro investiga relações entre as artes cênicas e a qualidade da presença do ator/intérprete, ancorado pelos pressupostos de Jerzy Grotowski do ator como a essência do teatro. Denovaro opta pela *prontidão cênica*, que propõe ser a capacidade de antecipar uma ação/movimento, entendida como um alargamento prévio da consciência do ator. A improvisação, para ele, aliada à técnica de Pilates, pode desenvolver a *prontidão cênica* como ampliação de estilos e temas. Utiliza as *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, de Ítalo Calvino, como inspiração poética para a descrição da *prontidão cênica*.

No segundo artigo, *A aprendizagem informal na improvisação com a linguagem teatral*, Emanuel Nogueira Ramos apresenta resultados de uma pesquisa desenvolvida no Laboratório *Expérice* da Universidade Paris 8. É seu objetivo defender os benefícios da improvisação teatral, a partir de temas da realidade social ou vivências pessoais, num contexto teatral, para um conhecimento adquirido por via da experiência pessoal. Para tal, o autor partilha as metodologias utilizadas e analisa as respostas recolhidas junto aos quatro participantes no processo prático.

No terceiro artigo, *Jogando com o Objetivo e fazendo Apostas para vencer na atuação cênica*, Luiz Otavio Carvalho e Daniela de Castro Lima percorrem a noção de Objetivo, postulada por Stanislávski, revista e associada ao conceito de Apostas, do diretor de teatro britânico Declan Donnellan. Os autores investigam a eficácia expressiva do Objetivo, para a estruturação da Partitura de Ação Física, nos processos criativos cênicos e a necessidade colaborativa das Apostas para uma atuação eficaz.

No quarto artigo, Eduardo Santana e Geovani Santos apresentam o processo criativo de montagem e apresentação da obra coreográfica *Multitud*, da coreógrafa uruguaia Tamara Cubas, sob a forma de um diálogo-tese entre os autores sobre a importância da reflexividade dialógica e do espaço relacional. Em *Das Dores Físicas para Desdobrar Multitud – performers em diálogo*, o tom coloquial da escrita desenha um território de pensamento como um eco ou um “desdobrar” do gesto dançado.

No quinto artigo, *Processos Educativos e criativos na Dança Urbana: um relato de experiências do Projecto Anjos d’Rua*, Bruna D’Carlo discorre sobre o processo de construção coletiva da montagem coreográfica “É o Poder”, experimento socioeducativo vinculado ao Programa Escola Aberta, da prefeitura de Belo Horizonte. A função pedagógica e educativa da dança, a sua potência política e as relações de poder na sociedade contemporânea são alguns dos tópicos que o trabalho coloca em evidência. A autora também discute como o seu trabalho com os dançarinos nutre-se dos estudos de Paulo Freire, em diálogo com a educação somática.

No sexto artigo, *Dramaturgias ... do corpo dançante*, Alba Vieira aborda diferentes dramaturgias do corpo, na construção de propostas artísticas fundamentadas na sua experiência direta como coreógrafa, dançarina, performer, professora e investigadora. Vieira partilha metodologias utilizadas em processos criativos diversos, como é o caso de “Inventário de Miudezas” (2011) e de “Carmens” (2012), e oferece uma reflexão sobre a sua

participação como performer nos trabalhos “Cristal” (2016) e “Desmonta” (2016), e como coreógrafa em “Lei” (2016), cujas dramaturgias vão sendo construídas, ao longo do processo na relação dialogante entre o corpo, o outro e o ambiente exterior, em constante mutação.

No sétimo artigo, Melina Scialom objetiva responder a questões relativas à dramaturgia na dança e seus processos metodológicos. Para isso, tem por base a Coreologia de Rudolf Laban. Após traçar um panorama de autores e estudos a respeito do tema abordado, a reflexão da autora discute as potencialidades do trabalho, para gerar movimento expressivo e, assim, expõe propostas autorais, com base na sua própria prática, identificada por ela como de cunho dramaturgico.

No oitavo artigo, *Do fato à cena: um estudo acerca de 72 Migrantes/Altar*, Luiz Gustavo Bieberbach Engroff objetiva traçar um paralelo reflexivo entre o trabalho da Cia Zynair, da Escuela Nacional de Arte Teatral da cidade do México, e determinados objetivos almejados pela poética e a estética do teatro político de Bertolt Brecht. A partir de um contexto mexicano, violento e hostil, e de um episódio sangrento, o autor discute a encenação que surgiu de um texto construído sobre um acontecimento real ocorrido na fronteira do México com os Estados Unidos.

No nono artigo, *Bio-políticas da cena teatral independente: a construção de um espaço de subjetividade alternativo*, Leonardo Harispe observa as condições diferenciais que singularizam as poéticas da cena, no contexto da produção teatral independente, na cidade de Buenos Aires, Argentina. No percurso, analisa o texto dramático e o teatro e suas respectivas autonomias no contemporâneo, a complexa e produtiva relação entre texto e encenação. Para ele, sublinhando o encenador argentino Dubatti, o que explica a efervescente produção teatral investigada é a paixão e a necessidade do teatro como forma de viver, como alternativa de desejos de expressão que são subjetivas e vitais.

No décimo artigo, *Num encontro de dois, criar, coser e cantar*, Nayara Macedo Barbosa de Brito investiga, dentro dos estudos sobre a estética da recepção, o espetáculo *Qualquer coisa a gente inventa*, com a atriz Meran Vargens. Sua reflexão retoma a tradição dos aedos antigos, poetas incumbidos de preservar e transmitir memórias culturais de um povo, perpassa observações sobre a teatralidade e o espaço cênico propostos pelo espetáculo, e a performance da atriz, no jogo cênico com o público, que a autora traduz em “atriz e plateia em estado de jogo”.

No décimo primeiro artigo, *UM BÊ-À-BÁ DA MÁSCARA: notas sobre cultura, ficção, destino e dramaturgia*, Jorge Loureiro Figueira investiga o que distingue uma personagem, uma pessoa, uma máscara, de uma pessoa. Passeando por reflexões agudas sobre o teatro e a consciência, o autor aponta que “se o teatro é a encenação do conflito entre o eu e os outros, a dramaturgia é a invenção de máscaras que refletem a consciência do conflito”. E pondera a importância da personagem, das ações e gestualidades que a revelam, e que mostram no palco real a potência humana, e não a sua realização.

No décimo segundo artigo, *Escrita dramaturgical não-ficcional: a performance à luz da teoria dramaturgical de Jean-Pierre Rynngaert*, Christina Fornaciari discute as relações possíveis entre a performance e a dramaturgia, tendo por base a performance *Balada do corpo classificado: arquivos*. Ancorada no entendimento dramático de Rynngaert e de sua obra *Introdução à análise do teatro*, a autora busca diálogos entre a performance e a dramaturgia, com base em fichas médicas de pacientes, em arquivos antigos e reais.

No décimo terceiro artigo, o dramaturgo e crítico de teatro português Rui Pina Coelho apresenta um diálogo que partilha o processo criativo da companhia do Porto TEP, com o título *Minorclass TEP*. Esta companhia tem um longo histórico de teatro independente, desde os anos de 1950, e conheceu, desde há três anos a esta parte, um projeto estético renovado, quando o ator e encenador Gonçalo Amorim se tornou seu diretor. O compro-

misso político do fazer artístico é uma das suas características principais, herdeiras da visão brechtiana do teatro e da história do teatro independente português, que nasce com o clima revolucionário dos anos de 1970, nos preparativos do 25 de Abril.

Agradecemos aos autores e todos os demais envolvidos na publicação deste número, em particular, aos pesquisadores Alba Pedreira Vieira e Daniel Becker Denovaro, pela contribuição na organização deste número, incluindo a avaliação de textos recebidos. Todos, com dedicação e responsabilidade, enriqueceram estes Cadernos.

Boa Leitura!

Ana Pais e Gerson Praxedes

Editores do Caderno GIPE-CIT número 37

PRONTIDÃO CÊNICA: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral

Daniel Becker Denovaro¹

Resumo

O presente artigo investiga as relações entre as artes cênicas e a qualidade da presença do ator/intérprete, ancorado nos pressupostos de Jerzy Grotowski (1987) do ator como a essência do teatro, e no conceito de pré-expressividade proposto por Eugênio Barba (1994). Opto pela utilização do termo *prontidão cênica*, que se propõe ser a capacidade de antecipar uma ação/movimento, entendida como um alargamento prévio da consciência do ator. Utilizo o livro “Seis propostas para o próximo milênio”, de Ítalo Calvino, como metáfora para a descrição da *prontidão cênica*, em um paralelo com a Educação Somática, especialmente o Método Pilates, e o Teatro de Improvisação, a partir dos postulados de Keith Johnstone e Volker Quandt.

Palavras-chave: Preparação do ator, Educação Somática, improvisação

¹ Ator (1994), psicólogo (UFBA,1991), instrutor de Pilates (Polestar/Physio Pilates, 2004), doutor em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA, 2011), bolsista Capes de Pós-doutorado (2015, 2016), diretor do Grupo Caratapa de Teatro de Improvisação (2013).

Abstract

This article investigates relations between the performing arts and the quality of the presence of the actor / interpreter, anchored by Jerzy Grotowski's presuppositions of the actor as the essence of theater; And by the concept of pre-expressiveness proposed by Eugênio Barba. I choose to use the term *scenic promptitude*, which proposes to be the ability to anticipate an action / movement, understood as a previous extension of the actor's consciousness. I use Italo Calvino's Six Proposals for the Next Millennium as a metaphor for the description of *scenic promptitude* in parallel with Somatic Education, especially the Pilates Method, and the Improvisation Theater from the postulates of Keith Johnstone and Volker Quandt.

Keywords: Actor's Preparation, Somatic Education, Improvisation.

Baseado na ideia de Grotowski (1987) de que o ator é a essência do teatro, é preciso refletir sobre as relações entre as artes cênicas e a presença do ator/intérprete. A complexidade da função do ator exige uma formação continuada que envolva aspectos somáticos, imagéticos e de interpretação. Essa triplidade cênica gera um processo comunicativo que resulta, de acordo com Aristóteles, em uma “imitação de uma ação e é, sobretudo, por meio da ação que ela [a tragédia] imita as personagens em movimento”. Pode-se considerar que, dentre todos os elementos do teatro, o ator é essencial e, sem dúvida, o mais importante, pois é a sua presença no palco que permite a interação destas dimensões com o público, do ponto de vista fenomenológico, permitindo a realização do fenômeno artístico.

A arte no teatro constrói-se através da capacidade imitativa do ator, em suas múltiplas dimensões: a) verbal/textual, ou o conteúdo da história; b) emotiva, que relaciona o conteúdo à emoção e visa alcançar psicologicamente a plateia; e c) o de-

sempenho somático do ator. Neste sentido, no meu entender, a formação do ator deve envolver aspectos somáticos (Método Pilates, LMA Laban Movement Analysis, Feldenkrais etc.), técnicos (voz, canto, música etc.) e conhecimento de arte, cultura e atualidades.

No teatro de improvisação (JOHNSTONE, 1990; QUANT, 2015), a cena e o treinamento se unem e colocam o ator em um desafio ainda maior, pois não há texto pré-definido, não há cenário nem figurino específico e é a plateia quem diz o tema, escolhe o estilo ou local e sugere o título da história que será contada. É assim que este palco vazio se torna uma espécie de “espelho” das imagens fornecidas para e pela plateia; espaço no qual a plateia pode ver a si mesma, buscar as fábulas que falam de si e construir interpretações que ajudem a compreender seus próprios dramas. Neste sentido, a dramatização teatral é o produto da interação dialógica entre o ator e a plateia, sendo o cenário e o texto seus complementos; isto se aproxima do que Grotowski (1987) entende por “teatro pobre”, isto é, a dramaturgia despida de elementos cosméticos tem, no ator, no corpo e no diálogo, seus elementos imprescindíveis – aqui, também o monólogo é entendido como uma interlocução diretamente estabelecida com a plateia.

O ator, a história que inventa e o seu corpo são os liames que tornam a cena possível e comunicam à plateia a intenção, a ação comunicativa, sem a qual o espetáculo de improvisação não pode acontecer. A atuação teatral representa, então, a exacerbação da experiência de vida do ser humano, todo o seu conhecimento de teatro, cultura e arte, a possibilidade de uso do *soma*, no limite de sua sensibilidade e emoção; em outras palavras, pode ser definida como um paroxismo dramático do *soma*, como manifestação da vida social. A demonstração máxima da capacidade do intérprete é o que desencadeia o processo comunicativo e estabelece o liame entre os diferentes atores sociais envolvidos no espetáculo. Esta capacidade somática do

ator corresponde a uma tomada de consciência em relação: a) à respiração; b) ao ritmo e à amplitude de movimento; c) à voz; d) ao texto criado; e e) à intenção. O domínio técnico, portanto, é a habilidade do ator de realizar intencionalmente estes aspectos técnicos da improvisação, no momento exato da interação cênica.

Segundo Barba (1994), a pré-expressividade nas artes cênicas só pode ser construída a partir do domínio técnico do corpo, ou seja, do uso não cotidiano:

trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo, a presença do ator, seu bio cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (1994, p. 23)

Esta capacidade de expressão é tanto mais satisfatória quanto maior o domínio técnico do ator sobre seu corpo-mente, aqui tomados como um *continuum* somático, jamais como domínios dicotômicos. Contudo, ao invés de pré-expressividade, opto pela ideia de *prontidão cênica*, postulando que ela melhor exprime o que desenvolvo enquanto problema de pesquisa. Minha parcimônia em relação ao conceito de Barba (1994) diz respeito ao prefixo utilizado.

Do mesmo modo que a pré-expressividade não é cronológica (como ele adequadamente esclarece), postulo que não se pode pensar num antes lógico. Postulo que o antes não é lógico nem cronológico, mas experiencial, latente, dando suporte a toda e qualquer composição expressiva, cujas bases se assentam no desenvolvimento infantil. Esta categoria corresponderia ao *pre-effort*, tal como postulado por Judith Kestenberg, discípula de Laban (apud FERNANDES, 2000, p. 139 e segs.). Fernandes (2000), em seu projeto de pós-doutorado, traduz este termo para pré-expressividade. É interessante observar aqui como um termo utili-

zado no âmbito das artes teatrais vem sendo usado na educação somática, de modo independente, sem que haja a necessidade de um diálogo direto ou de um cruzamento técnico. Isto reforça o interesse e a relevância dos resultados aqui apresentados, pois permite perceber o campo comum entre todos estes métodos e suas convergências, bem como sua complementaridade.

Considero a *prontidão cênica* um conceito mais adequado porque o entendo como uma experiência de cena, de drama, de performance que, ainda não vivida, o ator pode antecipar, a partir de um potencial ampliado pelo treinamento. Além, entendo a antecipação como uma espécie de imaginação sensível, e considero que a improvisação e o Método Pilates podem contribuir para a expansão desse horizonte prático-imaginativo, pois ambos permitem o desenvolvimento de uma *prontidão somática*, por mim definida como o modo de um sujeito estar consciente de sua presença e de seus movimentos corporais, em sua integralidade fenomenológica – isso diz respeito também às dimensões subjetivas do ser. Para Stanislavski (1994), a técnica desaparece harmoniosamente sob a película criada pela performance, quando o intérprete é capaz de criar uma “segunda natureza”; quando o soma se torna a expressão tangível do universo interior e a técnica surge como o estímulo do processo criador à disposição da emoção do intérprete.

Segundo Pavis (s/d, p. 1), as sensações cinestésicas, “a consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus companheiros no espaço-tempo” são os meios através dos quais o ator reconhece e recria sua estranheza, que é seu instrumento de trabalho, tendo como baliza as convenções socioculturais que servem de pano de fundo ao próprio espetáculo, tornando-o acessível à plateia. O sujeito, seu corpo, é sem dúvida este elemento mediador. Esta habilidade sensível e técnica corresponde a um processo de aprender a interagir e reagir.

Do meu ponto de vista, o corpo em estado de *prontidão somática*, que poderia ser definido também como um estado de alerta

constante, físico e mental, na gramatologia do ator, é um corpo em estado de *prontidão cênica*, porque envolve o elemento artístico dramático. Nesse sentido, é necessário que o ator adote uma disciplina de exercícios de voz e respiração; e, mentalmente, observe o mundo com um olhar acurado; dedique-se à leitura; assista a espetáculos, filmes, concertos; enfim, que fique em contato com o seu mundo interior, seus sentimentos e aspirações espirituais. Quando em observação do mundo, que mantenha um olhar técnico e poético, atento aos detalhes, ao contexto, à movimentação das pessoas. E ainda, mais que tudo, exercite frequentemente a capacidade de transpor esses estímulos para o movimento, a voz e a expressão das emoções.

Como resultado da pesquisa por mim realizada no doutorado, apresentei um repertório de exercícios do Método Pilates, adequado à formação somática complementar do ator. O Método Pilates possibilita um maior autoconhecimento somático. Especificamente, torna possível aliar a respiração ao movimento, simultaneamente equilibrando força e flexibilidade. Foram selecionados exercícios capazes de fazer aceder ao estado de *prontidão cênica*, ou seja, promover o desenvolvimento de uma intimidade somático poética, que é reflexo do autoconhecimento do sujeito em relação ao seu processo cênico criativo.

Complementar à prática do Pilates, proponho o jogo de improvisação como metodologia de criação que estimula um estado de atenção e ação mental e física. O ato de improvisar, em um treinamento continuado, possibilita uma leveza na percepção do fracasso e na elaboração do medo de errar, principal bloqueio da livre expressão criativa. A diversidade de propostas e estímulos sugeridos para o improviso coloca o ator diante de desafios constantes. O ator é superestimulado a produzir conteúdos e a interagir com os outros, o que amplia sua percepção de mundo e seu repertório pessoal.

A *prontidão cênica* aproxima-se do que os linguistas definem como pragmática, isto é, “os princípios da cooperação que atu-

am no relacionamento linguístico entre o falante e o ouvinte, permitindo que o ouvinte interprete o enunciado do seu interlocutor, levando em conta, além do significado literal, elementos da situação e a intenção que o locutor teve ao proferi-lo”².

A *prontidão cênica* pode ser, portanto, entendida como uma pragmática cênica, isto é, como a mútua compreensão entre os diferentes interlocutores envolvidos na cena. O intérprete e o seu desempenho cênico desencadeiam o processo comunicativo com a plateia, atuando direta e duplamente nos planos cognitivo e emotivo: compreensão e apreensão sensível do espetáculo. Assim, a arte teatral está baseada nesta inter-relação das sensibilidades do ator e do público, expressando-se através das ações intencionalmente desenvolvidas durante a preparação técnica do ator, a construção e a realização do espetáculo.

A poética somática permite a realização de uma narrativa cênica, que, comparada à discussão do corpo em movimento, sob a ótica do Sistema Laban/Bartenieff, apresentada por Fernandes (2000, p. 154), se aproxima da ideia do *fraseado expressivo*, através de uma linguagem de gestos e ações apropriadas. É assim o papel onde o fazer teatral pode ser descrito como um resultado da pragmática cênica, isto é, uma ação dialógica, de apreensão dos sentidos no contexto criado cenicamente. E, de forma semelhante aos processos linguísticos, essa mútua compreensão se realiza num plano inconsciente, momento no qual as pessoas envolvidas na ação alcançam um nível de transcendência.

Seis propostas para a prontidão cênica

Podemos entender melhor a *prontidão cênica* através das qualidades do texto sugeridas por Calvino (1990), por acreditar que elas podem sintetizar de forma clara e poética o que significa para mim este conceito. Calvino aborda, em cinco conferências,

² Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

cinco categorias fundamentais para se entender a expressão artística: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Devido a sua morte prematura, o tema sobre a consistência não pôde se desenvolvido pelo autor. Aplico aqui os conceitos do escritor italiano, ao tempo em que procuro uma ideia de consistência para a formação dos artistas cênicos.

Leveza – peso – sobre as asas de Perseu

A leveza é uma qualidade fundamental para a *prontidão cênica* e se manifesta através do movimento e da ação. É uma capacidade de antecipação mental/psicológica de uma ação/movimento, e se aproxima ao princípio da rapidez mental/psicológica. A leveza estabelece uma relação entre o visível e o previsível – previsível é aquilo que pode ser sutilmente antecipado através de sugestões.

Perseu personifica um ideal de leveza no movimento porque “se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento”. Desta maneira, pode-se observar uma relação entre leveza [sustentação – Perseu se sustenta sobre as nuvens] e estabilidade [contenção, precisão, leveza no movimento-ação]. Estabilidade e sustentação, por exemplo, são princípios fundamentais do movimento, na proposta do Método Pilates. Para o ator, a personagem sustenta-se no seu corpo, sendo o equilíbrio e a estabilidade pontos cruciais à dinâmica do movimento, espécie de colorido da interpretação corporal, que tira o ator e o público de seu cotidiano. Um corpo caído, portanto, sem sustentação, é um corpo morto. Vale ressaltar, entretanto, que mesmo a imobilidade cênica deve ser expressiva.

Na categoria expressividade, Laban relaciona quatro qualidades dinâmicas que expressam a atitude do ator: peso, tempo, fluxo e espaço. O fator peso varia de gradação entre forte e leve. A leveza aqui se contrapõe a uma atitude de força, o que nos remete novamente ao mito de Perseu: a articulação entre astúcia e força.

É preciso entender que leveza não é frivolidade, volatilidade, abstração, pulverização do real, bem como o peso não pode ser confundido com imobilidade, estagnação ou rigidez. A *leveza* está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: “é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (apud CALVINO, 1990, p. 19). Podemos, assim, considerar a relação leveza – precisão/exatidão – estabilidade, logo consistência. Na variação de peso em LMA (Laban Movement Analysis), o forte gera o leve e vice-versa, num ciclo de mútuo estímulo e redescoberta. Como no anel de Möbius,³ que a presença de uma característica pressupõe e antecipa o seu contrário. No teatro de improvisação, encontramos a leveza no desapego das ideias preconcebidas e o desenvolvimento de uma qualidade de resposta ao estímulo dado na contracena. É preciso escutar o que o outro diz para poder criar as suas falas e dar rumo à história improvisada.

É importante ressaltar a relação leve – visível – previsível. Previsível é aquilo que pode ser antecipado – neste caso, a *prontidão cênica* é a capacidade de antecipar uma ação/movimento, entendida como um alargamento prévio da consciência do ator que lhe permite ampliar os sentidos da ação. A antecipação aqui é de natureza mental, logo se assemelha ao princípio da rapidez mental/psicológica da próxima conferência apresentada por Calvino (1990): a rapidez.

³ Descoberta em 1865 pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868), a faixa (o anel) de Moebius foi o embrião de um ramo inteiramente novo da matemática, conhecido como topologia, o estudo das propriedades de uma superfície que permanecem invariantes, quando a superfície sofre uma deformação contínua. A imagem consiste de uma fita, cujas extremidades presas formam um anel torcido, e suas faces se alternam entre o lado de dentro e de fora do anel (Greiner, 2006).

Na *prontidão cênica*, a leveza também pode ser pensada a partir da qualidade da reversibilidade, pois, através dela, pode-se tanto abarcar quanto expandir a sensibilidade artística. Uma ação/emoção projetada por um ator reverbera no outro e na plateia e gera uma ação em sentido contrário, que provoca o emissor, que, por sua vez, provoca novas reações etc.

Rapidez – Lentidão – O anel de Carlos Magno ou A dialógica Mercúrio-Vulcano

Mercúrio representa a sintonia, o estar ligado ao mundo. Vulcano, por outro lado, é a focalização, a construção de um projeto. Ambos estão ligados a Júpiter, “cujo reino é a consciência individualizada e socializada” (CALVINO, 1990, p. 48).

Rapidez é uma qualidade baseada na economia, através da qual se pode desenvolver a ideia da câmera lenta, que, neste caso, não quer dizer demora ou imobilismo – não altera a duração da ação cênica, ao contrário, pode corresponder a um negrito num texto, por exemplo, uma ênfase adicionada. A repetição da ação lenta confere sua rapidez e seu ritmo poético e, através de pequenas modificações nas séries repetidas, pode-se ter um efeito duradouro. O ritmo é uma questão para a qual todo ator deve dedicar atenção constante. Está diretamente associado à respiração que determina o ritmo da cena. Há também uma forte ligação entre o ritmo da respiração e estados emocionais.

Para Laban (1978), a rapidez está relacionada ao tempo, que pode ser acelerado ou desacelerado. Segundo Fernandes (2000), a ênfase na compreensão do fator tempo está na possibilidade de alterar a velocidade. Um movimento que mantenha a mesma velocidade não destaca o fator tempo. Já o ritmo em LMA pode ser constante, impactante, impulsivo, conforme a distribuição da energia ao longo do fraseado de movimento.

A imagem de rapidez na narrativa cênica pode ser exemplificada pelo relato da lenda de Carlos Magno. Ele se apaixona por

uma jovem, casa-se com ela; ela morre e ele sofre demasiado. Manda embalsamar o corpo, o arcebispo descobre um anel sob a língua dela e o rei se apaixona pelo arcebispo. O arcebispo joga o anel no lago e o imperador se apaixona pelo lago. As ideias que podem ser trabalhadas envolvem a paixão e o amor, como batalhas contra a morte, e vínculos com a vida.

Uma questão crucial para a prontidão é a noção de tempo da ação cênica e “sua incomensurabilidade com relação ao tempo real. O tempo cênico não corresponde necessariamente ao tempo real e ao tempo da ficção. Para o ator, é importante esta percepção e a capacidade de transpor para a ação tais especificidades.

O ritmo deve ser construído para estimular a velocidade mental fornecida pelo movimento e pela rede de ações. Sendo a rapidez a relação entre velocidade mental e velocidade física (não apenas velocidade física), logo, ela está na capacidade de comunicação imediata, embora não signifique pressa, no caso da ação cênica. Aqui, comunicação imediata não significa compreensão imediata, mas conexão a partir da qual nascerá a empatia entre o espetáculo e a plateia, a partir da qual a compreensão propriamente dita poderá se estabelecer.

A imaginação está diretamente ligada com a rapidez, pois se constitui no tempo do inconsciente. Imaginar é agir através de imagens mentais, em sua relação ou não com imagens reais. O cenário e as ações físicas fornecem esses elementos para a formação das imagens mentais, para que a plateia perceba o que e onde a cena se passa. De que modo se pode realizar esta transformação no teatro, o tornar-se outro, senão através da exteriorização, do movimento, da ação física? Quandt (2015) sugere que o ator crie uma imagem pictórica da cena, para ajudar na improvisação de músicas, poesias, e para a construção do espaço e os objetos de cena. Devido ao fato do palco estar vazio no teatro de improvisação, recai sobre os atores e suas ações a responsabilidade e a competência na manipulação de objetos e deslocamentos.

A rapidez tem relação direta com a duração. Esta é a problemática do tempo: a ideia do relógio como representação do tempo e a digressão como uma fuga contra a morte. O movimento de digressão serve para retardar o gosto por determinada cena e pode ser apresentado através da ação física e da pausa.

No Método Pilates, a rapidez e a lentidão devem estar vinculadas à execução. Aprende-se a executar o movimento lentamente para, depois, adquirir precisão e controle em sua execução acelerada. Nesse sentido, o ritmo acelerado é adequado para quem já tem intimidade com o exercício e a prática. Ritmo e repetição são fundamentos das artes cênicas e indissociáveis entre si, quero dizer, assim, que, é através da repetição que atingimos o controle sobre o ritmo. Os princípios do Método Pilates, quando internalizados através da prática continuada, desenvolvem um estado de receptividade e resposta mais acurados, que potencializam o trabalho do ator.

No teatro de improvisação, a pausa não pode se estender além de seu tempo dramático. Em um determinado momento, o ator tem que ter a urgência de uma resposta rápida, reflexo de uma ação ou proposta apresentada. O ritmo, neste caso, é coletivo e está relacionado com o tempo da cena.

Exatidão – vago – Série de exercícios “A pluma Maat ou a balança das almas”

A exatidão é também entendida como precisão, que é simbolizada pelos antigos egípcios “por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas” (a pluma se chamava Maat, a deusa da balança) (CALVINO, 1990, p. 51). Assim se pode ver a relação entre exatidão e a leveza, uma vez que o equilíbrio da balança se estabelece a partir da exata distribuição dos pesos. Na ação física, no movimento, no gesto, a noção de controle do corpo está adequada a esta imagem e permite desenvolver a prontidão através da qualidade

de estabilização. Aqui é importante destacar que a exatidão se aproxima da rapidez, pela produção do significado; da multiplicidade, a partir da possibilidade de tradução; e da visibilidade, através da imaginação.

Para desenvolver esta qualidade, é necessário fornecer os elementos fundamentais à composição de imagens que expandam o horizonte criativo. No caso do Método Pilates, por exemplo, nada mais adequado, pois o movimento/corpo vai sendo explorado e conhecido a partir de imagens capazes de descrever/traduzir o desconhecido. O corpo é reconceitualizado a partir de ações e eixos práticos e teórico-metodológicos, para facilitar a tomada de consciência e localizar especificamente as dificuldades e limitações de movimento. Esta reconceitualização consiste em um novo aprendizado sobre lateralidade, equilíbrio, planos horizontal e vertical, articulações, peso etc. Em um momento posterior, é possível “(re)construí-lo” a partir das novas imagens estimuladas.

Os seres humanos são capazes de localizar as emoções topograficamente em determinadas partes do corpo. Quando o ator se torna capaz de compreender e localizar estas emoções e sentimentos em seu próprio soma, torna-se mais fácil, tanto a criação de imagens quanto a busca de soluções para formar esse encontro. Logo, o ator poderá explorar melhor esta relação “corpo/emoções”, a partir de uma cartografia/anatomia somática de suas emoções e sentimentos.

Mas é preciso evitar a banalização do movimento e do texto, a partir da imprecisão, pois toda banalização resulta numa frivolidade, superficialidade, logo, em esvaziamento, náusea, pulverização. Neste caso, a imprecisão produzida por esta banalização é oposta ao ideal de leveza, no sentido de flutuação. Flutuação aqui deve ser entendida como rapidez e princípio da reversibilidade, isto é, sempre estar em busca de encontrar e realizar algo novo. No teatro de improviso, isso se expressa nos conteúdos das histórias criadas; não se pode subestimar a plateia e nem ser raso nas discussões e temas propostos.

Assim, argumento que a *prontidão cênica* está associada à exatidão. A prontidão cênica é exata porque estável (temporariamente estável), mas é igualmente múltipla porque indeterminada, no sentido de múltiplas possibilidades, logo infinitas; logo absolutas; logo exatas.

A imprecisão, por sua vez, é também graciosa, porque tem a qualidade do misterioso, do dissimulado, do que impõe um desafio à decifração, compreensão, aproximação. A imprecisão, em relação ao movimento, está mais para a ambivalência do que para a insegurança.

As seis propostas de Calvino (1990) são qualidades próprias do processo/movimento. Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, quando equilibradas, produzem consistência. Consistência no texto literário também pode ser estendida para a consistência dramático/poética – *prontidão cênica* seria essa consistência nas artes cênicas.

Visibilidade – imaginação como expansão dos limites do mundo

A partir de processos imaginativos alcança-se tanto a palavra quanto a ação. A imaginação é o meio através do qual se pode localizar fisicamente “aquilo que se deseja contemplar” (CALVINO, 1990, p. 80), e torna visível o que não existe, através da fantasia ou alta fantasia – parte mais elevada da imaginação. Através da fantasia, a experiência se torna possível, pois se inscreve num contexto de memória e mentalidade socialmente construídas, porque a imaginação se impõe sobre as faculdades objetivas. Na arte do ator, este deve viver a vida do personagem e, ao mesmo tempo, sua própria vida, mesmo quando totalmente discrepante do personagem. É interessante notar que na arte cênica a construção do personagem é tributária da experimentação, baseada muitas vezes na imaginação e na observação de situações análogas. Assim, através do exercício de improvisa-

ção, esta experimentação pode ser simulada. Pode-se, através da repetição de exercícios e jogos, mapear os sentimentos e as emoções numa cartografia poético-somática particular, tentando torná-los visíveis através de imagens, evocações e representações. As imagens usadas na improvisação são evocações, não necessariamente representações. Através das imagens evocadas pelas histórias improvisadas criadas, o ator acaba por elaborar sua própria representação, pois, a partir da evocação imaginária, se altera o mesmo, se recria, se reinventa o antigo (o princípio da reversibilidade). A relação entre a imagem e a obra artística é intermediada pelo artista. A partir de uma imagem concisa, se pode desenvolver uma ideia, desdobrando-a descritivamente. Desdobrar é expandir. Assim, a imaginação é um meio a partir do qual se pode participar na verdade do mundo, recriando-o através da associação de símbolos.

Tomar a imaginação como potência, onde o ator deve transcender o texto visualmente, através de sua ação/presença no palco, amplia o potencial representativo da cena. Além das palavras, o *soma* é o meio através do qual o algo a mais, que não pode ser expressado pela linguagem, pode ser apresentado, tornado visível. A imaginação, como evocação, permite mudar as coisas de lugar; assim a imaginação/visibilidade se encontra com a multiplicidade.

É preciso destacar que na improvisação o uso das imagens para auxiliar a criação de histórias funciona como uma espécie de pontos e fios que se ligam num labirinto. A imagem estimula a criação e amplia as referências dos atores, logo permite a multiplicidade de possibilidades expressivas. O labirinto é uma imagem potencialmente criadora, porque estabelece um princípio de organização, logo, leva à precisão e à multiplicidade, porque cada um dos pontos pode levar a outros, exigindo a tomada de decisões subsequentes. O infinitamente mínimo torna-se o remédio para a imprecisão ameaçadora do infinitamente vasto.

Multiplicidade – Singularidade – A enciclopédia cênico-somática

A multiplicidade é uma qualidade do movimento, ao mesmo tempo rica e angustiante, pois mostra um mundo de possibilidades que serão limitadas pelo corpo ou pela vida, pelo tempo. Assim, a angústia provocada pela consciência da multiplicidade está justamente em saber o que poderia ser, mas jamais será realizado. No processo artístico, a multiplicidade de alternativas exige o esforço para a precisão, a exatidão, para a descrição cuidada e detalhada.

Através do treinamento com o improviso, supera-se o risco de se perder no emaranhado da própria descrição, no universo individual, e na multiplicidade de escolhas oferecidas pela ação. Cabe lembrar novamente a relação Mercúrio-Vulcano. A multiplicidade é dada pelo conhecimento, e tem a capacidade de alterar uma forma conhecida sem torná-la deformada ou anômala.

A ação física no teatro deve fornecer a segurança contra o desespero provocado pela multiplicidade, pela busca da exatidão; pela leveza; pela fantasia. A improvisação pode criar uma enciclopédia cênica, isto é, desenvolver a *prontidão cênica* como ampliação de estilos e temas. Os jogos de improvisação podem ser entendidos como uma trama, rede, labirinto, como cartas de tarô que mudam os sentidos, a partir das posições relacionais, ou o jogo do xadrez – as peças têm posições fixas no início de todos os jogos, mas vão sendo modificadas a partir do momento em que o jogo é iniciado, criando novas tramas sobre o mesmo tabuleiro. Por exemplo, no jogo de improvisação chamado de “A Palestra”, em que um ator faz dos braços e do outro o texto, a todo instante, os estímulos da movimentação do braço produzem novos textos e, por sua vez, os textos produzem novos gestos.

Fica aqui minha contribuição para a elaboração do conceito de consistência que, infelizmente, nos foi omitido por força

das circunstâncias. A ausência, neste caso, estimula a produção conceitual como forma de preencher as lacunas deixadas em aberto. Neste sentido, entendo que, através da multiplicidade e da reversibilidade, as ações devem congrega leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, para, então, se alcançar a consistência dramático-poética, ou a *prontidão cênica*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1973. (Coleção os Pensadores, X)
- ASLAN, Odette. *Les corps en jeu*. Paris: CBR editions, 2003.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec 1994.
- BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body movement: coping with the environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1993.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. (Org.). *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*. Curitiba: Juruá Editora, 2010.
- BONFITTO Junior, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT – Estudos do Corpo*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 2, fev. 1999.
- FRIEDMAN, Philip; EISEN, Gail. *The Pilates Method of physical and mental conditioning*. New York: Doubleday & Company Inc., 1980.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUIMOND, Odette. *L'Éducation Somatique et le Mouvement au Théâtre: la Methode Feldenkrais*. 1994. Disponível em: <<http://oguimond.com/publications/articles/>>. Acesso em: 07 dez. 2010.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisacion y el teatro*. Traducción Elena Olivos e Francisco Huneus. Santiago: Cuatro Vientos Editorial, 1990.
- JOLY, Yvan. *De la formation en Éducation Somatique*. Março de 1999. Disponível em: <http://fr.yvanjoly.com/index.php/%C3%89ducation_Somatique_%28Articles%29>. Acesso em: 02 dez. 2009.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: SCHNITTMAN, Dora F. (Org). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. inicial-final.
- PAVIS, Patrice. O ator. Por uma teoria das emoções no teatro. In: <http://www.theatro.ocrocodilo.com.br/ator.html>, consultado em 09 de maio/2005.
- PILATES, Joseph. H., MILLER, William John. *Return to life through contrology*. Incline Village: Presentation Dynamics, 1998.
- QUANDT, Volker. *Die lust am scheitern: theatersport*. Tübingen: Klöpefer&Meyer, 2015.

A APRENDIZAGEM INFORMAL NA IMPROVISAÇÃO COM A LINGUAGEM TEATRAL

Emanoel Nogueira Ramos¹

Resumo

Este artigo apresenta uma parte dos resultados de uma pesquisa qualitativa, desenvolvida em 2011 no Laboratório *Expé-rience* da Universidade Paris 8, que investigou as possibilidades de aprendizagem informal, a partir da improvisação no jogo teatral. Sem a pretensão de esgotar o tema a que se dedica, esta escrita busca demonstrar o potencial que a improvisação teatral tem no contexto do jogo teatral, como possibilidade de aprendizagem informal. Desta forma, para uma compreensão do leitor, discutimos a noção de aprendizagem informal, na perspectiva das pesquisas realizadas por franceses e canadenses, por autores como PAIN (1990), HRIMECH (1996) e BEZILLE (2008), procurando, ao mesmo tempo, demonstrar a natureza da improvisação teatral numa experiência com o jogo dramático, com a ajuda de autores como RYNGAERT (1977) e CHACRA (1983). A questão desta pesquisa busca descobrir como o sujeito inserido em uma atividade com a improvisação tea-

¹ Mestre pela Université Vincennes Saint-Dennis – Paris 8. Professor na rede pública, Ensino Fundamental I e II.

tral, baseada em temas pessoais ou coletivos, pode vivenciar, de modo informal, processos de aquisição de conhecimento. No item em que tratamos da metodologia, mostramos como desenvolvemos nossa investigação, com o processo criativo baseado em questões lançadas aos atores, para que estes improvisassem e desenvolvessem suas cenas, tendo como fundamento os temas propostos (normalmente temas que remetiam à realidade social do país ou temas de conotação mais pessoal, como medo, angústias etc.). Para concluir, analisamos algumas respostas trazidas pelo questionário aplicado a quatro dos participantes do trabalho prático, buscando encontrar, em suas argumentações, indícios de uma possível aprendizagem informal proporcionada pela improvisação com o jogo teatral.

Palavras-chave: Improvisação teatral. Jogo teatral. Aprendizagem. Educação informal.

Resumé

Cet article apporte une partie des résultats d'une recherche qualitative développée en 2011 au Laboratoire Expérience de L'Université Paris 8, où nous avons enquêté sur les possibilités d'apprentissages informel à partir de l'improvisation dans le jeu théâtral. Sans avoir la prétention d'épuiser le thème auquel il est dédié, cette écriture cherche à démontrer le potentiel que l'improvisation théâtrale a dans un contexte du jeu théâtral pour faciliter l'apprentissage informel. De cette façon, pour une compréhension du lecteur, nous apportons la notion d'apprentissage informel dans une perspective de chercheurs français et canadiens, pour des auteurs comme PAIN (1990), HRIMECH (1996), BEZILLE (2008), et au même temps en cherchant à démontrer la nature de l'improvisation théâtrale dans une expérience avec le jeu dramatique avec l'aide des auteurs comme RYNGAERT (1977) e CHACRA (1983), tout en essayant de répondre la question de cette recherche

qui était découvrir comme le sujet inséré dans une activité avec l'improvisation théâtral base sur des sujets personnels ou collectifs peuvent vivre des processus d'acquisitions de connaissances de façon informel. Dans le chapitre où traitons de la méthodologie, nous montrons comme nous développons les chemins d'investigation dans ce travail avec le processus créatif base em questions lancées pour les comédiens pour qu'ils développent ces scènes em ayant comme thèmes proposés (normalement thèmes qui ont des rapports avec la réalité social du Pays ou des sujets de conotation personnel, comme la peur, les angoisses, etc.). Pour conclure, nous allons analyser quelques réponses apportées par le questionnaire appliqué avec quatre participants du travail pratique, em cherchant trouver dans les argumentations des sujets, les indices d'une possible apprentissage informel proportionnée par l'improvisation avec le jeu théâtral.

Mots-clefs: Improvisation théâtral. Jeu théâtral. Apprentissage. Education informel.

Introdução

Assim como o lazer, o teatro procura, nas fontes culturais e simbólicas dos sujeitos, e na sociedade, os materiais para manter-se vivo. Tendo em sua essência o jogo, o mundo é sua referência, podendo este último se revelar pelas formas mais sutis, internas ou externas ao sujeito. A dinâmica do jogo, seja ele numa atividade normal de criança ou numa cena teatral, permite ao indivíduo, por meio de uma imitação, ou mesmo de uma regra, fazer transformações. Estas experiências no campo lúdico são portadoras não somente de prazeres, mas de uma força interna que toca também as camadas internas do psiquismo do sujeito, pois nestas atividades acontece uma influência impor-

tante, no nível simbólico dos significados, dando lugar a novas possibilidades de aprendizagem.

Tais vivências no jogo permitem novas aquisições de saberes para o sujeito e, de certo modo, a atividade ganha uma dimensão didática, quando o sujeito que joga pode analisar o conteúdo da proposta, o que provoca o efeito pedagógico da atividade, mesmo que este efeito não estivesse programado, pois a dimensão lúdica surge como um lugar fictício, que é rico de significações e mimetismos.

Esta perspectiva pode ser vista também na ação do jogo dramático, quando o sujeito entra na dinâmica do faz de conta para dar vida a uma personagem. No caso das improvisações trabalhadas nesta experiência, que foram desenvolvidas em torno de temas cotidianos, de caráter pessoal ou de cunho social e coletivo, estas solicitaram do jogador uma referência, para enriquecer o discurso da sua personagem, o que não poderia acontecer senão pela via dos conteúdos culturais e simbólicos destes sujeitos. A mimesis nesse tipo de experiência exige do sujeito em cena um conjunto simbólico e imaginário, para emprestar um caráter a sua personagem que vai precisar de seu percurso histórico.

Esta dinâmica instaurada pelo jogo faz com que o sujeito tome uma distância entre passado e presente, real e fictício, dando um novo sentido aos temas tratados no trabalho de improvisação, e trazendo, assim, de modo informal e não previsto, novos conhecimentos e aprendizagens. Nesta perspectiva, entendemos a atividade com a linguagem teatral como um caminho de descoberta do mundo, pois ela permite ao sujeito, em cena, viver aspectos de sua vida, muitas vezes não permitidos na vida cotidiana, que o fazem descobrir novos meios de vivê-los, favorecendo novos olhares sobre si mesmo e o mundo.

A aprendizagem informal é vista como algo que está presente no cotidiano das pessoas, de modo natural, se apresentando de maneira variada nas interações dos sujeitos, consigo mesmo, assim como com o seu meio, não em separado da vida, nem em um lugar preciso para que ela possa acontecer. O processo

de aprendizagem é contínuo, fundamentalmente psicossocial, e acompanha, de modo consciente ou não, inúmeros comportamentos nossos. Como uma maneira de adquirir conhecimento, é algo que pode acontecer sem uma regra estabelecida, não se inscrevendo em um modelo fixo. Assim, mesmo que nasça dentro de ambientes formalizados e pensados para isso, ela pode também surgir em uma situação não prevista, amorfa, não consciente, podendo provocar novos conceitos e aprendizagens.

Nestes termos, nossa argumentação insere-se nas perspectivas que consideram que a educação surge também nas relações em que a aprendizagem é um resultado das interações que acontecem em todos os domínios da vida do sujeito, sem nenhuma forma precisa e que se estende desde o nível pessoal mais íntimo até as relações externas, na família, nas instituições, na escola, estas últimas de forma mais organizada e premeditada.

Se olhamos a questão da aprendizagem de modo mais global, ou seja, em todos os domínios (trabalho, escola, lazer, cotidiano etc.), podemos constatar que é uma seleção de dados que o sujeito realiza por vias específicas, servindo para ajudá-lo a tratar as informações adquiridas que são apreendidas nas inter-relações e que servirão de referências em sua vida.

A corrente cognitivista defende a aprendizagem como algo muito individual, isso porque ela depende de vários fatores que são condicionados pelas escolhas do indivíduo. Neste sentido, é a experiência de vida e outros fatores como a questão afetiva por exemplo que vão influenciar na aprendizagem. As operações mentais das quais fala Dansen (2004), ou seja, « a associação, a integração, a discriminação, a validação, a apropriação », etc., acontecerão somente depois de um processo individualizado de cada indivíduo, que o vai levar a uma escolha, segundo seus valores, suas significações.

Deste modo, a aprendizagem é vista ainda como algo pessoal, que perpassa as aquisições por repetições e memorizações, algo que, para acontecer, necessita, da parte do aprendiz, de um

investimento nutrido por um desejo de significar, dar um sentido a suas ações e experiências.

Nosso propósito não é defender a aprendizagem informal, colocando-a em uma relação prioritária com respeito às outras maneiras de aprender, mas considerando-a como um evento subversivo, que não depende exclusivamente da relação do indivíduo com o seu meio e seus pares, mas igualmente da recepção da experiência vivida. Não sendo linear, ela acontece no encontro com o outro, com o meio social, com o mundo, consigo mesmo, nas inter-relações, nos momentos de intuição, no dia a dia, com o professor, com um guia espiritual etc., mas também no sentido inverso, ou seja, que tem início no sujeito, ele mesmo, como nos processos de autoaprendizagem.

Estas aprendizagens acontecem a partir de escolhas do sujeito, muitas vezes inconscientes, onde os fatores simbólicos têm um papel muito importante no momento de adquirir os conhecimentos. São as aprendizagens adquiridas a partir de significações geradas pela experiência ativa. O aprendiz as controlam e as integram a seus esquemas internos e a seu estilo de funcionamento cognitivo, que liga tais experiências a um contexto mais amplo, a sua vida real, integrando-as a sua estrutura cognitiva e, sendo, mais tarde, utilizadas pelo aprendiz em experiências futuras. A aprendizagem fortuita, adquirida na experiência, acontece de modo não planejado pelo sujeito. Como em todas as aprendizagens informais, ela tem sua fonte no cotidiano assim como nas atividades organizadas para os processos de aquisição de aprendizagem.

Segundo HRIMECH (1996), pesquisadores como MARSICK e WATKINS (1990) assinalam que esta forma de aprendizagem pode surgir também após as frustrações, quando os objetivos não são alcançados. Para esses autores, situações difíceis são portadoras de oportunidades de aprendizagem, à medida que elas permitem aos sujeitos uma tomada de consciência de seu funcionamento cognitivo. Essa tese repousa na ideia de que, em uma situação como esta, surge um novo conhecimento

sobre sua maneira de pensar, de estruturar as concepções que serão importantes nos próximos eventos de sua vida.

Apoiando-se nesta nova consciência, o sujeito é capaz de perceber que existem diversas maneiras de resolver um problema e, por consequência, que é possível aprender de outra forma. Surgida da experiência, sem estar presente a reflexão, a aprendizagem fortuita é trazida por uma liberdade e uma criatividade que dão um valor significativo à aprendizagem. O processo de conscientização adquirido pelo sujeito, nessas circunstâncias, possibilita a ele ser mais autônomo, permitindo-lhe uma percepção concernente a suas capacidades de aprendizagem, o que faz dele um agente mais eficaz quanto aos seus próprios percursos de aquisição de saberes.

A questão da improvisação teatral no contexto da educação informal

Normalmente, as experiências com a linguagem teatral aliadas a processos de formação são adaptadas segundo a idade dos sujeitos participantes, os objetivos específicos de cada grupo, sendo a base para suas criações elaboradas a partir dos gestos, das ações e de textos que surgem com o processo de espontaneidade, de imaginação, delineado por procedimentos de improvisação e os recursos cognitivos de cada sujeito.

A improvisação é um método muito utilizado no teatro, sendo a *Commedia dell'Arte* italiana uma das suas grandes referências. Atualmente, diferentes formas de improvisação encontram-se em campos diversos (teatro, educação, psicoterapia etc.), com objetivos bem diferentes. No entanto, esta forma de fazer teatro apresenta uma diferença em sua metodologia quando comparada com a forma tradicional clássica do *savoir-faire* teatral. Se esta última tem sua história baseada no suporte literário, a improvisação, por outro lado, construiu sua prática com a ausência do texto literário. Sem dar importância ao texto acabado, tal

como o teatro clássico, ela trouxe para a história do teatro uma nova forma de trabalhar com esta linguagem firmada no instante, no imprevisto e na espontaneidade, confiando somente no trabalho do ator.

É preciso lembrar, também, que a improvisação contribui para uma nova dimensão ao jogo teatral, ao possibilitar ao público jogar dramaticamente, evento que, como pontua CHACRA (1983, p. 38), assinala um grande avanço na prática teatral, ao “converter o espectador em ator”.

Esta troca de papéis na prática do jogo teatral é muito enriquecedora, pois permite, ao sujeito que joga, viver e ver as personagens de outra forma. O jogo teatral, carregado de simbolizações, mobiliza todas as camadas da cognição do sujeito, indo desde uma coisa simples, como aprofundar um tema qualquer a partir de um cruzamento de percepções (o seu olhar sobre o tema que emergiu no trabalho teatral e o olhar do outro que faz o papel do público), até materiais complexos de nível psíquico. Além disso, a linguagem teatral, como portadora de símbolos, mobiliza uma atividade primária do ser humano que não pára nunca, que faz do homem um ser único, entre os animais, dando-lhe a capacidade de criar símbolos, e trazendo-lhe, por consequência, ferramentas para o desenvolvimento da espontaneidade criativa.

A interpretação de signos é a base da inteligência animal, no entanto, a superioridade do homem caracteriza-se por sua forma singular de os utilizar. Ao contrário de todos os outros animais, ele não emprega somente os signos para as coisas, mas igualmente para as representar. O processo da representação permite ao indivíduo transformar as coisas pelo processo de simbolização. Um dos resultados deste processo é a palavra, marca do humano, não importando qual processo de simbolização é produzido pelo espírito, justificando a existência espontânea das formas de representação simbólica da Arte. No percurso das formas simbólicas e artísticas, podemos encontrar um campo fértil para argumentar, porém nos centraremos, nes-

te trabalho, na linguagem dramática, para abordar mais precisamente a questão da capacidade criativa e espontânea.

A questão do jogo dramático

Existe no homem uma capacidade natural para dramatizar. Podemos constatar isso observando o cotidiano, ao notar, por exemplo, as imagens de rituais dos homens primitivos ou os jogos dramáticos das crianças (jogo simbólico). Nascida de uma necessidade primária do homem, ou seja, surgida sem intenção, sem ser consciente, ela é o resultado de transformações simbólicas que o cérebro produz naturalmente.

Uma das características fundamentais desta capacidade é a imitação. O homem primitivo, assim como a criança, toma seu mundo como objeto de suas imitações. A ação de imitar tem um papel de ferramenta, servindo para a criança estar no mundo e compreendê-lo, através do “mágico”, que lhe permite adentrar tanto o mundo real como o mundo fantástico e imaginário.

A imitação pode ser compreendida como a prefiguração da representação dramática. A simples imitação, sem o processo de simbolização que acompanha a reprodução vivido, teria o risco de estar restrita à uma imitação puramente animal, com muito poucas qualidades humanas. Isso porque a imitação empreendida pelo homem tem um percurso complexo. É uma experiência onde a conduta humana é enriquecida por significações, tanto nos aspectos lógicos (“isso quer dizer”), como nos aspectos psicológicos (“eu quero dizer”). É graças ao processo simbólico que o homem pode representar dramaticamente. Tal aspecto não é restritivo à infância ou ao universo do teatro, pois esta tendência tem igualmente seu lugar na vida.

Podemos fazer parecer “como se”, fisicamente, quando pequenos, ou fazer intimamente, quando adultos. O ser humano tem esta capacidade de criar, imaginar e viver uma personagem e é com o teatro que ela ganha seu esplendor e sua significação. O sentido da linguagem teatral tem, entre outros objetivos,

atingir um público. O ator cria uma história e a representa com o objetivo de comunicá-la a alguém. As teorias em torno deste tema são extensas, porém nos dedicaremos, nesta escrita, ao processo da improvisação teatral. Assim, tentaremos caracterizá-la em suas diversas formas e modos de utilizar, em espaços variados, assim como com em seus fins plurais.

A improvisação teatral, sua natureza e as possibilidades para a aprendizagem informal

A improvisação teatral pode encontrar dois caminhos: primeiro, nos experimentos do ator em seu processo de criação, e segundo, pelos ditos não artistas, nas improvisações teatrais coletivas, nas quais o público participa diretamente do espetáculo, ou em experiências cujos objetivos primordiais escapam do campo do teatro. No entanto, isso não quer dizer que a improvisação realizada por aqueles que não são artistas esteja isenta de elementos teatrais em sua constituição.

Na improvisação coletiva, o fato do espectador (não artista) participar diretamente da ação, já é um indício de que os objetivos artísticos podem não ser primordiais. O espaço que se abre para a manifestação do público (em teatros, em praças, nas ruas, ou mesmo em periferias urbanas, metrô etc.) pode se transformar em um espaço de festa ou de ritos. As estimulações propostas pelos artistas, neste caso, podem provocar reações do público, das mais variadas ou contraditórias, no entanto, seus objetivos diferem pouco, procurando frequentemente a mudança social e política, a transformação da vida e do homem.

Dito isto, podemos perceber a improvisação teatral como um caminho, um elemento mediador capaz de ligar o homem comum ao mundo da estética, não somente como um apreciador, mas também como um ser-ator em sua vida, procurando destruir a barreira que separa o ator do espectador, tirando do teatro o que ele tem de mais forte: a experiência coletiva. Fazer

participar o homem, fazê-lo agir, se manifestar, tomar posição no “aqui e agora” do teatro, não enquanto espectador passivo, assistindo o desenvolver das cenas da vida que podem estar distantes da realidade cotidiana, mas, ao contrário, trazidas como uma fonte para o trabalho do dia. Como pontua NOIRIEL (2009, p. 49) ao tomar uma frase de PISCATOR (1997) “la réalité est toujours le meilleur théâtre »”²). É desta forma que acreditamos que o teatro *d’agit-prop*,³ o teatro de guerrilha,⁴ leva o espectador para as surpresas e tenta conscientizá-lo dos problemas sociais e políticos do momento.

O reconhecimento de que o princípio do teatro é o jogo, e que o símbolo dramático é aquilo que o identifica, muito contribuiu para o interesse dos educadores pelo jogo dramático como um meio genuíno de expressão. Aqueles que pretendem utilizar a improvisação para fins puramente sociais, veem na atividade dramática improvisada um meio de socialização dos elementos do grupo e uma forma de perceber a sociedade. Na perspectiva educacional, podemos dizer que a improvisação atinge o sujeito em três dimensões: em seu desenvolvimento pessoal, grupal e artístico, que se comunicam entre si. O que pontua a pesquisadora Sandra Chacra (1983) é que durante a ação dramática improvisada, tais dimensões se modificam de acordo com a importância dada a cada uma delas. Conforme os procedimentos metodológicos, elas podem ser também reveladoras de proces-

² A realidade é sempre o melhor teatro (tradução nossa).

³ O Agit-prop (contração das palavras “agitação e propaganda”) foi uma forma de teatro didático do século XX, tendo como escopo uma ideologia política; forma teatral muito difundida na Rússia pós-revolucionária (1917).

⁴ Teatro de guerrilha é, de acordo com Patrice Pavis, uma forma de teatro que se pretende militante e engajado na vida pública ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo. PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 382.

tos psicológicos e sociológicos no indivíduo e fazer surgir seu dom artístico.

Tendo em conta que a experiência da improvisação teatral é portadora de força na dinâmica de descobertas (intelectual, emocional, relacional... etc.) pelo sujeito, podemos então considerá-la como uma maneira pertinente para a aprendizagem. Na improvisação, o sujeito é suscetível de aprender procedimentos básicos do teatro, como por exemplo: ter a noção de como se posicionar no palco, como falar ao público, como se comunicar de maneira eficaz etc. No mais, a técnica de improvisação solicita sempre ao sujeito uma inovação que, frequentemente, traz uma aprendizagem intuitiva, que é imediata, não mediada, não ordenada e voluntária, e pode certamente ser colocada confortavelmente na noção de aprendizagem informal.

Metodologia da pesquisa

A construção do objeto deste estudo é proveniente de uma inquietação sobre o processo de aprendizagem dos sujeitos nas experiências fora dos muros da escola com a linguagem teatral. Tendo uma experiência com o teatro-educação, em quadros informais, ou seja, em projetos sociais ligados ao Estado ou ainda em projetos desenvolvidos por ONG's, no Brasil, sempre me preocupei com os processos de aprendizagem dos sujeitos envolvidos nestas experiências.

De acordo com os eventos que motivaram esta escrita, as experiências destes trabalhos se davam em períodos muito curtos, fato que, frequentemente, gerava um problema para seguir o processo de aprendizagem dos sujeitos inseridos nas atividades realizadas. Em quadros sociais complexos, de assiduidade deficiente e questões de indisciplina, a questão da aprendizagem ficava sempre nebulosa. Portanto, talvez por querer uma resposta para tal problema, interessei-me por investigar outros processos de aquisição de conhecimentos, que não aqueles propostos pela

educação formal. Desta forma, cheguei à educação informal, que, de algum modo, contribuiu para responder a algumas questões.

O objeto deste estudo encontra-se no escopo da educação informal, pois ele se concentra em discutir a aprendizagem informal. Este tipo de aquisição de conhecimento, tal como compreende Pain (1990), pode se apresentar por duas vias: uma que surge do meio mais próximo do sujeito, como a família, os grupos, a igreja etc., e outra nas trocas cotidianas entre os sujeitos, e que este autor chama de “subsistemas”, sem que o sujeito queira aprender. No contexto deste trabalho, a aprendizagem informal será tratada tendo em conta o discurso dos sujeitos, na sua comunicação, na experiência do jogo e nas ocasiões de troca proporcionadas por estes, o que nos possibilita dizer que ela se configura nestes “subsistemas” mencionados pelo autor.

Na realidade, esta pesquisa apresenta um vasto terreno a explorar. Em toda literatura que discute a questão do jogo dramático na educação, encontramos diversas argumentações que procuram dar o justo valor ao jogo dramático para a formação do sujeito. No entanto, elas estão frequentemente centradas em pontos de vista que não mencionam a noção de informal. Assim, mesmo se encontramos em suas pesquisas traços de uma educação informal, ela não é objeto de uma reflexão, mas uma parte integrante da corrente da educação formal.

Os fenômenos sutis presentes no processo de aprendizagem, ajudados pela intuição e os processos de autoaprendizagem, são muitas vezes percebidos, mas sempre deixados de lado, privilegiando-se assim o discurso da educação formal. Tendo como farol o campo das ciências humanas, as bases teóricas e o desenvolvimento metodológico desta pesquisa foram desenvolvidos pela via da pesquisa qualitativa. Esta foi escolhida por permitir o estudo dos fenômenos humanos em diferentes culturas, notadamente as percepções e os comportamentos das pessoas, suas interpretações de diferentes aspectos da realidade, a consciência que eles têm das dimensões de suas vivências pessoais e sociais etc.

As pesquisas qualitativas também se caracterizam frequentemente por uma aproximação holística e uma visão de completude, tanto no plano das diferentes nuances a serem descobertas em profundidade, como no plano dos diversos elementos de contextos a serem considerados, tais como os contextos culturais ou interculturais. Elas dão uma ideia do comportamento e das percepções das pessoas, permitindo o estudo de suas opiniões sobre um tema particular, de modo mais aprofundado que uma sondagem, gerando ideias e hipóteses.

Para uma melhor compreensão do encaminhamento deste trabalho, tentamos encontrar os indícios da noção de aprendizagem informal presentes nos discursos dos sujeitos, de acordo com suas vivências, suas sensações e as constatações surgidas a partir de tal experimento. “Algumas lembranças foram revisitadas organicamente, elas vieram naturalmente para me encontrar enquanto elementos subjetivos de minha alma, de minha intuição, da qual eu não me lembrava mais no meu cotidiano carregado” (Sujeito “C”).

Neste extrato do questionário aplicado, o sujeito “C” conta sua experiência com o jogo teatral. Para ele, a experiência com o jogo teatral deu-lhe a oportunidade de reviver lembranças de sua vida. O processo do trabalho no jogo permitiu que materiais subjetivos e intuitivos mencionados por “C” viessem à superfície, proporcionando a ele uma nova vivência.

A questão da intuição é normalmente malvista, quando se fala de conhecimento, porém, na perspectiva da noção de informal, ela é considerada como uma das vias que o sujeito utiliza para chegar a uma conclusão qualquer. Segundo Bézille (2008, p. 34), a autoformação pode ser identificada em um exemplo onde a pessoa adquiriu um conhecimento por ela mesma, frequentemente marcado por um interesse do sujeito pela atividade. Esta vivência do sujeito “C” demonstra uma grande oportunidade de aprendizagem, pois ela está inteiramente dentro da experiência. Pelo jogo teatral, pela improvisação, ele revi-

ve experiências pretéritas, confrontando com seu momento atual de vida, colocando-as em prova no jogo.

Este momento é a primeira fase para o sujeito no jogo teatral. Ele vive sua experiência fisicamente e emocionalmente, de modo solitário. A experiência através do corpo ou através da palavra dita e do movimento corporal juntos, permite sacudir os materiais simbólicos e a intuição associada a seu momento atual de vida e faz com que o vivido no passado emerja no jogo e adquira outras significações, e por consequência gere outras aprendizagens. A seguir, o sujeito “C”, nos traz um elemento importante para este trabalho. As palavras adquirem uma grande importância, pois estas são também objetos para suas próprias reflexões.

Eu utilizei estas palavras combinadas com minha improvisação, pois, de um certo modo, elas representam minha insatisfação com o mundo e com as relações entre as pessoas. Ao mesmo tempo, essas palavras levaram nas minhas improvisações a possibilidade de experimentar personagens diversos e ao mesmo tempo comuns. Algumas palavras utilizadas na improvisação foram tão fortes para mim que eu tive a impressão que eu vou refletir sobre isso durante muito tempo depois desta aula. (Sujeito “C”)

A palavra, sendo uma das vias expressivas da simbolização, leva-nos através da improvisação teatral, uma certa visão de mundo do sujeito, como ele se sente. De acordo o discurso do sujeito “C”, a improvisação com o jogo teatral trouxe-lhe possibilidades de viver vários personagens e algumas palavras utilizadas no trabalho mereciam um trabalho reflexivo.

Do ponto de vista da aprendizagem, o vivenciado por este sujeito no processo trazido pelo jogo teatral é muito importante

para o seu percurso de aprendiz.⁵ A possibilidade de interpretar diversas personagens permite-lhe fazer a distinção entre uma e outra e de aprender a diversidade complexa da natureza humana. O vivenciado nas diversas situações e a natureza efêmera da atividade coloca um problema para o jogador, pois este se dá conta de suas ações, enquanto personagem, desencadeando um processo de reflexão no trabalho proposto.

O tema trabalhado foi ao mesmo tempo atual e preocupante (“minha filha Joyce de 13 anos está grávida”). Um tema que me leva a minhas experiências profissionais. Toda vez que sou confrontada com estas situações isso me angustia. Trabalhar, improvisar com este tema faz intrinsecamente sair dos elementos trazidos pela memória, o que me ajuda na improvisação. Eu improvisei sem racionalizar. (Sujeito “C”)

Nesta fala do sujeito “C”, a questão do passado é muito presente. O trabalho de improvisação, neste caso, possibilitou-lhe reviver de outra maneira as experiências dentro do jogo. Ele as confrontou, trazendo um novo olhar sobre sua própria vida e sobre ele mesmo, o que pode gerar um processo de autoaprendizagem.

Esta falta de racionalização mencionada pelo sujeito “C” é muito importante para o processo de improvisação com o jogo teatral, pois ela permite ao ator sair do campo do pensamento e de seus sentimentos em relação ao tema em questão, de modo mais autêntico. A não racionalização é uma característica típica da improvisação, centrada em um universo caótico, sendo impregnada de possibilidades de aprendizagens informal. Procurando encontrar um caminho para uma personagem que é sem

⁵ O termo “aprendiz” é considerado neste trabalho dentro da perspectiva da noção de educação ao longo da vida, onde o sujeito renova suas aprendizagens, tanto em contextos sociais e familiares assim como no trabalho, saindo dos formatos preestabelecidos pela educação formal.

forma, o sujeito que joga não tem outra solução senão procurar em seus “arquivos referenciais”, sua cultura, suas lembranças, seu percurso de vida etc.

Eu creio que o “critério” básico para a escolha de certas palavras do texto em vez de outras foi do registro da memória. As cenas de violência, devido o tratamento feito pela mídia, ficam quase sempre registradas no inconsciente e são utilizadas como exemplo em exercícios de improvisação. Procuramos referências em nossa memória, a partir do que nos é fornecido e revelado pelo jogo teatral. (Sujeito “J”)

Sobre um outro tema improvisado, o mesmo sujeito responde:

Eu penso que um dos grandes problemas sociais, na atualidade, como consequência também da grande difusão deformada da sexualidade, principalmente entre os jovens. Minha base para esta improvisação foi minha própria memória, principalmente do que eu registro do tratamento dado pela mídia em relação a esse tema, assim como a memória das experiências cotidianas. (Sujeito “J”)

Para o sujeito “J”, argumentos encontrados para a sua personagem foram buscados nos “registros de memória”. Para ele, o meio em que ele vive contribuiu para a formação de dados (no seu caso, as mídias) encontrados no inconsciente, dados esses que, quando solicitados em momentos como estes, que se assemelham à uma experiência como a do jogo teatral, emergem naturalmente. Nos termos do sujeito “J”, essa memória é construída pelo cotidiano, o que nos sugere que, em sua construção, a memória recorre às experiências diárias, em momentos como estes, o que não se limita somente a sua relação com as mídias, mas também com as experiências diversas sobre este tema, no âmbito das suas inter-relações.

O teatro, enquanto linguagem da representação, não é somente baseado em palavras para acontecer, pois estas não são vazias de sentido. As experiências vivenciadas por “C” e “J” foram necessárias para tornarem vivas suas personagens, fazê-lhes falar. Saindo de seu imaginário e ganhando vida pelas palavras e gestos, dando forma a todas as simbolizações do sujeito concernentes ao tema abordado.

Daniel FELDHENDLER (2005) reforça este argumento quando diz que “o teatro permite, por meio dos papéis, habitar uma palavra (aquela de um autor, de um texto, de um narrador, etc) e de deixá-lá viva. « Ele visa fazer a voz do homem que a produziu ser ouvida, ou seja, ser restituída, encarnada e viva » (FELDHENDLER, 2005, 97).

Depois deste período meio “out”, pelo menos o que eu pensei está, eu pude me sentir viva pela arte do reencontro. Reencontro com um amigo, reencontro com um desconhecido, reencontro com o teatro e reencontro comigo mesma. (Sujeito “F”)

De acordo o sujeito “F”, a atividade com a o teatro permitiu-lhe um reencontro com consigo mesmo. O teatro é uma atividade essencialmente coletiva, ela pede sempre do sujeito que está imerso nela, uma interação com o outro, mas antes de tudo, o sujeito/ator vive um encontro consigo mesmo. Esse reencontro é, frequentemente, uma oportunidade para uma reflexão, para uma mudança de perspectiva, o que, do ponto de vista da educação, ao longo da vida, pode ser um enunciado para novas aprendizagens.

O trabalho iniciou com um aquecimento corporal, mas não só o corpo que aqueceu. O espírito igualmente foi aquecido naquele lugar, pela experiência – conhecida ou não –. Trabalhar o corpo o acorda, mas por trás disso, nós nos acordamos, igualmente, em nós mesmos. O corpo se desenvolve, assim como o

espírito se desenvolve, as ideias, a intuição, mas o olhar volta-se para o outro, o “in”, a concentração. (Sujeito “F”)

O sujeito “F”, neste discurso, aborda um ponto importante do processo de improvisação. A questão do conhecido/desconhecido. O aquecimento interior, mencionado por ele, corresponde a suas lembranças e experiências, enquanto praticante da atividade aqui em questão, que foram tocadas pelo processo corporal e psíquico. O termo “acordar” pode significar acordar e ao mesmo tempo provocar, concentrar. A experiência da improvisação teatral neste caso possibilita ao sujeito de ir mais longe, como pontua o sujeito “F”, de “voltar-se para o centro” na experiência, e assim, as possibilidades de aprendizagem acontecem, pois surgem novas ideias, a intuição entra no circuito da experiência, caracterizando o momento como uma fonte produtora de novos conhecimentos.

« Momento de improviso – O que mais me tocou, foi a necessidade de ter sempre os ouvidos atentos e poder escutar. O poder da generosidade de deixar o outro propor o desenho, a linha da história. Eu não sei se isso é pertinente, mas me incomodou muito, de fazer exercício de improvisação, um espaço para autoanálise. Eu pensava que isso não colava mais e que isso não era o que o professor esperava. Isso me trouxe uma certa preocupação no decorrer do trabalho. Onde estava eu que tinha medo de me mostrar? Eu não tinha mais medo de nada. Foi o profissionalismo da atriz que encheu de técnica, eu acredito ». (Sujeito “F”)

Esta análise do sujeito “F” acontece no terceiro momento do trabalho, quando os participantes fazem suas trocas. Seu discurso mostra reflexões sobre si, que foram trazidas pela atividade. Ela se pergunta sobre a metodologia do trabalho e finalmente se dá conta de seu processo individual, enquanto atriz profissional. Seu julgamento levanta a tese segundo a qual, quando o sujeito

não entra no processo do jogo solicitado pela improvisação, ele tende a refletir muito e, psicologicamente, entra num processo de julgamento, quebrando a dinâmica do jogo.

O jogo teatral, como forma de atividade lúdica, tem a mesma natureza que os outros jogos. Ele não acontecerá se o jogador não assume o seu lugar, ou seja, se não tomar a posição segundo a qual o jogo acontecerá. Podemos constatar que o sujeito “F” não estava dentro do jogo. No entanto, a atividade lúdica, neste caso, não pode ser objeto de análise da aprendizagem. Em outro sentido, podemos considerar como exemplo de aprendizagem as autoanálises que aconteceram no momento posterior, quando, nas trocas com os outros participantes, quando ele percebe sua postura no jogo, faz uma avaliação de sua participação, abrindo outras perspectivas de reflexão sobre si, sobre o grupo, sobre a experiência vivida.

Esta experiência contada por “F” demonstra a importância do terceiro momento deste trabalho para o processo de aprendizagem, pois, como foi visto, é nele que os sujeitos são confrontados com os outros atores que estão comprometidos com a atividade. Os discursos são revistos e se revelam de outra maneira através de seus pares. As trocas de conhecimento se fazem entre os sujeitos, de modo natural, sem hierarquia e sem medidas de valor. Para ilustrar tais argumentações, podemos mencionar ainda o sujeito “F”, que diz:

Desde o início de meus estudos na faculdade, que eu me sentia pela metade, “fugitiva” em momentos com a improvisação. Nesta época, eu tinha um pouco medo de me sentir muito “viajadona”, de alguém que sonha demais. No terceiro momento, falamos sobre todo o trabalho realizado no dia, desde os aquecimentos até as improvisações. Isso é essencial, falar sobre o que foi feito, pois isso serve para reger as emoções, clarear os discursos, ver as trocas de ideias e revivê-las. (Sujeito “F”)

O sujeito “F”, sustenta a opinião de que o fato de discutir os temas que emergem a cada dia de trabalho após cada encontro, traz novas experiências e aumenta a visão de mundo das pessoas que são implicadas ao trabalho. A expressão “clarear os discursos” que ele utiliza é muito significativo, pois é portadora de um sentido de novidade e de novos conhecimentos trazidos pelas discussões que o trabalho levanta.

Os trabalhos cujo tema tratava da questão do indivíduo entrando no serviço público, sem passar por concurso, se desenvolve em três momentos. No primeiro, se passou o que poderíamos chamar de sensibilização corporal através dos exercícios propostos. Esse foi um momento complicado, pelo fato de eu não estar preparado fisicamente. Senti dificuldade de realizar alguns movimentos, pois não tinha a mobilidade corporal necessária. Por outro lado, isso me revelou a importância desta consciência corporal, pela qual podemos atribuir ao corpo a função de co-realizador de nossa vida. Esta consciência corporal pode nos fornecer a energia e a disponibilidade para agir em numerosas situações de nossa vida, além de contribuir para um organismo equilibrado e saudável. Este momento nos revela que o corpo é nosso instrumento para agir no mundo, instrumento essencial de nossa expressão e território de nossa existência. Quanto mais termos esta consciência corporal, mais seremos fiéis em nossos atos, ao que nós somos realmente. (Sujeito “I”).

As argumentações do sujeito “I” sublinham a importância de uma consciência corporal, de um equilíbrio físico para uma consciência mais eficaz no cotidiano. Dugas (2002, p. 28) aborda esta questão em seu artigo “Education physique et éducation informelle à l'école”.⁶ Para este autor, a atividade interna que o sujeito é submetido, em momentos de uma atividade “ludomotora”, ajuda o sujeito a se adaptar às situações e a se desabrochar sem uma proposta didática.

⁶ Educação física e Educação informal na escola.

Ainda sobre isso, lembremos que a tradição teatral, tanto em suas práticas como no campo teórico, dá ao corpo uma importância crucial para o trabalho com esta linguagem. As ações corporais no jogo teatral despertam uma consciência, pois o sujeito-atuante deve estar atento a suas ações. Elas reforçam as palavras, materializam os pensamentos nas ações, contribuindo, assim, para uma conscientização que parte do subjetivo para uma ação concreta. Esta passagem do psíquico para a ação física é muito importante na experiência com o trabalho teatral, seja ele em qualquer modalidade, pois permite ao ator se expressar e dar oportunidade ao observador de ler sua mensagem.

Neste caso, a ação denuncia o discurso do sujeito. Retomando as palavras do sujeito “I”, ela é sua expressão. Desta forma, o corpo, como as palavras, é um instrumento fundamental no processo de aprendizagem no jogo dramático. A ação física, neste último, promove uma consciência nos sujeitos referente a suas ações. Como sinalizou RYNGAERT (1977, p. 139), a consciência do gestual é muito importante na ação dramática, pois “as imagens imateriais da televisão ou do cinema criam um mundo onde os atos não têm mais consequências...”. A ação física na experiência com a linguagem teatral tem, desta forma, um lugar fundamental, isso porque ela permite ao sujeito que vive a experiência do “faz de conta” diferenciar entre uma cena reduzida e a realidade. A exclusão do realismo e a manutenção do plano simbólico permitem aos sujeitos o distanciamento dos eventos na ação, favorecendo nestes uma crítica mais eficaz dos fatos.

No terceiro momento, que eu considero de uma extrema importância, pelo fato que ele exprime, no ato da improvisação, todos os valores sociais dos quais temos conhecimento e que, frequentemente, não temos discernimento da sensibilidade do contexto. A improvisação trabalha com os instantes... que exigem uma ação e uma resposta às circunstâncias. (Sujeito “I”).

O sujeito “T” levanta a importância da improvisação teatral, como vetor de uma consciência para o instante, exigindo uma atitude do sujeito que está dentro do processo de improvisação. Esta característica efêmera do jogo dramático, que solicita uma resposta rápida aos diálogos, força o ator a agir sem intelectualizar e a responder às circunstâncias, de modo imediato, permitindo ao sujeito exprimir sua concepção, de modo mais autêntico, sem máscaras e sem rodeios.

A improvisação, por circunstâncias diversas, não aconteceu como precisava sobre um tema tão rico. Mas quando nós estamos inteiramente na improvisação, nós terminamos por aproveitar da dinâmica de maleabilidade... que seja corporal, cognitiva ou intuitiva. A arte da improvisação nos fornece uma técnica de distanciamento das circunstâncias na qual podemos, mesmo se nós somos emocionalmente implicados com os fatos, dar uma resposta diferente do habitual, isso nos traz mais autoridade sobre nosso material emocional . (Sujeito “T”)

De acordo o sujeito “T”, a improvisação dá a possibilidade ao sujeito que joga, de se colocar a distância com a situação que ele joga, o que favorece o surgimento de novas respostas aos temas que estão sendo tratados ali. Para ele, a dinâmica da improvisação permite ao jogador uma “maleabilidade” que atinge a todosos níveis (corporal, cognitivo e intuitivo).

Nós passamos a ser o sujeito que conduz a sua própria vida... podendo abrir novos caminhos diferentes dos clássicos... eu percebi neste trabalho que a improvisação era uma dimensão de nosso próprio ser para agir no mundo, abrindo sempre novas fissuras nas pedras. Mas isso não significa que improvisar corresponde à uma falta de preparação, ao contrário, para melhor improvisar é necessário ter uma consciência reflexiva altamente ativa, instantânea e eficaz. E este processo necessita uma consciência de si e do mundo. Tudo isso é indispensável

para se transformar. Improvisar é abrir novas fissuras em nossas próprias pedras. (Sujeito “I”)

Para ele, o trabalho com a improvisação permite ao sujeito descobrir possibilidades de “sair do clássico”. Tomando esta última frase do sujeito “I”, podemos aproveitar para aproximar a atividade da improvisação teatral e a noção de informal, onde o sujeito procura encontrar saídas, solicitando deste uma consciência em seus atos e palavras. Rica de oportunidades de aprendizagem, a improvisação teatral confirma assim um instrumento a ser estudado no domínio do teatro-educação, na perspectiva da educação ao longo da vida. Isso porque, como vimos, a atividade com a improvisação teatral coloca o sujeito na ação de suas personagens. No jogo, pelos seus atos, suas emoções e palavras, ele revela sua forma de pensar, permitindo-se agir no jogo de uma maneira que lhe é, muitas vezes, proibida na vida real. Ele se descobre, encontra sua diferença em relação a seus pares, ele aprende.

(In) conclusões

A educação tem uma dupla posição e paradoxal, ela deve proporcionar ao sujeito meios para este compor sua própria palavra de sobrevivência, o que significa muitas vezes permitir-lhe desconstruir o saber já adquirido para dar-lhe um outro sentido. A tarefa educativa se situa nesta encruzilhada, entre as modalidades de um saber que permite fundar uma palavra significativa, poética, e a metáfora subjetivante, que abre a realização de um projeto de vida consistente.

Podemos concluir que o teatro ensina subjetividades contemporâneas, dizendo, primeiramente, que existe uma desconstrução do conceito de sujeito pelo trabalho teatral, que podemos efetuar um trabalho epistemológico a partir da estética teatral, isso por que o trabalho desenvolvido com tal linguagem se mostrou

o reflexo amplificado das condições humanas no jogo, podendo ser analisado como um espelho filosófico, social e antropológico, do sujeito na sociedade. Isso resulta uma tendência forte da representação do que o sujeito se tornou na pós-modernidade, que não é mais singularizado. Opaco nas suas palavras, um sujeito cego, que se encontra cada vez mais despossuído de reflexão, devendo passar pelo outro para se realizar.

Sendo assim, este trabalho, revelando possibilidades de aprendizagem autônomas e independentes, como vimos nesta escrita, mesmo que imprevisíveis, é portador de valores. Debruçando-nos em direção à educação informal, para buscar seus valores, torna-se quase impossível não cair nas questões do sujeito em relação a si mesmo e suas relações com o outro e o mundo. Na procura de um discurso coerente e seguro, na dimensão do jogo teatral, os sujeitos implicados ao trabalho são desconstruídos e, ao mesmo tempo, têm a chance de se reconstruírem de outra forma, a partir de tal experiência. Seus discursos, trazidos pela linguagem teatral, verbal ou não, são confrontados com eles mesmos.

A utilização da improvisação teatral, para atingir as respostas desejadas nesta pesquisa, mostrou que o sujeito renova suas experiências, podendo também fazer o mesmo com seus conceitos, seus valores, enfim, seus conhecimentos. Essa perspectiva é vislumbrada, neste trabalho, tanto a partir das ações físicas dos atores como nas trocas de experiências do trabalho na esfera grupal. Suas ações e seus discursos trazidos pela via do “faire semblant”, através da representação, fazem surgir em cena o sujeito social, o indivíduo, o cidadão que é na vida cotidiana. Essas constatações caracterizam para nós aprendizagens informais, não direcionadas, imprevisíveis, trazidas para o sujeito implicado na atividade e que são portadoras de novas consciências.

Chegamos então ao ponto de esclarecimento de nossa questão inicial, que pretendia saber como o sujeito pode aprender informalmente, através da improvisação, no jogo teatral, a qual,

pode ser respondida pela mobilização de um processo de subjetivação e simbolização, dominados por um psiquismo fortemente influenciado pela cultura e pela sociedade.

Dito isso, vemos que para dar seguimento a esta pesquisa, para melhor demarcá-la, no campo da educação informal, é imperativo que a coloquemos na perspectiva do campo da psicologia social, aprofundando-a pelo viés das pesquisas que têm a perspectiva da autoformação como objeto de estudo. Sabendo-se que a cultura, a família e o meio social são fatores importantes para a aquisição de uma educação informal, a tarefa de compreender como o sujeito constrói seus valores, quais os conceitos que ele adquire no seu meio sociocultural (cultura, família, sociedade), pode ser a base de fundação para uma nova pesquisa. Como um desdobramento deste trabalho, notamos também a importância de estudar a questão do sujeito contemporâneo em formação. Quais sujeitos surgiram nesta realidade fictícia que o jogo teatral revelou, de qual sociedade ele faz parte e qual é o papel da educação para estes sujeitos?

REFERÊNCIAS

BEZILLE, H. De l'apprentissage informel à l'autoformation dans l'éducation tout au long de la vie. In: Lucette Colin et Jean-Louis Le Grand (Coords.). *L'éducation tout au long de la vie*. Paris: Economica, Anthropos, 2008.

CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DASEN, P. R. Éducation informelle et processus d'apprentissage. In: AKKARI, A.; DASEN, P. R. (Dir.). *Pédagogies et pédagogues du sud*. Paris: L'Harmattan, 2004. p. 23-52.

DUGAS, Éric. Éducation physique et éducation informelle à l'école. *Revue Éducation et sociétés*, n° 10, p. 21-34, 2002/2.⁷

⁷ Segundo n° da revista no ano de 2002.

FELDHENDLER, Daniel. Théâtre en miroirs – L’histoire de vie mise en scène. Collection L’écriture de la vie. Paris: Editeur Téraèdre, 2005. HRIMECH, M. L’apprentissage informel, voie royale de l’autoformation. *Les sciences de l’éducation l’ère nouvelle*. Vol. 9, n° 1-2, p. 217-238, 1996.

MARSICK, V.; WATKINS, K. *Informal and Incidental Learning in the Workplace*, Routledge and Kegan Paul, New York, NY, 1990.

NOIRIEL, Gerard. *Histoire, théâtre, politique*. Editions Agone: Marseille, 2009

PAIN, A. *Éducation informelle : les effets formateurs dans le quotidien*. Paris: L’Harmattan, 1990.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre Politique*. Collection: Le sens de la marche: Paris:L’Arche éditeur, 1997.

RYNGAERT, J. P. *Jeux dramatiques en milieu scolaire*. Paris: Cedic, 1977. 175 p.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

JOGANDO COM O OBJETIVO E FAZENDO APOSTAS PARA VENCER NA ATUAÇÃO CÊNICA

Luiz Otavio Carvalho¹

Daniela de Castro Lima²

Resumo

O presente artigo desenvolve uma reflexão teórica e prática sobre a operacionalidade estruturante do Objetivo stanislavskiano em associação com os aspectos estimulantes das Apostas, operador conceitual sistematizado pelo britânico, diretor de teatro, Declan Donnellan. Os resultados comprovam a eficácia expressiva do Objetivo para a adequada estruturação da Partitura de Ação Física durante o processo criativo da cena. Além disso, testemunham, também, a necessidade colaborativa das Apostas para que a atuação cênica do ator, nas apresentações continuadas da cena, não se torne engessada, mecânica e inexpressiva. As Apostas apresentam-se como uma ferramenta estimulan-

¹ Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisador em Atuação Cênica e Direção Teatral, com ênfase em ação física e teoria do alvo.

² Aluna do Curso de Graduação em Teatro EBA/UFMG e do Teatro Universitário, Curso de Formação de Atores de Nível Médio da UFMG. Atriz e pesquisadora, com ênfase em ação física e teoria do alvo, sob orientação do professor Dr. Luiz Otavio Carvalho.

te da segurança do ator, tanto na fase de criação da partitura quanto na de execução de suas reações já delineadas, em cada apresentação, durante a temporada, proporcionando, assim, que seu trabalho seja sempre vivo, verdadeiro, presente e eficaz na comunicação teatral.

Palavras-chave: Partitura de ação física. Objetivo. Apostas. Processo criativo. Apresentações públicas. Presença e verdade cênicas.

Abstract

This research discusses the interactive role between Stanislavsky's Objective structuring function to the physical action score and Donnellan's effective concept of the Stakes. Both speculative and practical results have established the expressive and working efficiency of this dialogue to the construction of the physical action score during the actor's creative process period as well as to the presentation of the scene throughout the public season. The Stakes have proved its nourishing potential as an acting strategy to not only make the actor sure of his reactive procedures to put the score up but also to constantly improve and keep his performance alive and present all along the season.

Keywords: Physical action score. Objective. The Stakes. Creative process. Public performance season. Scenic presence and truth.

Introdução

Durante o período de setembro de 2013 a julho de 2014, o professor Doutor Luiz Otavio Carvalho realizou suas pesquisas de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas estavam focadas na

teoria do Alvo, do britânico diretor de teatro Declan Donnellan, em diálogo com os elementos estruturantes da Ação Física, segundo os princípios de Konstantin Stanislávski. A teoria do conceituado diretor britânico, nessa época, encontrava-se inédita na literatura e na prática do teatro no Brasil.

O professor investigava os fundamentos da teoria do alvo, como possíveis princípios para uma metodologia de apoio para o ensino e a prática das ações físicas stanislavskianas. O trabalho pretendia auxiliar o ator em seu treinamento em atuação cênica com as ações físicas e em seu processo criativo de construção de personagens. Uma metodologia que, por consequência, também pudesse auxiliar professores e diretores de teatro, com seus alunos e atores, quando em dificuldades em suas práticas didáticas e cênicas.

Uma das iniciativas de divulgação do tema, durante o pós-doutoramento, foi através de uma disciplina lecionada pelo professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.

Outra contribuição do pós-doutorado do professor foi a produção de duas obras bibliográficas. Uma delas consiste na tradução para a língua portuguesa do livro de Declan Donnellan, que se encontra no prelo pela Editora Via Lettera, em São Paulo, com previsão de lançamento para 2017. A segunda obra é um livro didático intitulado “Ação Física e o Alvo: um percurso didático em atuação cênica”, que consiste de várias unidades teórico-práticas sequenciais para o desenvolvimento de um curso ou de um treinamento em atuação cênica, com as ações físicas em diálogo com a teoria do alvo. As unidades compõem-se de explicações didáticas, tanto sobre o alvo quanto sobre os princípios estruturantes da ação física, e de inúmeros roteiros de exercícios para a prática em atuação cênica e construção de personagens. Essa segunda obra se encontra, também, em fase de editoração na Editora UFMG, com previsão de lançamento para o primeiro semestre de 2017.

Além disso, essa pesquisa vem produzindo uma série de desdobramentos, como, por exemplo, alunos em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG (mestrado e doutorado) desenvolvem dissertações e teses tendo como aporte teórico a teoria do Alvo. Na Universidade Federal de São João del-Rei, há dois semestres, o Professor Ms. Vinícius Albricker, parceiro do professor Luiz Otavio Carvalho na tradução do livro de Declan Donnellan e doutorando do PPG-Artes EBA/UFMG, ministra disciplinas em atuação cênica, utilizando não somente a teoria do alvo, mas também unidades do livro didático ainda não publicado. Periodicamente, no Curso de Licenciatura em Teatro do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG, o professor Luiz Otavio Carvalho ministra uma disciplina sobre metodologia de ensino do teatro, tendo como tema a teoria do alvo.

Assim, por ter sido aluna do Professor e estar me formando em Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFMG, interessei-me pesquisar o objetivo stanislavskiano, com a finalidade de aprimorar minha atuação cênica e torná-la cada vez mais viva e presente. No momento em que solicitei a orientação do Professor para a minha pesquisa, ele me sugeriu que não só desenvolvesse o estudo com ênfase apenas no objetivo stanislavskiano, mas também que o associasse à noção de apostas, um operador conceitual da teoria do alvo.

Ao aceitar a provocação do Professor, passei a investigar mais detalhadamente o objetivo e, também, iniciei meu processo de especulação sobre a tal estratégia donnelliana, as apostas. Durante o período de experimentação, o Professor sempre me instigava a perceber a relação que poderia haver entre o objetivo e as apostas. Provocava-me a esquadrinhar possíveis contribuições desse diálogo para a minha segurança e perícia na elaboração das minhas reações corporais e faladas no meu processo criativo de construção da personagem. Incentivava-me, também, a verificar prováveis utilidades dessa parceria entre o

objetivo e as apostas para a manutenção da minha atuação presente e viva, no processo continuado de apresentações públicas da cena. Desenvolvi, então, um trabalho de experimentações, anotações, análise e conclusões.

Para essa pesquisa, trabalhei uma cena da peça “Navalha na carne”, de Plínio Marcos (2005), em que atuei a personagem Neusa Sueli. Como fontes bibliográficas, utilizei os textos “Uma abordagem metodológica do objetivo stanislavskiano como organizador de partituras de ação física” (CARVALHO, 2015); uma unidade do livro didático do professor, a saber: “Jornada 13 – Estudar a noção de Objetivo: o elemento estruturante da ação física”, de Luiz Otávio Carvalho (no prelo); o capítulo 5 da versão em português do livro de Donnellan: As Apostas (no prelo); o capítulo intitulado “Grotowski fala no Hunter College”, de Thomas Richards (2012); o Terceiro Capítulo de Eugênio Kusnet (1997).

Dimensão estruturante e operacional do Objetivo

Segundo Stanislávski (2008, p. 39),³ “tudo que acontece em cena tem que ocorrer por alguma razão”, isto é, para um propósito. Ao ‘se sentar’, para exemplificar essa máxima, Tórtsov diz que “se senta para descansar dos ensaios que acabaram de fazer” e não para apreciar uma paisagem e nem para ler uma revista. De acordo com essa demonstração reflexiva e prática, o encenador russo esclarece que uma atuação deve partir de circunstâncias propostas e ter uma finalidade. Disso resulta que as reações executadas pelo ator em cena devem ser contextualizadas e ter objetivos claros, bem definidos. Consequentemente, concluímos que as reações, no caso citado o ‘sentar-se’, passam a ser, também, balizadas pelo objetivo para o qual foram pla-

³ Todas as traduções referentes a Stanislávski (2008) foram realizadas por Luiz Otavio Carvalho e revisadas por Vinícius Albricker.

nejadas e realizadas. Esse ‘sentar-se’, por exemplo, especificado pelo objetivo de descansar dos ensaios que acabaram de fazer, adquiriu certas qualidades corporais, tais como, Tórtsov “afundou-se pesadamente em uma poltrona, exatamente como se estivesse em casa. Não fez nada, nem tentou fazer alguma coisa” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 39). Talvez se Tórtsov tivesse se sentado como quem vai apreciar uma paisagem, poderíamos apreciar uma postura corporal com uma musculatura relaxada e descontraída em vez de tão pesada e imóvel. Isso poderia acontecer também caso ele se sentasse como quem vai ler um livro atentamente, observaríamos, talvez, uma postura de coluna e musculatura apropriadas para a leitura atenta e produtiva do material. Assim, uma atuação não deve, nessa perspectiva de ação física stanislavskiana, iniciar-se do vazio; pelo contrário, as reações executadas devem ser contextualizadas e bem fundamentadas por objetivos claros e elaborados pelo ator. A essas reações contextualizadas por Circunstâncias Propostas e matizadas por objetivos, Stanislávski batizou de Ações Físicas.

Essa dimensão estruturante e operacional do objetivo sobre a reação do ator em cena equivale à função de uma oração subordinada adverbial final, que consiste em modificar, determinar e detalhar a ação da oração principal. O objetivo stanislavskiano desempenha papel semelhante sobre a reação do ator, ao se tratar de uma partitura de ação física.⁴ Serão esses objetivos que irão modificar, determinar e detalhar o modo como o ator irá atuar suas reações. Esse “como” contribuirá para estabelecer, por exemplo, o tempo-ritmo adequado do corpo e/ou da fala, bem como do movimento e da direcionalidade espaciais, a intensidade e a duração temporal com que a ação corporal e/ou falada do ator deve ser dimensionada para que ela, realmente, atinja o seu propósito com a respectiva reação

⁴ Sobre esse assunto, há vários textos produzidos por Carvalho. Ver: Carvalho, 2013; Carvalho 2014 e Carvalho, no prelo.

na cena. Para esclarecer melhor essa função fundamental do Objetivo, o professor Luiz Otávio Carvalho nos apresentou a seguinte sentença-fórmula:⁵

[verbo + complemento] + [para + verbo + complemento]
 {reação} + {objetivo}

Podemos observar por meio da sentença-fórmula que a segunda oração, a subordinada adverbial final, influenciará no modo como o verbo da primeira oração, a principal, será executado. Do contrário, o objetivo pode não ser conseguido pela realização inadequada do verbo da reação.

Exemplifiquemos, então, tendo como base o monólogo de Neusa Sueli, da peça “Navalha na carne”, adaptado por mim para a execução da cena que atuei. Irei esclarecer o que foi exposto na estrutura acima; sem deixar de lado, é claro, os outros elementos estruturantes da ação física, a saber: as Circunstâncias Propostas e as Tarefas⁶ (tarefas = reações).

NEUSA SUELI – Eu tenho trinta anos. Não torra a paciência! Tenho trinta. Fiz trinta no fim do ano passado. Para! Eu não gosto que mexam na minha bolsa! Para com isso. Para. Para. Para com isso! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgra-

⁵ Sentença-fórmula idealizada por Luiz Otávio Carvalho. (2013, p. 290)

⁶ Termos sistematizados por Stanislávski, capítulos 3 e 7. (STANISLÁVSKI, 2008)

çado ficou em cima de mim por mais de duas horas. Babou, babou, bufou, bufou. Bufou ainda mais pra pagar. Desgraçado, filho da puta! É isso que acaba com a gente. É isso que cansa a gente, porque a gente só quer chegar em casa e encontrar o homem da gente de cara legal. Resultado: você tá de saco cheio por qualquer coisinha e aí apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom cai fora. Às vezes eu fico pensando, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Porque eu chego a duvidar. Eu duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Um monte de bosta! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2005, p. 163-164)

Antes de elaborar o Objetivo geral da personagem, estabeleci as seguintes Circunstâncias Propostas para a cena: uma prostituta, apaixonada pelo seu cafetão, está insatisfeita com a maneira como ele a trata, desvalorizando-a, chamando-a de velha, feia, dentre tantas outras humilhações. Ela, então, faz um desabafo, questionando as atitudes do cafetão e duvida da sua própria existência enquanto ser humano. A partir dessas Circunstâncias Propostas, propus a mim executar a seguinte Tarefa (Reação): confrontar Vado. Entretanto, para realizar essa Tarefa (Reação), deveria estabelecer o que precisava conseguir com isso na cena, através de Neusa Sueli. Assim, elaborei o Objetivo da personagem da seguinte maneira:

confrontar + Vado + **para + impedi + lo de me humilhar**
[verbo + complemento] + **[para + verbo + complemento]**
{reação} + **{objetivo}**

Sendo assim, **para não ser mais humilhada por Vado**, Neusa Sueli precisaria **confrontá-lo**. Estabelecido então esse Objetivo, comecei a pesquisar como realizar minhas reações corporais e vocais impulsionadas pelo verbo “confrontar”. Para isso, é imprescindível que eu, enquanto atriz, considere a ora-

ção subordinada adverbial final presente na sentença-fórmula (o objetivo) para detalhar e determinar essa maneira com a qual o verbo “confrontar” (a reação) deverá ser executado.

É importante ressaltar que, na maioria das vezes, em uma cena, esse trabalho resulta no estabelecimento de objetivos secundários, que sejam capazes de proporcionar nuances durante a atuação, e que, obviamente, contribuam para que o objetivo principal seja possível de ser atingido. Por exemplo, se, na cena em questão, o objetivo principal da personagem Neusa Sueli é **Confrontar Vado para que ele pare de humilhá-la**, outros objetivos poderão ser definidos para a construção de outras⁷ ações físicas que compõem a ação física relativa ao objetivo principal, tais como:

- Atestar **forte e firmemente** ‘Eu tenho trinta anos!’ para interromper o insulto de Vado.
- Direcionar **firme e rapidamente** o dedo indicador ao rosto de Vado para dominá-lo.
- Escudar-se **atentamente** em uma cadeira para se proteger de Vado.
- Tirar **vagarosamente** as sandálias para revelar cansaço diante de Vado.
- Jogar **lentamente** as sandálias ao chão para revelar desistência/abandono diante de Vado.

Todos esses objetivos secundários são fundamentais para a construção do objetivo principal da personagem que é “confrontar” o seu cafetão, além de proporcionar nuances corporais e vocais reativas e produtivas na atuação para a cena. Assim, cheguei a algumas conclusões ampliadas para atingir as qualidades e/ou características de execução para esse “confrontar”. Além disso, de acordo com as Circunstâncias Propostas, eu não

⁷ BURNIER, 2001, p. 35-37.

usaria apenas de reações físico-corporais, mas também de reações faladas, propostas pelo próprio texto.

Então, construí reações corporais e faladas que traduzissem o empoderamento da personagem na situação. Para isso, trabalhei com:

- direcionalidades espaciais, intensidades e andamentos no corpo: segurar **firmemente** a bolsa, erguer a bolsa com **tonicidade muscular enérgica**, jogar **lentamente** as sandálias no chão, impedir **distanciadamente** que Vado encostasse na bolsa, apoiar-me com a mão na cadeira **de costas viradas** para o público;
- direcionalidades espaciais, intensidades e andamentos na fala: lançar na cara de Vado **rapidamente** ‘Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira’, vomitar ‘Um miserável que parecia um porco’ **com a voz voltada para o chão**;
- deslocamento no espaço e andamento: caminhar por **trás da cadeira**;
- direcionalidade e intensidade do olhar: acompanhar **atentamente** com os olhos, **traçando um semicírculo no espaço**, os deslocamentos de Vado.

Com isso, executei reações corporais e faladas que me favoreciam, enquanto atriz, realizar os objetivos secundários por meio das respectivas qualidades corporais e faladas, descritas acima, e, conseqüentemente, alcançar o objetivo principal da personagem em cena. Para nós, estudantes de Teatro e atores, é de suma importância compreender e praticar os objetivos das nossas personagens como nuances de corpo e de voz para que nossas reações cênicas não se configurem em uma prática repleta de atividades vazias, inexpressivas e sem propósitos, por causa da ausência das qualidades cênicas necessárias e adequadas.

Ao trabalhar com a noção de objetivo stanislavskiano na cena de Neusa Sueli, estudando dessa forma, adquiri e ampliei minha capacidade e habilidade de aproveitar e explorar meu trabalho de atriz com o texto e as diversas possibilidades de reações que ele me provocava a executar, tais como, variações de ritmo, pausas, direcionalidades espaciais e intensidades corporais e faladas. Pude experimentar, em meu processo criativo da cena, variações de partituras físicas (gestos, movimentos e falas cênicas), para atingir verdades e precisões; todas essas variações de partituras fundamentadas e adornadas por qualidades oriundas de objetivos elaborados e testados. Pude evitar, assim, que o texto fosse atuado de qualquer maneira, com inflexões da fala cênica, deslocamentos espaciais e movimentos corporais, bem como andamento e intensidades corporais e faladas desperdiçados. Isso contribuiu para que conseguisse impedir, portanto, uma inexpressiva comunicação com o espectador.

Porém, com o exercício continuado de apresentação da cena, percebi que apesar de o objetivo ser um elemento que estrutura, organiza, dá vida à atuação e possibilita a presença cênica expressiva, ele ainda pode se constituir em um recurso fragilizado para o ator. Uma primeira razão diz respeito ao fato de o ator, na continuidade das apresentações sucessivas da cena, se acostumar com ele e passar a atuá-lo mecanicamente. A segunda, refere-se à condição de o ator considerá-lo como algo garantido e já obtido previamente a sua atuação e, por isso, entra em cena e atua, também, mecanicamente. Em ambas as possibilidades de mecanicidade, o resultado da atuação cênica pode se configurar com ausência de comunicação cênica e/ou em uma comunicação falsa. Para que a atriz atinja, então, a atuação viva, expressiva e eficaz, após todo o seu processo criativo de construção da partitura de ação física, ela pode associar todo o seu trabalho do Objetivo stanislavskiano com a noção de Apostas, proposta por Declan Donnellan, como discutiremos no próximo item.

Dimensão estimulante e mantenedora das Apostas

Donnellan apresenta sua noção de Apostas no capítulo 5 de seu livro a partir da ideia de que:

todo momento de vida propõe uma missão. A cada instante de sua vida, toda criatura tem que lidar com uma situação que ficará melhor ou pior. Esse melhor ou pior pode ser infinitamente imperceptível, mas sempre haverá alguma gradação de melhor ou pior. A única coisa que podemos ter certeza é da transformação. (DONNELLAN, 2011, p. 50)

Isso nos faz refletir que, em cada momento da nossa vida, teremos que enfrentar uma situação que ficará melhor ou pior. Estamos em uma constante busca daquilo que consideramos positivo para nós, daquilo que desejamos. Entretanto, tudo dependerá do que dissermos e fizermos, e de como. Podemos ganhar, mas também podemos perder. A única certeza de que temos é que nada permanecerá igual, haverá sempre uma transformação da situação.

Ao analisar a personagem Julieta, Donnellan afirma que:

Por analogia, Julieta enfrenta uma situação que não pode permanecer a mesma. Mesmo que Julieta abandonasse Romeu para ficar com seus pais e permanecesse sonhando para sempre no balcão, ainda assim, ela teria que se deparar com seu universo em transformação, pois ela envelhecerá. Mesmo que ela queira acabar com suas esperanças e permanecer para sempre como uma garotinha, ela nunca conseguirá desafiar o grande fluxo das coisas.

Para nós, para mim, para a mais insignificante ameoba e, também, para Julieta, sempre haverá alguma coisa a ganhar e outra a perder. Seja lá o que for que dissermos ou fizermos será para que a situação fique melhor e para evitar que ela piore. Essa missão é que move o ator. (DONNELLAN, 2011, p. 50)

A partir desse raciocínio, percebemos que a situação cênica, ao ser atuada dia após dia, se torna ainda mais delicada e crítica do que cada momento de nossas vidas. Isso porque a cena depende necessariamente de circunstâncias propostas por uma dramaturgia que não pode ser deliberadamente alterada, de dia para dia, ao ser encenada. Portanto, o fato de que a missão cênica da personagem sempre tem que ser adequada às circunstâncias propostas não é uma escolha e sim uma necessidade. Em outras palavras, é como se a missão que a personagem tem que conquistar nunca tenha sido antes empreendida.

Por isso, a situação cênica é fundamentalmente dependente do trabalho de ator para que a adequação às circunstâncias propostas se configure acreditável aos olhos do espectador. A situação cênica se torna predominantemente crítica, uma vez que sua efetiva realização e a verdade dos seus acontecimentos dependem essencialmente de como o ator atua, seja ao dizer seja ao fazer alguma coisa. O trabalho de ator, em sua repetição contínua de dia após dia, tem que ser sempre vivo e presente; tem que ter constantemente viço e atualidade para que, a cada atuação, se configure e garanta uma experiência de recepção teatral plena e verdadeira, no que diz respeito às transformações dos acontecimentos cênicos.

A personagem deve ser atuada como se sempre tenha algo a ganhar e algo a perder. Ela tem que ser atuada como se lutasse, em cada apresentação, para atingir aquilo que mais lhe interessa e a satisfaça, mas sem a garantia de que vai conseguir. É essa ambivalência do resultado final que alimentará, moverá constantemente a luta da atriz, através dos olhos de Julieta, com perícia e maestria; pois:

Julieta vê um Romeu que a compreende e, também, um Romeu que não consegue compreendê-la; um Romeu que é forte e um Romeu que é fraco.

As apostas são tão importantes que elas têm sua própria regra

de ambivalência. A inquebrantável regra de ambivalência consiste em:

1. A cada instante de vida, há alguma coisa a ganhar e outra a perder.
2. Aquilo que se tem a ganhar é exatamente do mesmo tamanho daquilo que se tem a perder. (DONNELLAN, 2011, p. 50, 51)

Isso significa que o ator não deve reduzir ou eliminar a parte negativa de uma situação em que se encontra a sua personagem, mas sim colocá-la em confronto com a parte positiva. As apostas têm que se constituir em uma *dupla perfeita*. O ator não garante as qualidades de sua atuação apenas por dizer a si mesmo ou pensar o que é mais importante para a sua personagem. Ele precisa constantemente ver o que está em jogo; o que a personagem tem a ganhar e a perder. Se sua atuação não acontecer de modo presente e verdadeiro, ele não conseguirá que o espectador acredite que a situação para a personagem aconteceu como uma consequência circunstancial dramática. É vital que o ator se coloque diante de dificuldades para arquitetar a verossimilhança.

Por exemplo, se a atriz que atuar Julieta se perguntar: ‘O que está em jogo aqui?’ e responder ‘Quero fugir com Romeu’, esta é uma maneira de se expressar ‘reduzida à unicidade’ (DONNELLAN, 2011, p. 51). Isso comprometerá a atuação da atriz. Ela pode realizar sua tarefa cênica como apenas uma formalidade acional e não como uma luta de reação aos obstáculos. Isso porque ela eliminou a parte negativa do jogo.

Pode incomodar e frustrar o ator ter que lutar pela ambivalência: parte positiva e parte negativa. Mas o ato de se colocar a parte positiva em confronto com a negativa é exatamente o que inflama o ator. O que está em jogo não pode ser simplesmente:

‘que eu fugirei com Romeu’.

O que está em jogo é:

*‘que eu fugirei com Romeu
e que eu não fugirei com Romeu’.*

Ambas as partes, a positiva e a negativa, estão presentes ao mesmo tempo, tanto a esperança quanto o medo, tanto o mais quanto o menos. (DONNELLAN, 2011, p. 51, 52)

Ao colocar a parte positiva em confronto com a negativa, em cada apresentação da cena, o ator desenvolve uma estratégia de estimular uma dificuldade e de manter um obstáculo a ser vencido. É assim que fica configurada a dimensão estimulante e mantenedora das apostas para o trabalho de ator.

Outra observação indispensável para que esse procedimento das apostas seja realmente bem aproveitado é a de que “o ator necessita transferir tudo que está em jogo da visão dele para a visão da personagem” (DONNELLAN, 2011, p. 56). Porque as apostas não são do ator e sim da personagem. São de acordo com as circunstâncias propostas pelo autor da peça e/ou da encenação da mesma. Por exemplo, no caso de Julieta, a atriz que a atue necessitará “atravessar Julieta para ver o que Julieta vê no mundo exterior” (DONNELLAN, 2011, p. 56), o que está em jogo para ela em Romeu. A atriz não pode considerar aquilo que está em jogo de acordo com seu próprio mundo exterior, desconsiderando, dessa forma, as circunstâncias propostas pelo autor e/ou pela encenação.

A visão do ator tem que passar através da personagem como se esta fosse transparente, como se a personagem fosse uma máscara. O ator vê através dos olhos da personagem. A personagem terá vida somente se o ator vir o que está em jogo para a personagem. (DONNELLAN, 2011, p. 57)

Retomemos nossa cena e, então, associemos a ela essa noção de apostas e da jornada através dos olhos da personagem. Para Neusa Sueli, o que está em jogo é a relação dela com o cafetão Vado, por quem ela é apaixonada, mas por quem é, também, extremamente humilhada. Neusa Sueli deverá lutar, então, para conquistar o respeito de Vado, fazendo com que ele pare de humilhá-la (é o que ela tem a ganhar). Por outro lado, é imprescindível que a atriz, através dos olhos de Neusa Sueli, veja a porção negativa da situação. Se Neusa Sueli não for bem-sucedida em sua conquista, pode acabar sendo cada vez mais humilhada e totalmente desrespeitada por seu amado cafetão (é o que ela tem a perder). Assim, a atriz, através dos olhos da personagem, deverá considerar, na mesma proporção, o desejo da personagem de ser respeitada por Vado e o temor de que ele permaneça insultando-a, desvalorizando-a e humilhando-a continuamente. Donnellan afirma que é esse confronto entre o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder, portanto, que irá inflamar o ator.

É importante reforçarmos a ideia de que o que está em jogo em cena, isto é, o que a personagem tem a ganhar e o que ela tem a perder, seja da mesma proporção para que uma coisa não anule a outra antes do embate. Para isso, uma estratégia é: ao ver através dos olhos da personagem, a atriz deverá criar apostas instigantes, conflitantes e que a motivem a estar em movimento em direção ao que a personagem pretende conseguir. Para exemplificarmos, no caso da Neusa Sueli, poderíamos estabelecer as seguintes apostas, que consideramos incentivadoras para a atriz utilizar para mover suas reações em cena:

- Sueli vê um Vado que a trata respeitosamente **X** Sueli vê um Vado que não a trata respeitosamente → que a humilha intensamente.
- Sueli vê um Vado que vive bem em sua companhia **X** Sueli vê um Vado que não vive bem em sua companhia

- que vive pessimamente em sua companhia.
- Sueli vê um Vado que sente prazer com ela **X** Sueli vê um Vado que não sente prazer com ela → que sente asco dela.
- Sueli vê um Vado que se rende ao amor dela **X** Sueli vê um Vado que não se rende ao amor dela → que a repudia.

Estabelecido, então, o que a personagem tem a ganhar e o que ela tem a perder, de maneira precisa e específica, a atriz precisa acreditar e estar atenta para lutar todas as vezes que entrar em cena, pois a luta daquele momento ainda não está ganha. E as qualidades corporais e vocais utilizadas por ela, nesse confronto, têm que ser do tamanho adequado para aquilo que a personagem deseja conquistar.

Assim, ao iniciar cada apresentação, a atriz pode se energizar, perguntando-se: quem será o vencedor na luta de hoje? Vado ou Neusa Sueli? Neusa Sueli irá ganhar ou perder? Sua situação ficará melhor ou pior de acordo com o que Sueli deseja? Ela irá conquistar todas as suas metas ou somente algumas? Ao utilizar essa ferramenta donnelliana, a atriz, a cada apresentação, estará estimulando e, por consequência, dando manutenção atenta e objetivamente a suas qualidades corporais e vocais para que sua personagem atinja aquilo que ela precisa conseguir! Ao estar atenta e determinada para que sua personagem vença, a atriz estará viva e expressiva na conquista dos objetivos da personagem.

Cabe, ainda, ressaltar que essas apostas exemplificadas acima podem ser variadas de dia para dia de apresentação, pois mesmo que elas, ao serem variadas, signifiquem a mesma coisa, o modo de se concebê-las e de vê-las com palavras diferentes é um expressivo recurso de estímulo e de manutenção do viço e da atualidade das reações aos obstáculos a serem desencadeadas pela atriz durante a atuação.

Donnellan, assertivamente, chama a atenção do ator para que ele, no entanto, não se equivoque. O ator deve elaborar as

apostas para o objetivo de sua personagem e não para si mesmo. Muitas vezes, quando não consegue elaborar adequadamente as apostas consoante com os objetivos de sua personagem, o ator costuma criá-las de acordo com seus objetivos pessoais de ator, como: “Será que eu atuarei bem ou será que eu atuarei mal?” “Será que o público irá gostar de mim ou será que o público me detestará?”

Isso não contribui em nada para que a personagem consiga atingir seus objetivos, pelo contrário, acaba por proporcionar uma atuação forçada e sem expressão, na maioria das vezes. Diante disso, Donnellan nos provoca a reduzir nossas apostas enquanto atores para aumentar as apostas de nossa personagem.

Uma digressão: estabelecer objetivos e ter que apostar nos mesmos

Como discutimos anteriormente, o objetivo stanislavskiano é uma ferramenta muito potente para dar qualidade ao trabalho do ator, predominantemente no processo criativo de construção da partitura de ação física. Porém, posteriormente, utilizando-o em cada apresentação, sem realimentá-lo, ele pode se constituir em uma estratégia frágil. Em outras palavras, se o ator, conhecendo o objetivo geral e os objetivos secundários de sua personagem, entrar em cena com a consciência garantida de que ele irá alcançar esses objetivos de qualquer maneira, ele corre o risco de entrar em cena já vencedor, ou seja, ele não precisará lutar para conseguir o que a personagem precisa.

Com isso, o ator desperdiça a condição de ambivalência conflituosa estabelecida entre o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder, destacada por Donnellan, como algo responsável por estimular e manter a atuação viva e orgânica. Além disso, poder vir a realizar uma atuação falsa e não verdadeira devido à ausência das qualidades corporais e vocais adequadas em suas reações.

Para exemplificar, imaginemos que uma atriz, no papel de Neusa Sueli, no trecho da peça analisado anteriormente, trabalhe toda a sua partitura de reações fundamentadas pelo objetivo “Confrontar Vado para que ele pare de humilhá-la” acompanhado de seus respectivos objetivos secundários formulados durante o estudo apresentado. Dessa forma, entra em cena com a certeza de que ela, através dos olhos de sua personagem, alcançará os seus propósitos porque assim foi ensaiado. Eis a fragilidade do objetivo colocada em risco mortal!

Reflitamos. Como o jogo já está ganho, a atriz poderá realizar, desatenta e mecanicamente, suas ações físicas, reduzindo sua atuação em um trabalho inexpressivo, às vezes até acidental, sem verdade e vigor cênicos. Isso pode desastrosamente acarretar uma recepção teatral falsa e apartada das circunstâncias propostas pela dramaturgia, dissolvendo qualquer interesse e atenção por parte do espectador.

O trabalho com as Apostas, então, torna-se uma estratégia muito útil para garantir a total eficácia do trabalho com o objetivo, uma vez que, desdobrando o objetivo em dois opostos – o que a personagem tem a ganhar e o que a personagem tem a perder – a atriz, consciente e motivadamente, assumirá um estado de risco que proporcionará qualidades corporais e vocais necessárias e interessantes para sua atuação. No caso da Neusa Sueli, sempre poderá existir a ambivalência conflituosa do desdobramento do objetivo: Sueli impedirá que Vado pare de humilhá-la **X** Sueli não impedirá que Vado pare de humilhá-la.

Conclusão

Em que essa ambivalência contribuiu para o meu trabalho de atriz nessa cena? Quando criei a cena, antes mesmo de ter conhecimento do que são as Apostas, construí uma partitura de ações físicas fundamentadas pelo objetivo principal e seus respectivos objetivos secundários. Alcancei as qualidades cor-

porais e vocais que considerava serem adequadas. Ensaiei, fixei e repeti várias vezes. Em um certo momento das repetições, todas as minhas reações permaneciam idênticas, sem novidades para mim mesma. Estaria eu, então, reproduzindo-as mecanicamente e, portanto, sem verdade e presença cênicas?

Sem perceber, entrava em ação, enquanto Neusa Sueli, com a certeza de que conseguiria impedir que Vado pararia de me humilhar. Comecei a perceber que agia como se não precisasse mais lutar a cada instante da cena para alcançar esse propósito. Afinal, o jogo já era considerado ganho apenas pelo estabelecimento do objetivo bem formulado. Isso contribuía para que eu, inconscientemente, pensasse que todos os espectadores também iriam perceber o objetivo de Neusa Sueli de qualquer maneira, independentemente de como eu atuasse.

Mas, depois de considerar as apostas, quando entro em cena, correndo o risco de Neusa Sueli ser ainda mais humilhada por Vado, no final de tudo, preciso sempre executar com muito mais atenção, verdade, vida e precisão, cada reação, sem deixar que nenhuma delas passe despercebida, pois qualquer deslize cometido pode impedir a personagem de conquistar aquilo que tem a ganhar na cena.

Sendo assim, percebi que as Apostas mantêm o Objetivo da personagem sempre presente em cena, conduzindo cada reação, evitando uma atuação mecânica por parte da atriz. Ao confrontar a parte positiva (um Vado que respeita Neusa Sueli) com a parte negativa (um Vado que não respeita Neusa Sueli → que a humilha ainda mais), minhas condições de jogo cênico são revitalizadas. Podemos dizer, ousadamente, que é improvável que, nessa situação de risco, um ator se veja totalmente vivo e presente na cena, com sua percepção e escuta aguçadas para o que poderá acontecer aqui e agora, jogando e lutando, verdadeiramente, para alcançar o objetivo de sua personagem ao final dessa batalha cênica. Afinal, aquele que joga para vencer usará de todas as suas armas. No Teatro, estas constituem-se em gestos, palavras,

movimentos, sons, espaços, objetos e todos os recursos corporais e vocais necessários para alcançar, de fato, o objetivo de sua personagem no grande jogo que é o da cena teatral.

Além disso, as Apostas mantêm o frescor de cada apresentação, pois o desafio e a possibilidade de se ter algo importante a ganhar e a perder inflamará o ator, colocando-o sempre em um lugar de conflito e oposição, evitando, assim, uma atuação superficial ou, até mesmo, bloqueada. As Apostas constituem um aspecto verdadeiramente estimulante na conquista do Objetivo e, conseqüentemente, para todas as reações do ator. Portanto, as Apostas são responsáveis por renovar e fortalecer as qualidades corporais e vocais das ações físicas de quem atua. É importante pensar a cena ou o espetáculo teatral como um jogo repleto de imprevisibilidades, onde tudo poderá acontecer.

O ator deverá então se preparar para entrar em cena como se fosse participar de uma tourada ou uma partida de futebol: ao vestir seu figurino, ele está se preparando para uma grande batalha. Haverá sempre um touro bravo a quem ele deverá enfrentar. Quem irá ganhar? Quem irá perder? A plateia, por sua vez, vibrará diante dessa disputa e, inevitavelmente, entrará no jogo também, torcendo e se mantendo atenta ao acontecimento teatral. A pergunta – “quem vencerá a disputa?” – inflamará o ator que, jogando no risco, se mostrará vivo, orgânico e presente em cena, com seus objetivos, estimulados pelas apostas, conduzindo todas as suas reações que ele irá executar com o máximo de cuidado e precisão para ser o vencedor da batalha. No final, gratificadamente, será merecedor de um “olé”!

REFERÊNCIAS

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 31-60.

CARVALHO, Luiz Otavio. O objetivo como operador teórico e prático no trabalho e na formação do profissional de

teatro. Disponível em: <<http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/includes/artigos/artigos.pdf>>. Acesso em: 20/10/2016. CARVALHO, Luiz Otávio. Uma abordagem metodológica do objetivo stanislavskiano como organizador de partituras de ação física. Artigo não publicado, 2014.

CARVALHO, Luiz Otávio. Jornada 13: Estudar a noção de Objetivo: o elemento estruturante da Ação Física. In: _____. *Ação física e o alvo: um percurso didático em atuação cênica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, no prelo.

DONNELLAN, Declan. The Stakes. In: _____. *The actor and the target*. London: Theatre Communications Group, Third printing, 2011. p. 49-59.

_____. As Apostas. In: _____. *O ator e o alvo*. Tradução de Luiz Otávio Carvalho e Vinícius Albricker. São Paulo: Via Lettera, no prelo.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. 5. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (3º Capítulo, p. 35-47).

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

RICHARDS, Thomas. Grotowski fala no Hunter College. In: _____. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 31-34.

STANISLÁVSKI, Konstantin. Action, 'if', Given Circumstances. In: _____. *An actor's work: a student's diary*. Tradução de Jean Benedetti. London and New York: Routledge, 2008. p. 37-59.

DAS DORES FÍSICAS PARA DESDOBRAR *MUL- TITUD* – PERFORMERS EM DIÁLOGO

Eduardo Augusto Rosa Santana¹ e Geovani Santos²

Resumo

Este trabalho apresenta um diálogo reflexivo entre Geovani Santos e Eduardo Rosa como desdobramento do gesto dançado, ao longo do processo de montagem e apresentação da obra coreográfica *Multitud*, da coreógrafa uruguaia Tamara Cubas, em Goiânia/GO. As marcas criadas na nossa própria carne, ao longo do processo coreográfico, surgem como motivo para fazer o corpo relatar aspectos do vivido, com particularidades impossíveis de serem acessadas apenas pelos olhos de espectadores da obra. Dessas particularidades, detalhes não ditos surgem da carne para evidenciar um pouco mais da dimensão de participar de *Multitud*. Aspectos como convivência, habitação, coletividade, vitimização, vulnerabilidade, presença e percepção, integram o que é possível nessa sequência dialógica entre nós, enquanto performers locais desse processo.

Palavras-chave: Coreografia. Dialogismo. *Multitud*. Dor.

¹ Artista da Dança. Professor de Dança do curso superior de Tecnologia em Produção Cênica do ITEGO em Artes Basileu França. Doutorando em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, bolsista da Capes.

² Performer e Ator. Cursou Pedagogia pela UNIFESSPA.

Abstract

This work presents a reflexive dialogue between Geovani Santos and Eduardo Rosa as an unfolding of the danced gesture throughout the process of rehearseals and presentation of the choreographic work *Multitud*, by the Uruguayan choreographer Tamara Cubas, in Goiânia/GO. The marks created in our own flesh throughout the choreographic process arise as a reason to make the body report aspects we experienced, with particularities impossible to be accessed only by the eyes of spectators of the work. Of these particularities, untold details arise from the flesh to evidence a little more of the dimension of participating in *Multitud*. Aspects such as living together, collectivity, victimization, vulnerability, habitation, presence and perception integrate what is possible in this dialogical sequence between us as local performers of this process.

Keywords: Choreography. Dialogism. *Multitud*. Pain.

De 6 a 12 de outubro de 2016, nós, os performers Geovani Santos e Eduardo Rosa, participamos do *projeto Multitud*, da coreógrafa uruguaia Tamara Cubas. Em formato de residência artística, a montagem, que aconteceu nas instalações do Ginásio Rio Vermelho, em Goiânia/GO, teve suas duas apresentações públicas, respectivamente nos dias 13 e 14 de outubro, na Praça Cívica, marco fundador e centro administrativo dessa cidade, durante a programação do *14º Festival Internacional de Artes Cênicas – Goiânia em Cena* (2016). Este festival teve como parceiro o artista e professor mestre da EMAC-UFG, Kleber Damaso, que trouxe Tamara Cubas com o projeto de residências artísticas *Conexão Samambaia*, iniciado em 2010 e já na sua 5ª edição, então com patrocínio da MedComerce, apoio cultural da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e da Lei Goyazes, juntamente com o apoio cultural do Edelweiss e R3 Gabinete de Arte.

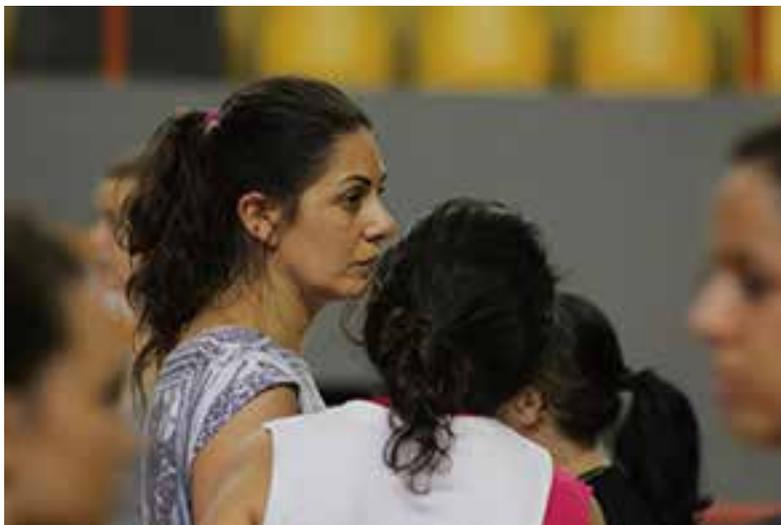


Figura 1 – A coreógrafa uruguaia Tamara Cubas durante ensaio de *Multitud*, no Ginásio Rio Vermelho em Goiânia. Foto: Francisco Lapetina.

A coreógrafa Tamara Cubas, que integra o coletivo uruguaio *Perro Rabioso*, contou também com Francisco Lapetina (que compôs a trilha sonora com Martin Craciun) e Leticia Sckrycky (na iluminação, composta juntamente com Sebastian Alies). Numa coprodução com o Teatro Solis – CEPRODAC, no México, o projeto *Multitud* surgiu em 2013, como um projeto de dança binacional, entre Uruguai e México, com fundo artístico do IBERESCENA –, cujo fomento aponta para as artes cênicas latino-americanas. Mesmo depois da estreia, no México, o projeto tem seguido para diversos países da América Latina, América do Norte e Europa, ganhando a especificidade de ter cerca de 60 performers, em sua composição e realização, enquanto obra.



Figura 2 – Aproximadamente 60 pessoas alternando entre caminhar sobre os corpos alheios e oferecer seus corpos para serem pisados como base para a caminhada da cena coreográfica “exodus”, durante a apresentação da obra *Multitud*, na Praça Cívica em Goiânia. Foto: Ricardo Bicalho.

Liberdade e responsabilidade, com desafios físicos intensos, de modo que emoções básicas aflorem desde a sua participação no grupo, são aspectos constituintes da experiência com os performers para tornar-se a obra *Multitud*. Ainda que haja uma estrutura com partituras formais, com as quais o grupo lida, é o modo como os performers assumem o desejo e o risco de singularizar suas ações, estabelecendo relações com tais partituras, que interessa à coreógrafa.

Na experiência goiana, nós, Geovani Santos e Eduardo Rosa, estivemos participando justo oferecendo-nos a esse processo criativo e experiencial. Da abertura necessária para tal, acabamos nos percebendo continuando-o, de alguma forma, num duo dialógico, que se desdobrou dos espaços de ensaio e apresentação para um diálogo teclado. Isso não nos surpreendeu, pois o *gesto dançado*, diferente de qualquer outro, “desdo-

bra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte [sem] nunca ir até o fim de si próprio” (GIL, 2004, p. 89), permitindo-nos estender essa dança.

De acordo com Marková (2003), diferente dos objetos do mundo, as pessoas são responsivas, por isso, dialógicas. Com o Outro (pessoa, grupo, comunidade, sociedade), está implicado numa relação dialógica, e tantas vezes nós enunciamos e agimos através dessa intersecção (ver BAKHTIN, 1984), de modo que a alteridade caracteriza tanto a existência humana quanto nossa produção de sentido. A partir das considerações bakhtinianas, o dialogismo ainda resguarda, em sua característica relacional, a dinâmica processual, incluindo nela as concordâncias e discordâncias. Vale ainda ressaltar que desde os Diálogos de Platão, na antiguidade, como *O Banquete* e sua prática filosófica sobre o amor, até mesmo as mais recentes experiências com coreógrafos europeus (ver SMEETS, 2002), como Jan Ritsema e Hooman Sharifi – sobre *Autobiografia e Dança* – ou Thomas Lehmen e André Gingras – sobre *Dramaturgia e Dança* – temos refletido sobre nossas experiências, partilhando-as com leitores, desde a filosofia à dança contemporânea.

Tais aspectos poderão ser percebidos pelo diálogo que se segue, incluindo uma certa coloquialidade típica das teclagens atuais, via internet, tão próprias do modo como as experiências de multidão têm recorrido contemporaneamente, através da conectividade, via aplicativos e redes sociais. Ao longo do diálogo, nossas dores físicas abrem e percorrem o texto, trazendo da intensificação da carne as palavras de partilha sensível, em diversos estados vividos como multidão, dentre os quais é possível destacar, ainda, convivência, habitação, coletividade, vitimização, vulnerabilidade, habitação, presença e percepção. Algumas imagens, oriundas da própria troca dialógica, aparecem no fluxo da conversa, além de outras imagens, tanto de ensaios, quanto da apresentação da obra, compõem essa partilha, como desdobramento dialógico do gesto dançado de *Multitud*.



Figura 3 – Geovani Santos performando *Multitud* durante apresentação na Praça Cívica em Goiânia, durante o 14o Festival Internacional de Artes Cênicas – Goiânia em Cena. Foto: Yasmin Nadler.

Geovani Santos: Oi querido, tudo bem?

Boa noite!

Acabei de chegar em casa, estou bem.

Com muitas dores mas bem.

Fui hoje ao hospital e colocaram tala no meu pé esquerdo, amanhã irei ao ortopedista.

Como você está?

Eduardo Rosa: Nossa!

Você tem uma experiência com dor física assim?!

Geovani Santos: Está tudo bem!

Não exatamente, mas já aconteceu de forma similar no braço, pé pela primeira vez.

Mas lido bem com dores.

Dores das artes!

Eduardo Rosa: Entendi.
Você vê possíveis relações entre dor e arte?

Geovani Santos: Sim!

Eduardo Rosa: Como?

Geovani Santos: Todas as sensações, físicas ou sentimentais estão diretamente ligadas à arte!

Como você produz um trabalho artístico sem sensações?

Se no espetáculo carregamos visivelmente a dor, então que elas sejam sentidas.

Somos o espetáculo!

O *Multitud*, por exemplo, carregava dor e resistência em sua composição, vivi-as intensamente até meu último suor escorrido naquela praça. E levarei-as por até quando elas me acompanharem.



Figura 4 – Lesão na mão de Eduardo Rosa, adquirida durante a apresentação de *Multitud*, na Praça Cívica em Goiânia. Foto: Selfie, por Eduardo Rosa.



Figura 5 – Lesão na pele sobre crista íliaca esquerda de Eduardo Rosa, adquirida na seqüência de ensaios de Multitud. Foto: Selfie, por Eduardo Rosa.



Figura 6 – Lesões na pele sobre deltóide direito, de Eduardo Rosa, desenvolvida em apresentação de Multitud, na Praça Cívica em Goiânia. Foto: Selfie, por Eduardo Rosa.

Eduardo Rosa: Chegou a fotografar as suas lesões também?

Geovani Santos: Kkk

Não, são tantas...

Eduardo Rosa: Visíveis?

Geovani Santos: Também.

Eduardo Rosa: Se incomoda em fotografar para que eu possa ver?



Figura 7 – Tala no pé esquerdo de Geovani Santos, por torsão e lesão nervosa, adquiridas durante as experiências dos ensaios e apresentações de Multitud. Foto: Selfie, por Geovani Santos.



Figura 8 – Lesão ao redor do joelho direito de Geovani Santos, por efeito das seqüências de ensaios e apresentações de Multitud. Foto: Selfie, por Geovani Santos.



Figura 9 – Hematoma sobre ílaco e oblíquo direito de Geovani Santos, a partir do processo de Multitud. Foto: Selfie, por Geovani Santos.

Eduardo Rosa: Uau! saquei...

Você acha que essas “sensações” de dor têm algo a ver com a qualidade de presença no processo?

Geovani Santos: Desde que faça parte do processo, como no Multitud, sim.
Caso contrário, acho que seria desgaste desnecessário.

Eduardo Rosa: Você se sentia mais presente quando tinha algo doendo ou tinha algo doendo quanto mais você ficava presente, em Multitud?

Geovani Santos: Tinha algo doendo cada vez mais forte em cada pisada no Multitud, sendo assim me sentia cada vez mais ali, presente. Meu corpo habitava aquele lugar, e minhas dores eram as provas materiais disso.

Eduardo Rosa: Habitava?

Geovani Santos: Desde a hora que chegava até a hora que saía. Aquele lugar tornou-se minha casa por uma semana. Todos e todas vocês membros de mim, de minha família. Você habitou o Multitud?

Eduardo Rosa: A habitação teve muitos sentidos para mim.

Em 2009, quando me sentia um estrangeiro vivendo em Salvador/BA, eu e uma carioca com quem trabalhava propusemos o que foi para mim minha primeira residência artística.

Geovani Santos: Conte-me mais sobre...

Eduardo Rosa: A experiência de convivência entre pessoas e a oportunidade de trazer uma dramaturgia a partir disso foi o maior presente. Além de estar, sem ter muita noção, começando uma pesquisa artística psicofísica específica.

Geovani Santos: Entendi.

Eduardo Rosa: Em Multitud, habitar teve novamente esse sentido de convivência. Mas ao contrário. Havia uma partitura prévia. Então, foi a partitura que produziu a convivência e não a convivência que gerou a partitura, como em O engenheiro que virou maçã (a instalação cênica que surgiu em Salvador, na residência a que me referi).

Geovani Santos: Sim...

Eduardo Rosa: Esses estados psicofísicos, também foi um aspecto muito forte em Multitud. Acho que claro, as dores das quais falávamos anteriormente são a marca da intensificação do esforço físico, muito recorrente nessa dramaturgia que Cubas trouxe. Mas existiu também um trabalho muito forte sobre “percepção”. As tomadas de decisão, as relações ao nos olharmos, os obstáculos que o corpo do outro apresentava nas corridas, a busca por encontrar nossa história dentro da partitura para além da forma e da regra, tudo isso pedia uma abertura, uma disponibilidade que Cubas às vezes chamara de “vulnerabilidade”, o que para mim tinha muito que ver com estados perceptivos de si e do ao redor. Nesse sentido, algo sobre experiência psicofísica estava sendo trabalhado nessa habitação também.

Geovani Santos: Quanto amor envolvido num só encontro. Um encontro que se repete por várias vezes com várias pessoas, de variadas formas, mas um encontro. Um encontro que não se repete, mesmo que aconteça novamente não será o mesmo encontro já sentido antes. Hoje não é ontem mais, nem será um amanhã igual.

Preparemo-nos para o novo amanhã multitud.

Hoje talvez não serei eu a me jogar, nem qualquer um ou uma de vocês a me “salvar”, muito menos me dedicarei incessantemente a me jogar embaixo de um corpo em busca de sua segurança quando ele cair.

Mas a vida, a vida será cada cena, cada passo, cada imagem, cada olhar.

Me derramo ao decidir que carregarei, mesmo que minimamente, a energia de cada ser que comigo foi compartilhada!

Gigantescos seriam os vários textos para tentar definir um pouco do que estou sentindo.

Só posso lhes dizer que das dores surgem poesias, das ações, sintonias, e do muito, tudo. Multi Tudo, multi ação, multidão.

Aos amores multiversos, muitos nexos, diversos, ao sexo, o nú, o marco do povo ao ser novo!

Obrigado MULTITUD.

Eduardo Rosa: Me reconheço nesse texto.

Geovani Santos: Você acredita que nos relacionamos com base nas partituras e moldes do projeto?

Eduardo Rosa: Acho que é impossível rastrear nossas motivações para estar ali com muita certeza. Penso que são da ordem do que Tamara tanto chamou de “subjetivação”, “singularidade”, e que pôde nos apoiar a ser “múltiplos”.

Entretanto, penso que as partituras tiveram duas funções importantes nesse processo-obra para nos relacionarmos. A primeira foi de “evocação”. Acredito que os exercícios, baseados nas partituras e as próprias partituras dramáticas, colocaram-nos em experiência desses modos de se relacionar. Às vezes pela pressão e resistência entre o tato e o peso do corpo do outro, às vezes pela cumplicidade e o acompanhamento olho-a-olho, às vezes pela sudorese e o cheiro do outro, às vezes pela importância de estarmos decidindo acompanhar ou não alguém ou o grupo, outras vezes pela solidariedade com o corpo do outro, seja para evitar que se machucasse, seja para integrá-lo em uma dinâmica. Enfim, essa evocação relacional foi muito estudada. Não acho que estava ali por puro surgimento. A Tamara sabia que estava lidando com isso. Penso que o projeto tem que ver honestamente com isso também. A outra função que a partitura teve, essa mais esperada, foi de “estruturação” tanto da composição quanto da dramaturgia. Há um caos característico à multidão, capaz de complexificar as relações, atravessando os padrões. Tamara buscava isso. Mas, ao mesmo tempo, é uma peça. Tem cenas, com ações específicas, transições, e que caminha para um desfecho com aquela linha final. Logo, essas relações, por mais que mobilizassem um presente possível de alterações e acontecimento, elas também eram reguladas em função desses acordos de encenação.

Geovani Santos: Concordo com você!

Eduardo Rosa: A beleza, penso eu, é a proximidade em que esses acordos de encenação fizeram com a experiência na vida, justamente por colocar em tensão regra e acidente, partitura e surgimento, decisão e submissão.

Geovani Santos: E você acha que mesmo com “pré-determinações” conseguimos sentir e ser sentidos (vulnerabilidade)?

Eduardo Rosa: Falo por mim. Muitas vezes. Por vias diferentes. Mas nem sempre.

Geovani Santos: Compreendo...

Eduardo Rosa: A dor, como falávamos, foi uma via bastante proeminente. Logo no primeiro dia, senti meu pé esquerdo fazer um pequeno entorse. Quero dizer, eu já estava vulnerável. Isso aconteceu em alguma corrida. O que achei interessante, por outro lado, foi que ao invés de me sentir vitimizado pela coreógrafa ou por um infortúnio, o que aconteceu foi uma migração atencional maior para esse pé. Passei a correr “com” ele, e não apenas “sobre” ele.

Geovani Santos: Acredito que conseguimos minimamente liberar parte de nossos medos, achismos e vergonha, acredito

que em algumas situações, na maioria, conseguimos esvaziar e liberar nossos corpos (e especificamente corpos físicos).

Eduardo Rosa: Alguns dias depois, quando Tamara apareceu com essa fala da “vulnerabilização”, consegui entender que não tinha a ver com uma apologia masoquista, mas justamente isto: uma amplificação da atenção sobre si, sobre o que faz, para ativar esse “estar com”.

Geovani Santos: Foi o mesmo trabalho que fiz em comunhão ao meu pé (meus pés). Levei-os comigo, e quando já não aguentava mais de dor, por vários momentos, me propunha sempre a “guardar” essa dor, até o último dia de apresentação.

Exatamente!

Estar igualmente consigo, com seu corpo, e com o coletivo.

Todos que ali permaneciam, de alguma forma me emanavam (mesmo que inconscientemente) energia para prosseguir, ir, correr, insistir, gritar, calar, agir...

Eduardo Rosa: Isso é interessante. Penso que você esteja falando sobre outra coisa que ainda não tocamos. O que era essa emanção coletiva com força de propulsão para você?

Geovani Santos: Rs

Eita rapaz, começo cada vez a me despir mais para você, contando cada sentir

que aconteceu. O mais engraçado e diferente é que não me incomodo com isso, como normalmente acontece. (Gostaria de abrir esse parêntese).

Eduardo Rosa: Acho que já viemos nos despindo desde lá. Talvez só estejamos continuando Multitud.



Figura 10 – Performers atirando para o alto, as roupas trocadas entre si, com Eduardo Rosa em primeiro plano à direita, em cena de Multitud, realizada na Praça Cívica, em Goiânia, 13.10.2016. Foto: Yasmin Nadler.

Geovani Santos: Acredito no mesmo. Mas que agora não é mais um grande coletivo, não aqui nessa conversa. Mas duas pessoas que de alguma forma se conectaram, como deve acontecer com várias outras duplas, trios, quartetos... neste momento.
Você sentiu energia externa?

Eduardo Rosa: Você fala dessa sensação de que o coletivo está me impelindo ao movimento?
(Mesmo inconscientemente)

Geovani Santos: Não.

Digo na questão de você sentir que realmente ali não é só você, ou eu, mas um grande grupo de pessoas (com base no meio artístico), que emanaram energias, sejam elas sentidas física ou psicologicamente. Sentiu-se derramar você para os outros, e beber os outros?



Figura 11 – Tamara Cubas, durante ensaio no Ginásio Rio Vermelho, estimulando e indicando a dinâmica da cena coreográfica “estorninhos”, na qual os performers corriam sob a mesma lógica da revoada desses pássaros.

Foto: Francisco Lapetina.

Eduardo Rosa: Como grande grupo, na cena da revoada de “estorninhos” havia algo muito peculiar para mim. E que se repetia. Fazer aquilo necessariamente correndo gerava um desgaste físico. E em adição, tinha o estado sempre alerta, porque nunca saberíamos a que momento a revoada iria alterar a rota, uma vez que a liderança estava sempre diluída no próprio movimento do grupo. Qualquer desatenção, poderia provocar uma colisão com um colega, poderia me perder do grupo ou ainda perder a chance de ser a via pela qual a revoada se renovaria. Sendo assim, percepção e esforço físico estavam intensificados. Era uma loucura. A minha ética para bem-viver ali, nessa relação com o grande grupo, era me enviar a um estado vertiginoso. Você me perguntou sobre habitação antes; a vertigem, nesse momento, era não apenas um estado perceptivo, mas um campo de habitação. A vulnerabilidade que ela me colocava era a maestria para melhor seguir em contato com a ativação da revoada no grande grupo. Uma sutileza que me levava com a qual eu também os levava. Era pra mim tanto o momento dançado quanto o momento multidão, por excelência. Justamente porque não era “eu” e os “outros”, mas um fluxo seguindo ininterruptamente possibilitado pela imersão vertiginosa no coletivo, enquanto corríamos em revoada.

Geovani Santos: Genial!
Tua entrega restrita foi linda!

Eduardo Rosa: Haha, parece até que você está falando com o espelho!

Geovani Santos: E esse espelho reflete você.



Figura 12 – A performer Amanda jogando-se no vazio de suas costas e assumindo o risco de se chocar contra o chão, mas sendo amparada pelo performer Igor Costa, na cena coreográfica “mortitos”, durante ensaio no Ginásio Rio Vermelho, em Goiânia. Foto: Francisco Lapetina.

REFERÊNCIAS

- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- SMEETS, Gabriel. *Why all these questions? The Mouson-Springdance/dialogue*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2002.
- MARKOVA, Ivana. *Dialogicality and social representation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- BAKHTIN, MIKHAIL M. *Problems of Dostoevsky's poetics* (C. Emerson, Trans). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984. (Originally published in 1929, revised in 1963).

PROCESSOS EDUCATIVOS E CRIATIVOS NA DANÇA URBANA: um relato de experiências do Projeto Anjos D’Rua

Bruna D’Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro-PUC Minas¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo discutir o processo de construção coletiva em dança da montagem coreográfica intitulada “É o Poder”, vivida em um projeto socioeducativo, vinculado ao Programa Escola Aberta, da prefeitura de Belo Horizonte. O Projeto Anjos D’Rua atende a cerca de 450 crianças e jovens pertencentes à periferia de Belo Horizonte e região metropolitana, em uma ação integrada que parte do Hip Hop para estabelecer conexões entre arte, educação e cultura. O projeto, através de uma pesquisa de mestrado da área da educação, tem experienciado ações educativas, que fazem uso dos preceitos

¹ Mestranda em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/PUC Minas, psicopedagoga e professora de dança.

da Educação Somática, para estabelecer uma relação profunda entre o sujeito consigo mesmo, com o outro e com o meio, e até mesmo uma nova relação com o ato de aprender e conhecer. A proposta discutida neste artigo parte desta experimentação corporal, nas danças urbanas, em diálogo com a dramaturgia e a discussão do silenciamento que a sociedade capitalista impõe aos sujeitos de um dos grupos pertencentes à iniciativa. Para problematizar e propor o debate sobre as relações de poder, no cenário político atual, propõe-se um debate à luz dos estudos de Paulo Freire (1980), em interface com a Educação Somática e a dramaturgia em dança, dando à dança o papel de provocar e promover uma crítica social.

Palavras-Chave: Paulo Freire. Corpo. Dramaturgia. Educação Somática.

ABSTRACT

This article aims to discuss the process of collective construction in dance of the choreography titled “É o Poder”, developed in a socioeducational project, linked to the Open School Program, Belo Horizonte City Hall. The Anjos D’Rua Project serves approximately 450 children and young people from the periphery of Belo Horizonte and the Metropolitan region, in an integrated action that, from Hip Hop, aims to establish connections between art, education and culture. The project, through a master’s research in the area of education, has undergone educational actions that make use of the principles of Somatic Education to establish a deep relationship between the person with him/herself, with the other and with the environment and even a new relationship with the act of learning and knowing. The approach discussed in this article discusses the participants’ corporal experimentation in urban dances in dialogue with the dramaturgy, and the discussion of the silencing capitalist society imposes on the dancers of one of the groups belonging to

the initiative. In order to problematize and propose the debate on power relations in the current political scenario, a debate is proposed in the light of Paulo Freire's studies in interface with Somatic Education and dramaturgy in dance, giving dance the role of provoking and promoting a social critique.

Keywords: Paulo Freire. Body. Dramaturgy. Somatics.

As primeiras palavras...

Pode a dança educar? Educar quem, educar para quê? Partindo desta pergunta, o presente artigo representa um breve recorte da construção da dissertação de Mestrado “O ENSINO DA DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DE EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL: Questões para a construção do conhecimento e currículos”.² A dissertação busca explorar a construção do conhecimento, a partir e com o corpo, nos processos educativos do Projeto Anjos D’Rua, que tem a Educação Somática e Paulo Freire (1980) como base de suas ações formativas. Tendo a experiência e a dramaturgia em dança como protagonistas, o artigo trata do processo criativo da concepção da coreografia “É o poder”, que visa discutir as relações históricas, políticas e sociais do Brasil atual.

² Pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC/Minas, orientada pela professora Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves (PUC/Minas Gerais) e coorientada pela artista-docente Dra. Alba Pedreira Vieira (Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG)

Os sujeitos analisados compõem o grupo do Projeto Anjos D’Rua,³ que atua na cidade de Belo Horizonte para a formação de bailarinos pesquisadores em cultura Hip Hop. Esse é um projeto social de educação não formal, que nasceu e cresceu com o intuito de apresentar a dança como fomento de arte, educação e cultura, para jovens e adolescentes.

Partindo do princípio que a dança é uma linguagem e, como tal, pode ser expressão de um ato político, ancorados nos escritos de Paulo Freire (1980), propomos uma reflexão teórica sobre o entendimento da criação coletiva em dança como possibilidade educativa emancipatória, constituição de um corpo consciente e, ainda, processo somático.

Historicamente, na sociedade ocidental, o ser humano é entendido numa visão que o dicotomiza em corpo-razão, duas dimensões independentes entre si, em que o conhecimento intelectual racional sobrepõe o saber construído no corpo e pelo corpo. Como contraponto a esse pensamento, entendemos que a arte da dança possibilita a vivência de resistência e emancipação e leva-nos a refletir sobre essa visão, que se recusa a ver o corpo como produtor de cultura. Para tal, exige-se que assentemos nossa reflexão em outras bases paradigmáticas, para sentir, agir e pensar sobre o corpo. Como nos disse Nóbrega (2005, p. 612):

³ Projeto social em funcionamento na comunidade do bairro Caiçara, em Belo Horizonte/MG, na Escola Municipal Monsenhor Artur de Oliveira. Conta com uma coordenadora pedagógica, um coordenador de área, quatorze professores multiplicadores, dois professores em formação, uma psicopedagoga e uma gerente de mídia, todos voluntários. São realizadas cerca de vinte e quatro oficinas, aos sábados, e nove, aos domingos, atendendo até trinta participantes em cada uma delas. Em quatorze anos de projeto (cinco integrando o Programa Escola Aberta -PEA), já passaram por formação mais de 1000 pessoas e atualmente conta com, aproximadamente, 402 alunos inscritos.

Precisamos desenhar novos mapas para compreender a geografia do corpo, com sua espacialidade diferenciada, possível porque se move e, ao fazê-lo, ao mover-se, coloca em cena diferentes possibilidades de abordagem, diferentes lugares, com diferentes perspectivas espaciais e temporais: do biológico ao pós-biológico, da reversibilidade da cultura como carne do mundo à carne como aspecto simbólico e transcendente do humano; dos sentidos que a historicidade cria em narrativas temporais distintas; dos encontros e desencontros que constituem a nossa existência.

Segundo um novo olhar paradigmático, a arte torna-se uma forma de resistência ao tempo e ao poder hegemônico. O primeiro não pode mais ser compreendido apenas em sua perspectiva linear, mas, sim, conforme tempos sincrônicos e diacrônicos, tudo ao mesmo tempo, aqui, agora, e em outras espacialidades. O segundo, cada vez mais problematizado em suas hierarquias, pela propagação de modelos, constituições da cultura e dos próprios sujeitos. “Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes” (RANCIÈRE, 2007, p. 126). Resistir, na arte, na dança, é um ato político que traz a conotação do contra, do se opor a uma ordem vigente, em busca de uma emancipação coletiva, e a elaboração de experiências outras que possibilitem a constituição de significantes também outros.

Diante dessas alusões, Rancière (2007), nos diz que a “resistência”, ou resiliência da arte é a tensão entre contrários. Essa tensão possibilita uma aproximação com a própria humanidade, trazendo na experiência estética a promessa de uma “nova arte de viver” das pessoas, das comunidades, da humanidade. A arte inspira-se no vivido, no acontecimento, nas relações dos corpos e nas percepções, desterritorializando o sistema de opinião, pois produz sentidos múltiplos.

São essas reflexões que pretendemos trazer para este debate. Para contemplá-las adotamos a observação participante do grupo, analisado em um processo de criação, análise de fontes iconográficas dos envolvidos, com base em registros realizados pelo próprio grupo, no momento da criação e, ainda, uma entrevista realizada com o professor responsável pela proposta.

A dança como um ato político: um diálogo possível entre Paulo Freire e os processos somáticos em dança

O momento histórico atual nos apresenta inúmeros desafios, no que diz respeito ao silenciamento dos sujeitos nas estruturas políticas, culturais e sociais. Para Freire, a cultura do silêncio é produzida pela incapacidade de homens e mulheres não dizerem a sua palavra, de se manifestarem enquanto sujeitos sociais, em suas condições políticas, ou de modificação da sua própria realidade (FREIRE, 1980). Tal cultura é imposta por uma sociedade dominadora e que anseia por manter a hegemonia de suas relações de poder, sufocando os espaços do pensamento e da reflexão humana em suas mais diversas manifestações, sendo, a arte, uma força potencializadora de rompimento dessas estruturas e da cultura do silêncio.

Apesar de estarmos vivendo outro tempo e contexto político e social, as palavras do Mestre Paulo Freire (1980) soam-nos atualíssimas. À cultura do silenciamento junta-se a cultura da (des)informação ou da informação distorcida e tendenciosa produzida pela mídia de massa. Mas, nesse jogo tenso em busca do poder, homens e mulheres, héteros, homos, trans, negros, índios, pobres, deficientes, dentre outros, de diferentes maneiras, têm proposto o diálogo, seja por meio de manifestações de rua, da ocupação de espaços públicos ou, simplesmente, expressando a sua própria cultura. As lições de Freire (1980) ecoam pelos quatro cantos do país.

A mudança e a transformação social sonhada para o futuro clama cada vez mais por se tornar uma realidade. Por isso, discutir sobre a emancipação em Freire (2000), é reconhecê-la como um movimento de conquista política, que só se efetiva na práxis humana, em um processo contínuo de luta em prol da liberdade. É falar das diferentes formas de opressão e de dominação, no mundo neoliberal e de exclusão, sobretudo, dando voz aos sujeitos que não participam das relações e trocas.

A dança, vista sob a ótica da emancipação e da libertação, busca valorizar a essência de cada sujeito que a pratica, em um processo de relação consigo mesmo, com o outro, com o ambiente e com o mundo. Ao discutir o processo criativo em dança, na perspectiva emancipatória de Freire (1980), reconhecemos o quanto os corpos que dançam tornam-se políticos, politizados e conscientes de sua realidade, ainda que imersos em um contexto que teima em os oprimir.

Ao discutir o corpo consciente, o autor nos aponta pistas das relações que se estabelecem entre o lugar em que vivemos e a ação histórica, materializada no/pelo corpo. Assim, a experiência no/pelo corpo é intransferível, individual, ao mesmo tempo em que é construída socialmente no enfrentamento ativo diante do mundo. Para Freire:

O corpo humano, velho ou moço, gordo ou magro, não importa de que cor, o corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o corpo que morre, é o corpo que vive. (FREIRE, 1985, p. 20)

Neste percurso outro de construção do conhecimento significativo, os processos criativos ganham nova conotação, em que não mais cabe a reprodução de gestos mecânicos e midiáticos e, sim, um trabalho “emotivo e misterioso” (HILLMAN apud ATIHÉ, 2008, p. 47), onde a curiosidade e a inquietação contribuem também para uma “educação da alma” (ATIHÉ, 2008).

O ato de conhecer ocorre na relação enriquecedora de troca entre o professor de dança, o sujeito que dança e as articulações teóricas adotadas, tornando o processo de ensinar e aprender, não uma relação direta sujeito/objeto, e sim, uma relação sujeito-objeto-sujeito:

[...] a relação de conhecimento não termina no objeto, ou seja, a relação não é a do sujeito cognoscente (ou a do sujeito que conhece) com o objeto cognoscível (ou com o objeto que pode ser conhecido). Essa relação se prolonga a outro sujeito, sendo, no fundo, uma relação sujeito-objeto-sujeito, e não sujeito-objeto. (FREIRE,1982, p. 114)

O corpo não foi objeto específico de aprofundamentos teóricos realizados por Freire, mas consideramos que suas ideias encontram possibilidades de profícuo diálogo com a Educação Somática, na busca do corpo-sujeito, consciente e concreto, que busca se posicionar na individualidade, mas também no coletivo. Inspirados neste autor, os processos pedagógicos do projeto social analisado propõem o ensino da dança como estímulo à inserção dos sujeitos no seu contexto social e político, na sua realidade, promovendo o despertar para a cidadania plena e a transformação social.

Na Educação Somática, o sujeito constrói um movimento de voltar-se para si, na busca por uma concretude histórica que o torne um sujeito ativo e coletivo. A ideia de corpo, trabalhada neste conceito, refere-se a um ser corporal humano, em sua integridade, holístico e vestido por suas vivências e saberes (MILLER, 2012). A proposição deste olhar para a educação é imantada por outra pedagogia do movimento, que tem como premissa primeira o humano e o estímulo à troca e à experiência.

O conhecimento adquirido nesta experiência traz à tona a percepção da singularidade e da autenticidade inerentes a esta nova proposição, em que o corpo é tratado em primeira pes-

soa. Sua relação com os apontamentos de Freire (1980) está na emergência de estudos que concebam o papel do corpo no desenvolvimento afetivo, cognitivo, intelectual, social e comportamental, do ser humano em formação.

O entendimento do corpo como construção cultural coloca a dança, especificamente na educação somática, que se entrecruza numa poética do sujeito em sua relação com o mundo e na relação sujeito/sociedade, com um papel importante na construção de uma postura crítica daquele que dança. Lara e Vieira comentam a respeito:

Para nós, a arte, particularmente, a dança, podem ser tratadas como lócus privilegiado de crítica à sociedade contemporânea e como potência criadora de novas imagens que nos ajudam a pensar sobre outros modos de existência que não os de identidades fixas e estanques. (2010, p. 179)

Para a educação somática, a experiência tem um papel de protagonista na construção do conhecimento significativo, para além da perspectiva polarizada da educação assentada no paradigma tradicional. A aprendizagem autêntica, parte, então, do próprio sujeito, é durável e significativa, fundamentada na experiência, porque “o aprendido é experiência e sensação. A sensação constitui a base a partir da qual se desenvolvem conceitos e ideias” (HANNAFORD, 1995, p. 48).

Nesta ótica, o campo da Educação Somática – “ES” fundamenta-se numa contínua sistematização e estruturação do conhecimento empírico: a prática é a base da teoria. Tal natureza, dialógica e reflexiva, da educação somática, permite que se olhe para cada sujeito numa perspectiva holística, entendendo as fusões e dinamismos do mundo. Sua natureza fluída, efêmera e mutável, age como uma metáfora na busca de entendimento dos dias atuais. É a arte do corpo em movimento, em constante metamorfose, que tem voz e deseja imprimir sua marca no mundo.

Segundo Lara e Vieira (2010), as práticas de educação somática incluem diversas abordagens que permitem uma maior compreensão das possibilidades e dos limites corporais que propiciam um processo de autoconhecimento que não se desvincula das trocas com o meio e com o outro. Tal concepção se manifesta como uma quebra de paradigma da relação dança, educação e corpo, através da experimentação e da descoberta, que nos leva à aprendizagem que se faz no processo laboratorial prático, materializada na educação, em sua forma pedagógica, por meio do corpo.

Estas questões se constituem como o tema central deste artigo: o que este corpo consciente tem a dizer sobre a sociedade em que vive, sobre as relações de poder que se estabelecem entre sujeitos, atuando com e pelo movimento? O desenho que se tece nesta perspectiva do corpo é uma forma de resistência aos modelos que apresentam os conhecimentos científicos de forma impositiva, desacreditando que o artista possa produzir conhecimentos com o corpo e sobre o corpo. Este corpo não é um corpo passivo que reage ao mundo de maneira sempre previsível, mas, sim, ativo, pois constrói novos conhecimentos e comportamentos, na interação com o mundo, em tempo real. É o fruto desse processo que veremos a seguir.



Participantes da oficina, discutindo estratégias para a composição da coreografia. Foto da Autora.

A DRAMATURGIA DO CORPO: o processo criativo na experiência de “É o poder”

Entendemos os processos de dramaturgia em dança como pensamento vivo, interativo e conectado, em um entrecruzamento de dança e teatro. A dramaturgia em dança expressa o extracotidiano, por meio de estados alterados de consciência, consistindo em uma linguagem, sem discurso falado, não dependendo da linguagem fônica para a sua compreensão.

Na experiência proposta pelo Projeto Anjos D’Rua, a dramaturgia foi o marcador da experiência, como processo criativo. Os corpos foram convidados a explorar, com o movimento, a expressão de conceitos, ideias e opiniões trazidas pelo grupo sobre a temática das relações de poder, na sociedade brasileira atual.

Ao representar uma realidade ideológica e política, fez-se uso, ainda, do movimento, para desconstruir os códigos gestuais preestabelecidos, buscando contextualizar a realidade cotidiana, por meio do fazer artístico. Este processo de elaboração intencionada propicia a comunicação e a informação entre aquele que dança e aquele que assiste, provocando um processo dialógico e reflexivo.

A noção de corpo, diante de uma dramaturgia, concretiza-se pela pesquisa e investigação do movimento, em um processo vivencial, que articula as experiências vividas, sem a dicotomização entre corpo e mente. Interessa-nos esta visão da construção de uma dramaturgia do corpo, em que não há lugar para movimentos mecânicos e repetitivos.

Vê-se o corpo percebido, vivido e sensível, ou, dito de outro modo, o corpo consciente, a possibilidade de uma construção coletiva que parte daquilo que move o sujeito que dança, por meio da música, dos gestos e das percepções.

Seguindo esses preceitos, a proposição de uma dramaturgia corporal, em que o sujeito se torne um investigador em toda a sua potencialidade, faz com que a técnica afete o criativo, ge-

rando um movimento outro de construção de conhecimento, também é discutida por Miller (2012), que comunga com o processo analisado:

Uma ação criativa imbricada na técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaço, com sua percepção aguçada do movimento presente para a criação de outro movimento/movimento. Por isso podemos falar de um “corpo relação”, ou seja, da atenção do corpo e, relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções. (MILLER, 2012, p. 39)



Educador dramaturgo: ampliação da atuação educativa e mudanças significativas na relação professor-aluno. Foto da Autora.

Os sujeitos da pesquisa

O Projeto Anjos D’Rua ancora-se nessas bases teóricas. O contexto sociopolítico de seus participantes é de exclusão social, no que diz respeito às formas pelas quais são negadas aos seus componentes as oportunidades de envolvimento integral na sociedade, de vivência digna e cidadã, uma vez que não parti-

cipam do mercado de bens materiais, nas mesmas condições que outros, e, portanto, não têm suas potencialidades consideradas.

A prática pedagógica no Projeto Anjos D’Rua, assenta-se na experiência. E esta educação não deve estar a serviço do que está posto, ou se apropriar de uma lógica operativa e funcional, já que a experiência representa aquilo que “nos passa, nos acontece, nos toca” (LARROSA, 2014, p. 18). A realidade contemporânea precisa ir além da categorização, dando à experiência um papel de protagonista, uma vez que é inerente aos próprios fundamentos da vida.



Parte dos integrantes do grupo: aqui, os sujeitos pesquisados querem ser conhecidos e reconhecidos por meio de sua dança. Foto da Autora.

Para a realização do processo criativo na concepção do trabalho “É o poder”, vinte bailarinos de dança urbana reuniram-se uma vez por semana. Inspirado no método Paulo Freire (1980), o professor regente dividiu os encontros em três etapas: Etapa de Investigação, Etapa de Tematização e Etapa de Problematização.

Inicialmente, foram desafiados a responder à pergunta: “o que nos faz pertencer a determinado grupo social e não a outro?” As rodas de conversa foram registradas pelo grupo, em vídeo e fotos, e o material foi assistido/visto pelos participantes que registraram em ata as falas recorrentes, buscando-se levantar o universo vocabular dos participantes, para ressignificá-lo nos círculos de cultura que se seguiram. Então, as frases foram reescritas e reinterpretadas pelo grupo, em movimento, num processo que desencadeou a preponderância de improvisos que expressavam como o grupo entendia, via e vivia as relações de poder.

No encontro seguinte, um dos participantes trouxe a letra da música “É o poder”, interpretada pela artista Karol Conka, e mostrou aos demais, já que a canção era a expressão musical da temática investigada, concluindo-se, assim, a Etapa Investigativa:

É o poder, aceita porque dói menos
De longe falam alto, mas de perto tão pequenos
Se afogam no próprio veneno, tão ingênuos
Se a carapuça serve falo mesmo
E eu cobro quem me deve

É o poder, o mundo é de quem faz
Realidade assusta todos tão normais
Viu falei
Depois não vem dizer que eu não avisei
(Hãh hãh) só não vem dizer que não (Hãh hãh)
Só não vem dizer que não (Hãh hãh)
Só não vem dizer que não (Hãh hãh)
Só não

Sociedade em choque eu vim pra incomodar
 Aqui o santo é forte, é melhor se acostumar
 Quem foi que disse que isso aqui não era pra mim se equivocou
 Fui eu quem criei, vivi, escolhi me descobri e agora aqui estou
 Não aceito cheque já te aviso não me teste
 Se merece então não pede pra fazer algo que preste
 Quem é ligeiro investe não só fala também veste
 Juiz de internet caga se espalhando feito peste
 Se não tá no meu lugar então não fale meu (não fale)
 Se for fazer pela metade não vale (não vale)
 Eu vivo com doses de só Deus que sabe
 O resto ninguém sabe
 Quebro tudo pra que todos se calem (plow)
 Quem vem só quem tem coragem vai
 Já falei que quem nasceu pra ser do topo nunca cai
 O medo é de quem, hein?
 Olha quem ficou pra trás e a vida segue (segue)
 E o tempo não volta mais

É o poder, o mundo é de quem faz
 Realidade assusta todos tão normais
 Viu falei
 Eles não sabem o que dizem
 Não aguenta então não fica em
 Eles não sabem o que dizem
 Não aguenta então não fica em

Se tem uma coisa que me irrita é ver bocas malditas
 Dizendo mentiras sobre minha vida
 Coisas que eu nem vivi ainda, eita!
 Frustrados, pirados na cola já perdi a hora
 Preciso ir embora alguém me espera lá fora, me deixa.
 (TROPKILLAZ, 2016)

Na Etapa de Tematização, o professor, propôs uma tomada de consciência por parte dos participantes, propondo uma

tomada de posição no mundo, através de um trabalho coreográfico que se apoiasse na dramaturgia em sua construção. Esta proposta de uma reconfiguração do repertório e do vocabulário de dança dos sujeitos trouxe provocações que sugeriram o deslocamento do movimento mecanizado e automatizado para uma expressão contemporânea, que demarcasse seu posicionamento diante do mundo.

Hercoles (2005, p. 126) nos convida a entender que a concepção coreográfica “não pode ser restrita a um agrupamento ou mera junção de passos. Ao contrário, é uma ação carregada de propósito, cujo pensamento materializa-se no corpo de quem dança”. O professor do projeto, ancorado nas reflexões do autor, buscou estruturar e organizar a concepção coreográfica em oficinas que trabalharam os estágios de organização propostos por Hercoles, que incluem tratar a incompletude, a fragmentação, a não hierarquia, a desfronteirização e a descon-tinuidade. (HERCOLES, 2005, p. 126-129).



Dançarinos do grupo. Foto: arquivo da autora.

A Etapa da Problematização deu-se em paralelo com a Etapa da Tematização, por demanda do próprio grupo. Parte importante desta etapa consistiu em trazer as inquietações discutidas para o corpo, que responde socialmente, cultural e politicamente, às mazelas vividas no cenário brasileiro atual.

Concluídas as etapas, iniciaram-se os ensaios para o apuramento técnico da coreografia, uma assembleia para a decisão e a execução do figurino, para, enfim, ocorrer a apresentação da obra no Festival Anual Anjos D’Rua.

Considerações finais: refletindo o percurso

Para Pareyson (1997), criar uma obra é lidar com a invenção e a execução, uma vez que só se cria dança, dançando. Observando o processo criativo e de concepção coreográfica do grupo, concordamos com o autor, e acrescentamos que o papel do professor dramaturgo garantiu uma relação entre os elementos culturais, da realidade local, políticos, sociais e corporais, dos sujeitos envolvidos. Sujeitos esses que se tornaram cocriadores e intérpretes, o que tornou todo o processo mais significativo.

A articulação entre arte, cultura e educação mostrou-se, na experiência analisada, não só um caminho possível, mas, ainda, a abertura de um leque de possibilidades de integração entre educador e educandos, na construção do conhecimento em ação e significativo. Os ensinamentos de Paulo Freire (1980) foram o fio condutor da conexão entre arte, cultura e educação, proporcionando uma educação que, ao passo que valorizou os saberes e valores locais, não deixou de abordar e ressignificar os saberes construídos ao longo da história.

O caminho tecido por Paulo Freire há tantos anos, mostra-se atual, pertinente e relevante. No diálogo estabelecido com a dança pelo grupo estudado, foram despertadas possibilidades educativas que estão muito à frente das vividas pela escola regular, justamente por apresentarem uma estrutura de participação

dos educandos balizada pela experiência e pela troca entre aquele que aprende e aquele que ensina.

Os processos somáticos estiveram presentes durante todo o processo de construção da obra, em que o trabalho com o corpo foi tratado de maneira holística, com os aspectos motores, cognitivos, sensoriais, sociais e perceptivos integrados. A experiência vivida ganha voz, voz essa que traz consigo um posicionamento no mundo, que se faz de forma individual e coletiva, simultaneamente.

A integração entre as áreas não garantiu apenas um trabalho cênico de qualidade, mas, sim, o posicionamento crítico diante do momento histórico, social e político, atual. Jovens ávidos por terem voz, na sociedade, através da arte, foram levados a direcionar seu olhar para o outro, para o meio e a si mesmos, estabelecendo conexões e aprendizados até então não vivenciados pelos participantes.

A análise do processo criativo, que se deu à luz das teorias adotadas, demonstra ainda o quanto processos educativos que abrem mão de serem centralizados na figura do professor proporcionam experiência que, além de extrapolar os muros da escola, formam interface com as mais diversas áreas do conhecimento. Estabelece-se, assim, um diálogo que merece ser visto e fomentado por todos aqueles envolvidos com arte, cultura e educação.

REFERÊNCIAS

ATIHE, Eliana. A educação em busca de sua própria alma. In: BARROS, João de Deus V. (Org.). *Imaginário e educação: pesquisa e reflexões*. São Luís: EDUFMA, 2008.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, mai./ago. 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- _____. *Sobre Educação: diálogos* (Paulo Freire e Sérgio Guimarães). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *The politics of education: culture, power and liberation*. Westport, CT: Bergin and Garvery, 1985.
- _____. *Pedagogia da indignação – Cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000
- HANNAFORD, Carla. *Smart moves: why learning is not all in your head*. Arlington: Great Ocean Publishers, 1995.
- HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LARA, Michelle Larissa; VIEIRA, Alba Pedreira. Em foco... o corpo que dança: Experiências docentes e intersubjetividades desafiadas. In: LARA, Larissa Michelle. (Org.). *Abordagens socio-culturais em educação física*. Maringá: Eduem, 2010. p. 141-186.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículos. *Educ. Soc.* [online], v. 26, n. 91, p. 599-615, mai./ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000200015>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RANCIÈRE, J. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche, Delençe, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007. p. 126-140.
- VALÉRY, Paul. *A alma a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- TROPKILLAZ. *É o poder!* Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/karol-conka/e-o-poder>>. Acesso em: 9 set. 2016.

DRAMATURGIAS... DO CORPO DANÇANTE¹

Alba Pedreira Vieira²

Universidade Federal de Viçosa

Resumo

Do entendimento do corpo como experiência e da prática como pesquisa, abordo possíveis “dramaturgias” de alguns dos trabalhos artísticos de dança em que participei recentemente. Percebo que as propostas artísticas que tenho experienciado se aproximam das propostas *Dramaturgia da corporeidade e Descentrando a dramaturgia da dança*. Explicito como compreendo e vivencio essas aproximações, ilustrando a discussão com exemplos de alguns trabalhos artísticos autorais recentes. Introduzo as *Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*, que tenho adotado, ampliado e aprofundado na minha práxis. Acredito que reflexões sobre experiências vividas em processos criativos estão sempre em progresso, como toda obra em arte. Seria essa, ainda, outra proposta (mais uma?), *Dramaturgias ... do corpo dançante?* O que nos revela essa busca pela denominação,

¹ Esse texto inclui estudos do projeto “Análise de estratégias e propostas de composição em processos criativos de dança”, apoiado pelo Edital N° 01/2014 – Demanda Universal da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais/FAPEMIG.

² Ph.D. em Dança pela Temple University (EUA, 2007), e Pós-doutorado em Somática, Performance e Novas Mídias do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Professora Associada do Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades, Universidade Federal de Viçosa/UFV.

e-mail: apvieira@ufv.br

Sites: [<albavieira.com.br>](http://albavieira.com.br); [<ufv.academia.edu/AVieira/>](http://ufv.academia.edu/AVieira/).

nominação, da dramaturgia na dança? Como esse entendimento pode ser abordado, considerando nosso conhecimento tácito? Assim como o pensamento, acredito que *Dramaturgias ... do corpo dançante* sempre se deslocam quando nós colocamos em um estado flexível como aquele quando estamos improvisando. Que nossa imaginação continue incluindo reticências, nas dramaturgias dos nossos corpos, nos nossos trabalhos ...

Palavras-chave: Processos criativos. Experiência vivida. Corpo.

Abstract

From the understanding of the body as experience and of practice as research, I approach possible “dramaturgies” of some of the artistic dance works in which I recently participated. I realize that the artistic proposals I have experienced are close to the *Dramaturgy of corporeality* and the *Decentering Dance Dramaturgy*. I discuss how I understand and experience these connections, illustrating the discussion with examples of some of my recent artworks. I introduce the *Strategies and manipulative games of the body in artistic creation in dance* I have adopted, increased and deepened in my praxis. I believe reflections on experiences in creative processes are always in progress, like every work in art. Would this, *Dramaturgies ... of the dancing body*, be yet another proposal (another one)? What does this search for the denomination, nomination, of dramaturgy in dance reveal? How can this understanding of dramaturgy in dance be approached considering our tacit knowledge? Like our thoughts, I believe that *Dramaturgies ... of the dancing body* always move when we stay in a flexible state like that one when we are improvising. May our imagination continue to include reticence in the dramaturgies of our bodies in our works ...

Keywords: Creative processes. Lived experience. Body.

??????

Do entendimento do corpo como experiência (MARTINY, 2015) e da prática como pesquisa (HASEMAN; MAFE, 2009), abordo possíveis “dramaturgias” de alguns dos trabalhos artísticos de dança em que participei recentemente. “Possíveis” porque me sinto, flexível e abertamente, numa eterna busca, investigação, indagação, provocação do que estas seriam em relação ao que “faço”, “crio”, “proponho”. Sinto que nunca cheguei “lá”; “lá” seja o que, aonde, quando, como for. Mas tento, neste texto, seguir e compreender algumas pistas, rastros, perfumes desta jornada ...

Ao refletir sobre propostas artísticas que tenho experienciado, percebo que se aproximam da *Dramaturgia da corporeidade/DC* (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015) e da *Descentrando a dramaturgia da dança/DDC* (MOKOTOW, 2015). A Dramaturgia da corporeidade aborda relações do artista consigo e com o(s) outro(s), pois ele assume o sensorio como uma fonte da cognição. Ou seja, a dramaturgia é criada nas imbricações dos aspectos relativos ao sistema sensorio do dançarino (no meu caso), com os significantes das instâncias produtivas das poéticas e do texto cênico (seja ele de que gênero, estilo, forma, tendência for). Já a proposta *Descentrando a dramaturgia da dança/DDC* sugere haver vários centros em que o espaço, tempo, o físico e, por extensão, o interdisciplinar e intermediado, estão presentes no trabalho, que é inclusivo do inesperado e da diferença. Como artista da dança (fruindo, fazendo e criando, e usufruindo, assistindo), sinto que a DDC se aproxima da minha prática por que nela, e durante a mesma, percebo meu acolhimento a desafios e situações imprevistas, a abertura de canais de *insights*, além de possibilidades de ampliar e exercitar a intuição, a resiliência e estados de consciência variados.

Essas duas propostas, DC e DDC, me parecem complementares. Prefiro trabalhar com a ideia de complementaridade, do

que com a perspectiva de conceitos (anteriormente) considerados dualistas. Assim como Mokotow (2015), passei a ver como interligados o clichê de forma versus conteúdo que tinha sido visto como um binário em relação ao trabalho de Merce Cunningham, conceituação e forma, e em trabalhos de Pina Bausch, conteúdo e emoção. Conteúdo, forma, emoção são reconhecidos como conceitualmente importantes, e não mais encarados de um ponto de vista dicotômico e contraditório, na dramaturgia da dança contemporânea e na performance desta linguagem.

Mokotow (2015), ao propor que nós conceituemos os vários tipos de proposições dramáticas na dança contemporânea, como descentradas e **de um olhar descentrado** (grifo meu), apresenta importantes provocações: existe uma maneira de repensar a ordem na dança que não seja a da linearidade? Seria esse o papel da dramaturgia? O caos torna-se a topografia sobre a qual a dramaturgia poderia buscar uma estrutura? A dramaturgia de uma dança pode representar um caos perfeitamente [ou não] controlado? Não pretendo me debruçar sobre a exploração meramente teórica dessas perguntas ou desta “tempestade corporal” (VIEIRA, 2007). Busco um “contato-improvisação” entre teoria e prática, nesta discussão, que conta com saberes de experiências vividas de trabalhos de dança, cuja dramaturgia é do, com, no, sobre, pelo corpo. Concordo com Van Manen (2007), que nossos corpos são questionadores e responsivos para com as “coisas” do nosso mundo e para as situações e relações nas quais nos encontramos. Assim, nessas trocas e diálogos vamos (re)construindo experiências e conhecimentos.

!;?;():

Tratar de experiências vividas do corpo dançante parece, à primeira vista, discutir o óbvio. Nós, performers, coreógrafos, bailarinos, diretores, intérprete-criadores, sabemos bem das inúmeras horas gastas pelos/em/com nossos corpos para criar ou

fazer dança. O tempo no estúdio ou outro local, explorando corporalmente gestos, expressões, movimentos, passos de determinado repertório, propostas abordadas como somáticas (e.g. Yoga, Pilates, Feldenkrais), fluxos cognitivos, improvisos, músicas, sons, silêncio, espaço, e, quando é o caso, elementos cênicos, figurinos, cenário e assim por diante, é essencial para que possamos construir e reconstruir – porque acredito que esse é um processo (des)contínuo – atos e conhecimentos da dança, incluindo métodos ou dispositivos, materiais, dramaturgias, técnicas, processos criativos, dentre outros.

Como “professora”³ de disciplinas de composição coreográfica e solística, no Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV, por mais de sete anos, tenho utilizado e proposto várias abordagens e exercícios de processos criativos, incluindo o que intitulo como “Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança”.⁴ Utilizo a palavra “jogo” porque esse permite e privilegia que o acaso e a flexibilidade ao inesperado (como discutido na DDC) estejam presentes mesmo quando se utilizam estratégias de composição que, a princípio, podem parecer como normas para se criar, para criar uma(s) dramaturgia(s). Não as vejo como tal – regras, leis.

³ Ser professora de processos criativos me é prazeroso, complexo, transformador. Os discentes, geralmente, querem meu “feedback”, porque se sente inseguros em criar. Deixo claro que uma experiência nunca pode ser “transferida”, e procuro mediar os processos que são ao mesmo tempo individuais e coletivos, trabalhando com abordagens da zona de desenvolvimento proximal, desenvolvida e proposta pelo psicólogo Lev Vygotsky.

⁴ Essa proposta, inicialmente adotada do que Blom e Chaplin (1982), em seu livro *The Intimate Act of Choreography* (O ato íntimo de coreografar) apresentam como “Dezesseis maneiras de manipular um motivo”, tem sido ampliada por mim, ao longo de vários anos, e inclui vários aspectos que permeiam os processos criativos em dança.

As estratégias de manipulação são, para mim, “centelhas” que aquecem, esquentam e/ou incendiam o corpo dançante para adentrar no mundo da “dramaturgia” da criação.

Se não foi decidido previamente, discuto com o grupo de artistas ou artista (no caso de solos), com os quais estou trabalhando naquele momento de criação, se o que vamos criar (e.g. performance, improvisação estruturada, coreografia) será feito a partir de uma temática ou de um motivo. Tenho, pessoalmente, uma preferência por motivo, por me parecer o caminho mais (i)lógico da arte, já que trilha o imprevisível e se norteia primordialmente pelo pensamento do corpo produzido enquanto se dança. Costumo compartilhar com outros artistas a seguinte frase, que parafraseia o famoso dito de Descartes: “Sinto, louca existo”. Mas sinto que algumas pessoas carecem do certo “conforto” e suposta “segurança” da temática inicial. Assim, não descarto essas duas possibilidades de “mergulhar” na criação de dança.

A temática pode variar desde algo em nível pessoal (e.g. fato marcante da vida do/a artista, como o nascimento de um filho, a morte de um ente querido, a viagem a um lugar interessante, diferente e/ou “exótico”) para algo político, ou histórico, social, econômico, e assim por diante, podendo ser um fato ocorrido (e.g. massacre do Carandiru, em 1992, a chacina da Candelária, em 1993, o sequestro do ônibus 174, em 2000, o processo de impeachment de Dilma Rousseff, em 2016) um fenômeno (e.g. relação amorosa, homossexualidade, prostituição, segregação racial, papel da mulher na sociedade). Ao trabalhar com um tema, o coreógrafo, diretor e/ou integrante de um coletivo, pode propor aos demais artistas algo que já definiu ou fazer esta escolha com quem está atuando. No segundo caso, uma estratégia que utilizo é provocar os artistas com os quais estou trabalhando com o que chamo de “tempestades corporais”

(VIEIRA, 2007), incluindo perguntas – por exemplo:⁵

1. Pense em algo que sempre quis usar como tema para um trabalho em dança – você já pensou algumas vezes como seria interessante um trabalho com este algo/tema? Já até sonhou com esta proposição? Já viu algo parecido e achou interessante ser inspirada/o por esta temática? E assim por diante.
2. Pense em algo/tema que você nunca usaria como um trabalho em dança – por exemplo, algo que você repele ou o/a incomoda, e/ou a/o deixa inquieto/a.
3. Pense em algo/tema que intriga você, mas seria um grande desafio – um tema que você não domina, uma proposição que você conhece pouco, por exemplo.

Minha experiência vivida a partir do trabalho com estas perguntas na busca pela temática a ser desenvolvida com aquele(s) artista(s), para aquela obra, indica que a segunda opção, ao final, é a menos selecionada. Mas, por outro lado, pode gerar trabalhos interessantes como foi o caso de Inventário de Miudezas (2011),⁶ com criação e direção artística das alunas de Composição Coreográfica, sob minha orientação. Elas trabalharam com

⁵ Retirado do Material artístico-pedagógico elaborado para as disciplina Composição Solística I e Composição Coreográfica I (Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa), criado pela autora.

⁶ Trabalho de criação coletiva desenvolvido no segundo semestre de 2011, na disciplina de composição coreográfica, sob minha direção e coordenação, respectivamente. Intérpretes-criadoras: Aline Fialho, Amanda Aguilar, Daniele Duran, Fernanda Bastos, Gláucia Lahmann, Marcella Alves, Maria Júlia Kaiser, Mayara Alvim. Obra apresentada no Espetáculo Mosaico III, sob minha direção, no Espaço Acadêmico-cultural Fernando Sabino da UFV, em 19 de novembro de 2011.

a temática “insetos”, porque era algo que detectaram as incomodava bastante, quando responderam à questão número 2. Mas foi justamente esse incômodo ou repulsa pelos insetos que as instigou ao trabalho, que se enriqueceu, em vários sentidos (movimentações, cenas, estrutura dramática, música e sons, figurino), também pela heterogeneidade do grupo de artistas, que nunca tinham dançado, antes, todas juntas. Ao longo do trabalho, corpos foram se conhecendo, interagindo, compartilhando e tecendo juntos a dramaturgia artística acerca da temática “insetos”.

Apresentada num palco italiano, a obra se inicia com a cortina fechada, e três bailarinas (Maria Júlia, Amanda e Gláucia) sentadas em cadeiras, numa fileira, de forma relaxada e descontraída. Trajam roupas usadas cotidianamente. Elas revelam o incômodo sonoro, visual e tátil que geralmente sentimos quando abelhas, marimbondos, formigas e outros insetos nos rodeiam ou “passeiam” pelo nosso corpo. Maria Júlia levanta-se e bate as mãos uma contra a outra, no movimento típico que fazemos ao tentar matar um pernilongo. Todas se coçam, batem em locais do próprio corpo, ficam agitadas pela presença incômoda dos insetos (imaginários) a sua volta. Muitos risos na plateia. Após esse prólogo, a cortina se abre e todas as bailarinas dançam no palco com figurinos esvoaçantes relembrando asas de alguns insetos. Cientes de que não são esses seres, elas buscam exercitar a alteridade, se imaginando como tais. A trama não seguiu uma narrativa linear e, ao invés de ser imposta uma dramaturgia “estrangeira” a estes corpos (ZENICOLA, 2012), foi construída a partir da “dramaturgia” corporal de cada bailarina, tão diversa em vários aspectos (e.g. bagagem técnica, características físicas).

A dramaturgia em cena, durante a apresentação de *Inventário de Mindezas*, revela como a repulsa inicial, ao iniciarmos o processo criativo, foi transcendida após vários estudos investigativos e laboratórios de criação. Por exemplo, na visita ao insetário da UFV, as bailarinas se surpreenderam com as (re)descobertas

dos inúmeros benefícios da presença destes seres em nossas vidas, na de outros seres e na natureza. A transformação que elas sofreram, durante o processo de criação, partindo da repulsa para o afeto por insetos, revelou-se na dramaturgia desta composição coreográfica.



Intéprete-criadoras Maria Júlia Kaiser e Mayara Alvim, durante o processo criativo de “Inventário de Miudezas”. (Viçosa, MG, foto de Alba Vieira, 2011)

Outra experiência vivida na criação de uma obra artística, *Carmens* (2012), ilustra como a pergunta número 1 foi usada como “centelha” inicial. Este trabalho surgiu do interesse de Guilherme Fraga⁷ pela vida e obras musicais de Carmem Miranda. Ele teve como inspiração a sua resposta para a primeira pergunta, apresentada anteriormente. Assim, Guilherme e eu atuamos como diretores artísticos do dueto dançado por ele e por Maria Júlia Kaiser; os dois interpretando Carmem, por isso, *Carmens*. A malemolência corporal de Maria Júlia, a tendência que observei, em Guilherme, de improvisar movimentos angulares, diretos e

⁷ Na época, Maria Júlia e Guilherme eram discentes do Curso de Dança da UFV. Guilherme também era bolsista do projeto que eu então coordenava no Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária/PIBEX da PEC – Pró-Reitoria de Extensão e Cultura.

geométricos, a melodia (e não a letra) de algumas músicas cantadas por Miranda, foram alguns dos motes para a criação de movimentos e células do trabalho, que sugere possíveis facetas da trajetória pessoal e profissional da cantora. De novo, mais do que um compromisso com a “verdade histórica”, nos permitimos uma dramaturgia instigada pela imaginação do que possa ter acontecido com Miranda, a partir de investigações sobre sua vida, mas cientes de que é impossível sermos fiéis ao que aconteceu, e que a narrativa histórica é sempre uma interpretação do que aconteceu. Duas Carmens marcaram presença em cena, a Carmen na pele de Maria Júlia e a Carmen na pele de Guilherme.



Maria Júlia e Guilherme durante apresentação de “Carmens”, no Diretório Central dos Estudantes da UFV. (Viçosa, MG, foto de Alba Vieira, 2012)

Dentre os trabalhos artísticos mais recentes que dirigi, coreografei ou atuei como performer ou intérprete-criadora, e que foram desenvolvidos a partir de temáticas, estão as performan-

ces *Cristal*⁸ (2016) e *[des]Monta*,⁹ e o espetáculo *Lei* (2016).¹⁰ Os dois primeiros são trabalhos cuja dramaturgia se caracteriza pela fragmentação e não estruturação, pelo menos na forma clássica, de claro e rigidamente determinado início, meio e fim. Durante as três horas diárias de duração de *Cristal*, por três dias consecutivos, a dramaturgia apresentou nuances, pois ela foi estabelecida, a cada apresentação, de acordo com o estado corporal do performer naquele dia, das suas relações com os outros performers, com estados diferenciados de consciência espacial e relações com o público. Os performers tinham liberdade de “entrar” e “sair” do espaço cênico que parecia ser, a princípio, o que fora determinado e que tinha sido montado cenicamente por todos

⁸ *Cristal* é uma imersão somático-performativa com participação do público, que acontece a partir de Padrões de Crescimento, de Mudança ou Padrões *Cristal*. Este princípio foi inspirado na mutabilidade inerente às formas cristalinas das teorias de Rudolf von Laban (FERNANDES et al., 2016). A obra foi apresentada pelo *Coletivo A-FETO* de Dança-Teatro, direção de Ciane Fernandes, paisagem sonora de Felipe Florentino, criadores/performers: Alba Vieira, Carlxos Alberto Ferreira, Ciane Fernandes, Felipe Florentino, Gabriel Lima, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Líria Morays, Mariana Terra, Melina Scialom, Neila Baldi, Patrícia Caetano, Umberto Cerasoli Jr. Apresentada no Museu de Arte Contemporânea/MAC da Universidade de São Paulo/USP, de 3 a 5 de junho de 2016, durante a exposição *Vesica Piscis* sob direção de Maria Mommensohn. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/spetaculo/gratis/ocupacao-vesica-piscis-homenageia-dancarinos-rudolf-laban-e-maria-duschenes/>>. Acesso em: 23 de jun de 2016,

⁹ *[des]Monta* é uma performance criada a partir de temas relacionados às configurações de identidades e sexualidades dos sujeitos, no mundo contemporâneo. Performers criadores: Alba Vieira e Leona Dupal.

¹⁰ A temática do espetáculo *Lei* (2016) surgiu a partir de leis da física (gravidade, força, estática e dinâmica). Coreografias: Alba Vieira e Mário Nascimento. O espetáculo foi apresentado, até o momento, em Minas Gerais e Mato Grosso. Em breve, circulará por outros Estados brasileiros.

artistas, envolvidos com tecidos, tiras largas de plástico bolha e bolas intercaladas. Mas, em consonância com a DDC, houve ampliação deste espaço cênico para outros locais, como hall de entrada, terraço e área externa do Museu de Arte Contemporânea/MAC da Universidade de São Paulo/USP, por alguns performers que seguiram seus impulsos para imergir em locais não pensados e “cênicamente montados” previamente. No terceiro dia, em que houve um maior número de pessoas presentes, a dramaturgia (per)seguiu ainda mais princípios da abertura artística e se intensificou, pois foi se instaurando de acordo com os novos performers (pessoas da plateia) que adentraram a cena, e interagiram com elementos cênicos, cenário e demais performers.



Alba Vieira e Leonardo Paulino em imersão cênica durante a Performance Cristal. (MAC/USP São Paulo, junho de 2016, foto de Márcio Masseli)

Seguindo também a lógica da DDC, do acolhimento do desconhecido e do acaso, *[des]Monta* seguiu essencialmente a intuição, pois foi o primeiro encontro performático de Alba e Leona (nome artístico de Leonardo Paulino). As duas, montadas (produzidas), seguiram para a frente do Cemitério do Campo Santo, em Salvador/BA, numa hora de pico – 18 horas, provocando os transeuntes com sua maquiagem, figurino, gestos e presença. A maquiagem valeu-se de longos cílios de papel, cores contrastantes, e contornos “exagerados”, que realçavam boca, olhos, maçãs do rosto. Gestos e movimentos lânguidos, longos tecidos coloridos esvoaçantes (que eram elemento cênico e figurino) que, por vezes, simplesmente roubavam a cena, ao serem abandonados em seus próprios movimentos, ao sabor do vento, chamavam a atenção de muitos que por ali passavam de carro, ônibus ou a pé. Num ímpeto, Alba e Leona decidiram ir dali, de ônibus – e nesse veículo os performers mantiveram o estado performático – até o Farol da Barra, mais precisamente para o calçadão à beira do mar. Vários turistas encontravam-se, como de costume, no local. Com pausas para fumar, tomar “banho de lua”, deitar no meio do calçadão, ou interagir com transeuntes, público, vendedores de rua e coqueiros, a dramaturgia deu boas-vindas ao desconhecido. Não tínhamos a mínima ideia do que iria acontecer. Delícia para meu entendimento do que são/ podem ser dramaturgias ... em dança. Várias possibilidades que surgiram momentaneamente foram sendo abraçadas e exploradas, sendo a vontade, pulsão, insights, conexões “ditadores” do tempo em que cada performer permanecia numa ação, interação, pausa. Sem narrativa prévia, histórias foram (des)(re)construídas e se entrelaçaram de uma forma fragmentada, ao longo das três horas da performance que foi, finalmente, celebrada com um banho de mar pelos dois performers.



Leona Dupal e Alba Vieira em *[des]Monta* (esquerda) e durante a montagem, à direita. (Salvador, janeiro de 2016, fotos de Saulo Silva Moreira)

Tanto *Cristal* como *[des]Monta* demandam que o espectador se liberte da necessidade de entender profundamente o que se vê. Talvez a necessidade de compreensão esteja relacionada à de controle? Para o público que se alforria desta(s) necessidade(s), abrem-se possibilidades de que cada pessoa construa sua própria dramaturgia da obra, mais por meio de interações sinestésicas do que por lógica mental – embora ambas estejam intrinsecamente ligadas.

Nas duas cenas de *Lei* sob minha direção, *Dinâmica e Gravidade*, a dramaturgia foi concebida pelos princípios da criação colaborativa, pois houve troca de ideias, o tempo todo, entre mim e os bailarinos. Este compartilhamento não se deu somente em relação aos movimentos criados, mas também acerca de figurinos, elementos cênicos, iluminação e outros. Embora eu tenha sentido certa relutância/insegurança/desconforto, pelos bailarinos, de descentralizar o meu “suposto” poder de criar/coreografar a obra, mas contaminados pela minha proposta inicial à companhia (desde quando recebi o convite para coreografá-los), de seguirmos um processo de criação flexível, as ações inventivas foram propostas e compartilhadas dentre todos os envolvidos. Então, a dramaturgia foi tecida a trinta e duas mãos.



Grupo Girarte (Carlos Gonçalves, Deliana Domingues, David Peixoto, Lidianie Matias, Marcus Diego) durante cena do Espetáculo *Lei* (Cataguases, MG, setembro de 2016)

Para instigar o surgimento da temática, por vezes sugiro também ao(s) artista(s) que contem uma história, uma memória pessoal significativa, tragam um poema, conto, música, notícia. Uma possibilidade com textos é deles extrair palavras, personagens, lugares, significados, mensagens, objetos, expressar sentimentos, emoções e/ou estados corporais que brotam a partir dos textos e que possibilita(m) o surgimento de impulsos para o trabalho artístico a ser desenvolvido (com inspiração, transpiração e trocas respiratórias). Quando trabalhamos com uma temática, o importante, a meu ver, é não deixar que a imaginação seja detida ou impedida, porque pensamos que temos que fielmente trabalhar com aspectos que lhe são inerentes até o final do trabalho. Mesmo com uma temática inicial, é interessante pensar em uma dramaturgia que se oriente pela resiliência artística, ou seja, aquela que permite e acolhe desvios, atalhos, curvas na sua estruturação. Entendo que não há mal em nos

“perdermos” no caminho (estar “perdido” a meu ver, pode trazer descobertas inusitadas no processo criativo), bem como pode haver recorrências e retornos à temática inicial de forma mais ou menos aparente. Resiliência, abertura e flexibilidade são palavras-chave.

O processo criativo a partir de um motivo acontece quando não há temática inicial definida. Os artistas vão para o local da criação, por exemplo, um estúdio de dança (onde acontece o laboratório de criação pode variar de um dia para outro) e, naquele espaço e momento, o diretor (se for o caso) oferece ou pergunta qual o motivo. Este motivo, sem uma temática definida, pode ter sido uma sequência de movimentos ou célula previamente coreografada pelo diretor, ou o estado de pausa, silêncio e/ou escuta dos impulsos corporais, como no Movimento Autêntico,¹¹ ou se pede ao intérprete-criador para criar um gesto, um movimento, frases de movimento ou uma célula que inclua determinadas ações, partes do corpo, tempo, relações, energia, espaço e assim por diante. Importante é estar imerso no momento e espaço privilegiados da criação e se colocar disponível. Para mim, este é o momento em que a dança “surge, brota, acontece”, sem que haja necessidade de mais nada a não ser a vontade ou até a necessidade, a pulsão de dançar, performer, criar, improvisar.

Pode surgir, ou não, um tema gerador, ao longo do processo de descoberta do que se está fazendo, do que se vai fazer. Mas, de qualquer forma, a obra não é criada por um tema previamente escolhido, mas sim, por uma colagem de motivos que geram as movimentações, células e/ou cenas. O trabalho com motivo geralmente se desenvolve de uma forma fragmentada e não linear, nos sugerindo então não seguir a dramaturgia tradicional – ou seja, a de um pensamento ou texto prévio, mas a dramatur-

¹¹ Disponível em: <<http://members.authenticmovementcommunity.org/>>. Acesso em: 23 junho 2016.

gia do corpo que pensa enquanto em movimento. Exemplos de trabalhos artísticos pessoais recentes, que foram criados a partir de motivos, são: *Transa*,¹² *Karvo*¹³ e *Margo*¹⁴ (2016). Essas performances foram orientadas pela DDC, mais especificamente por princípios dialógicos e não por um roteiro ou enredo prévio. Essas três performances se construíram, paulatinamente, a

¹² *Transa* configura-se a partir de motivos, de movimentos, sensações, trocas sensíveis do encontro-amizade das performers, uma dança sempre em devir. Originada em um laboratório na Casa Escafandro, Salvador/BA (janeiro de 2016), nessa dança em processo, as performers experimentaram seus corpos em intensidades variadas. Elas instauraram juntas diferentes estados perceptivos, meditativos, engajando sentidos, emoções, peles e vísceras, tornando a dialética interno-externo em um *continuum* infinito. Foi novamente configurada (como será sempre configurada, a cada novo encontro das performers) na performance *Submersos*, com o coletivo A-feto, na Galeria Canizares (maio de 2016), em Salvador (direção de Ciane Fernandes). (BARBOSA; VIEIRA, 2016)

¹³ Essa performance foi originalmente realizada em setembro de 2015, na Chapada dos Veadeiros, na comunidade quilombola dos Kalungas, em Cavalcanti/GO, como uma improvisação de motivos, de movimentos que foram manipulados usando repetição, fundo, níveis, palco, instrumentação, fragmentação e combinação. Depois transformou-se na videoperformance *Karvo*, apresentada em Melbourne (Austrália, julho de 2016), no Congresso Internacional de Performance Studies: Performance Climates.

¹⁴ Essa performance foi originalmente realizada como um mergulho poético, na Cachoeira Santa Bárbara e Santa Barbarinha, na Chapada dos Veadeiros, na comunidade quilombola dos Kalungas, em Cavalcante/GO, como uma improvisação de motivos, de movimentos que foram manipulados usando tempo, repetição, palco, embelezamento, inversão e combinação. Depois transformou-se na videoperformance *Margo*, apresentada em Melbourne (Austrália, julho de 2016), no Congresso Internacional de Performance Studies: Performance Climates.

partir do contato-improvisação: Transa do contato ou diálogo corporal entre duas pessoas, Vivian e Alba, e Karvo e Margo do contato ou diálogo entre o corpo da performer com o espaço circundante: uma área de cerrado queimado e o meio aquático da Chapada dos Veadeiros (Cavalcante/GO), respectivamente. Esses trabalhos foram marcados pela busca de se experimentar diferentes possibilidades artísticas, criativas e dramáticas, a partir de uma postura afetiva com o outro e com o meio. Não houve, anteriormente, escolha de música, som ou instrumento musical; portanto, estes não foram, definitivamente, os estruturadores destas performances.



Vivian Vieira e Alba Vieira (à frente e a esquerda, com faixas coloridas no corpo como figurino) performando Transas, durante o trabalho somático-performativo “Submersos” (direção geral de Ciane Fernandes, com o coletivo A-feto, na Galeria Canizares, Salvador, BA, maio de 2016).



Margo, performer Alba Vieira – Cachoeira Santa Bárbara e Santa Barbarinha, na Chapada dos Veadeiros, comunidade quilombola dos Kalungas em Cavalcante/GO. Setembro de 2015. (Foto de Jamille Queiroz).

Outra discussão que pode surgir no início dos processos criativos é sobre os papéis que serão assumidos pelos artistas envolvidos na obra. Haverá um diretor ou coreógrafo específico? Ou esses papéis serão flexíveis e cambiáveis?¹⁵ Haverá um dramaturgo, ou assumiremos esse papel como sendo inerente ao do corpo dançante?

¹⁵ Uma discussão sobre este assunto encontra-se em Borssani e Vieira (2014).

Independente dos papéis a serem assumidos pelos artistas daquela obra, durante sua composição ou concepção, ou se a movimentação é criada pelo coreógrafo ou pelos intérprete-criadores, as seguintes estratégias de manipulação de movimentos,¹⁶ o que chamo de *Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*, podem ser feitas para incitar o deslocamento dos artistas de suas respectivas zonas de conforto¹⁷ e gerar células e uma dramaturgia, muitas vezes, imprevisíveis:

- **Repetição Transformadora.** Primeiramente, pode-se tentar repetir o motivo, por exemplo, movimento ou célula de movimento exatamente igual.¹⁸ Mas logo se percebe que a repetição nunca será a mesma, por mais que se tente repetir exatamente o mesmo. A repetição pode gerar possibilidades de se criar algo novo. Exemplo do uso de repetição transformadora, como estratégia de manipulação, pode ser observado em várias obras de Pina Bausch (e.g. Barba Azul, Água, Vallmond).

Sobre o uso de repetição em obras de dança, Anne Teresa de Keersmaeker¹⁹ afirma:

I have a love-hate relationship with [unison and repetition].

¹⁶ Inspirada por Blom e Chaplin (1982).

¹⁷ Vide outra discussão sobre este assunto no artigo “Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição”. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>.

¹⁸ Vide discussão aprofundada sobre repetição em “Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos”. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>.

¹⁹ Anna Teresa De Keersmaker (1960) nasceu na Bélgica e é considerada uma das mais proeminentes coreógrafas de dança contemporânea no mundo.

In some pieces I use them a lot; in others I don't. What I like about them is the way you can make one thing more emphatic, but also how you can point to small distinctions when different bodies execute the same movement.²⁰

- **Retrocesso.** Faça o motivo, e.g. movimento ou célula, de trás para frente – nesses casos, comece no final e siga de volta no espaço, como um filme sendo rebobinado lentamente.

- **Inversão.** Tente inverter o motivo, e.g. movimento, frase, gesto, célula. Vire-o de cabeça para baixo ou para o outro lado. Para virar de cabeça para baixo um movimento, se for esse o seu motivo, você pode ter de deitar no solo ou se apoiar na sua cabeça. Isso pode ser perigoso ou até impossível, mas não abandone esta estratégia, tente-a com segurança, de acordo com seu autoconhecimento ou saber somático.

- **Rebatimento.** Desloque o motivo (seja este movimento, célula e outros) para o outro lado. Por exemplo: > se torna <.

- **Tamanho.** Condense/Expanda o motivo. No caso de movimento ou célula, faça-os da menor forma que você puder. Tente ainda menor. Agora, faça tão grande quanto você puder.

- **Tempo.** Envolve explorar o motivo de forma rápida/devagar e/ou com pausa dinâmica. Se for movimento ou célula, execute tão rapidamente quanto você puder. Tente de novo, ainda mais rápido. Tenha cuidado de não deixar menor. Faça o mais devagar possível. Lembre-se de manter o espaço constante e o mesmo tamanho que era originalmente. Ache espaços

²⁰ Tradução livre da autora: “Eu tenho uma relação de amor e ódio com [uníssono e repetição]. Em algumas obras eu os uso muito; em outras, não. O que eu gosto sobre eles é a maneira como você pode fazer algo mais enfático, mas também como você pode apontar para pequenas distinções quando diferentes corpos executam o mesmo movimento.” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UacylkU6OAM>>. Acesso em: 23 junho de 2016.

para você ficar em pausa dinâmica. Sobre pausa em artes cênicas, Fernandes (2017) afirma que não há movimento contínuo, a pausa lhe é inerente.

- **Ritmo.** Varie o ritmo, mas não o tempo do motivo. A variedade e o padrão das batidas devem ser alteradas, mas não a velocidade ou sua duração total de tempo.

- **Qualidade.** Varie a qualidade do motivo, incluindo movimentos ou células. A qualidade, por vezes, é focada somente na face. Ou pode ser manipulada no corpo todo. Tente o mesmo motivo, enquanto treme, com uma tensão dramática, nervosa, alegre, medrosa, e assim por diante.

- **Instrumentação.** Faça o motivo com uma parte diferente do corpo; tente com muitas diferentes partes do corpo.

- **Eco.** Deixe outro bailarino fazer o motivo, ou movimento ou célula ou cena. Peça ao grupo todo para fazer.

- **Força.** Varie a quantidade de força que você usa. Faça o motivo com grande força, do começo ao fim. Agora faça com muito pouca força, gentilmente, fracamente. Tente manter a mudança somente em termos de força.

- **Fundo conexão consigo.** Deixe o resto do corpo fazer alguma outra coisa, enquanto você continua fazendo o motivo. Por exemplo, enquanto faz o motivo, sente, ao invés de ficar em pé, faça uma contorção como você fosse dar um nó no seu corpo.

- **Fundo conexão com o outro.** Interaja com outra pessoa, enquanto você continua fazendo o motivo (ou pelo menos tenta).

- **Fundo conexão com o meio.** Adicione ou mude o cenário, a iluminação, enquanto você continua fazendo o motivo (ou pelo menos tenta).

- **Palco.** Realize o motivo em um lugar diferente. Por exemplo, se for movimento ou célula, execute em um lugar diferente do palco ou do estúdio ou outro lugar, e/ou com uma frente diferente para a (suposta) plateia, como de lado ou na diagonal.

- **Embelezamento** (ornamentação). O motivo pode ser embelezado. Por exemplo, uma pequena volta ou zigue-zague acontecendo ao longo da trajetória do movimento; ou uma parte do corpo pode ser embelezada, à medida que se envolve com o movimento. Outro exemplo: se o braço está realizando o movimento, também serpenteie os dedos ou dobre os punhos. Tente embelezar ambos, a trajetória de movimento e o corpo.

- **Mude os planos/níveis.** Mude o motivo para um plano diferente: o horizontal, o vertical, o plano sagital, ou qualquer outro aspecto do espaço. Faça num nível diferente. Trace a trajetória de um gesto, por exemplo, e use-a como uma orientação no chão.

- **Adicionar/Incorporar.** Adicionar. Enquanto você explora um motivo “original”, tente simultaneamente um salto, um giro, padrão locomotor (correr, deslizar) ou outro movimento. Incorporar: Transforme o motivo “original” em um salto, um giro, ou um padrão locomotor. Embora isto possa ser difícil ou impossível com alguns motivos, trate esta estratégia da seguinte forma: “Como pode X (motivo original) ser pulado, girado, locomovido de um lugar para o outro?”

- **Fragmentação.** Use somente uma parte do motivo, qualquer parte. Use esta parte como uma entidade nela mesma. Use isto para atentar para um detalhe, uma parte que merece ser isolada e que de outra maneira poderia passar despercebida. Ou use várias partes, mas não o motivo todo. Em movimento ou célula, não os explore completamente – por exemplo, o terceiro início, uma pequena parte do meio, e o que está bem no final.

- **Combinação.** Combine qualquer uma das estratégias acima, a fim de que elas aconteçam ao mesmo tempo. Você pode combinar afinidades (mais rápido com menor) ou antagonistas (mais rápido com maior), para impulsionar “tempestades corporais” (VIEIRA, 2007), provocar impulsos, pulsões, inspirações, e/ou causar impacto coreográfico e como um desafio técnico. A fragmentação é particularmente efetiva, quando combinada com outras estratégias. Combine três ou quatro manipulações, ao mesmo

tempo (fragmentação/inversão/embelezamento ou inversão/reprocesso/mais devagar/fundo diferente). Variedade e complexidade crescem à medida que você combina mais e mais manipulações.

... ..

Mokotow (2015) sugere uma “dramaturgia rizomática” do trabalho em dança. O rizoma descreve uma estrutura ativa e mutante que, com suas características intrinsecamente contínuas, se comunica através de várias formas. Posteriormente, uma dinâmica rizomática no processo de fazer, de pensar e também de ver, cria um espaço volátil de possibilidades. Marcadamente no espaço da dança, essa dramaturgia nos convida a repensar o que entendemos como ordem e caos.

Para tantas propostas, ideias, princípios, abordagens, perspectivas, penso que, para finalizar este texto, só reticências à guisa de título da seção expressam sínteses pessoais: reflexões sobre experiências vividas em processos criativos estão sempre em progresso, como toda obra em arte. Seria essa, ainda, outra proposta (mais uma?), *Dramaturgias ... do corpo dançante?* O que nos revela essa busca pela denominação, nominação, da dramaturgia na dança? Como esse entendimento da dramaturgia na dança pode ser abordado, considerando nosso conhecimento tácito?

A forma que eu, particularmente, inicio um trabalho em dança se dá pelo pensamento e dramaturgia que surge à medida que me lanço no mundo imprevisível do motivo. Em pausa dinâmica, na escuta²¹ ou enquanto danço, que me movimento. Dançar, para mim, definitivamente, não é mero (ou nem de lon-

²¹ Recentemente, numa visita artística a uma comunidade indígena **Krahô** (Tocantins), aprendi que, em sua língua, meu primeiro nome, Alba, significa escuta. Na dramaturgia da vida, sou uma *cupem* (mulher “branca”), com ancestralidade *mehin* (indígena) que prefere e procura ficar mais na escuta.

ge) trabalho. Mas entendo que cada artista tem sua forma, sua preferência, seu estilo, seus dispositivos, suas vontades, necessidades, pulsões, desejos, intenções, objetivos...

Assim como o pensamento, acredito que *Dramaturgias ... do corpo dançante* sempre se deslocam quando nós nos colocamos em um estado flexível como aquele quando estamos improvisando. Que nossa imaginação continue incluindo reticências, nas dramaturgias dos nossos corpos, nos nossos trabalhos ...

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. C.; Vieira, A. P. Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: Concepções Contemporâneas em Dança, 12., 2016, Belo Horizonte. *Anais...* CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- BARBOSA, V. V. P.; VIEIRA, A. P. Transa: encontro, contágio, intensidade. In: ABRACE, 9., Uberlândia, 2016. *Anais...* Uberlândia, MG: UFU, 2016. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/ixcongressoabrace/31771-transa--encontro-contagio-intensidade>>. Acesso em: 20 jan 2017.
- BORSSANI, F. B.; VIEIRA, A. P. Possíveis conexões entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de criação do pas de deux de Bachiana nº1. In: ABRACE, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. *The intimate act of choreography*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh Press, 1982.
- ELLIS, C.; FLAHERTY, M. *Investigating subjectivity: research on lived experience*. Newbury Park, CA: Sage, 1992.
- FERNANDES, C. Violência íntima, performance pública: transgressões ambientais entre dança e im(vers)ão. In: VIEIRA, Alba Pedreira; MAGALHÃES, Cláudio José. (Eds.). *Arte e Violência: ensaios em movimento*. Viçosa, MG: Editora UFV, 2017.

FERNANDES, C.; MORAIS, L. A.; SCIALOM, M.; VIEIRA, A. P. Imersão Cristal: Princípios, Recorrências e Reverberações. *Revista OuvirOUver*, v. 12, n. 2, Uberlândia, 2016.

HASEMAN, B.; MAFE, D. Acquiring know-how: research training for practice-led researchers. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. (Eds.). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009. p. 211-228.

MARTINY, K. M. How to develop a phenomenological model of disability. *Medicine, Health Care and Philosophy*, v. 18, n. 4, p. 553-65, 2015.

MOKOTOW, A. Decentring dance dramaturgy – a proposition for multiplicity in dance. In: STOCK, C. F.; GERMAIN-THOMAS, P. (Eds.). *Contemporising the past: envisaging the future*, Anais do 2014 World Dance Alliance Global Summit, Angers, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.ausdance.org.au>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

VAN MANEN, M. *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. London, ON: The Althouse Press, 1997.

_____. Phenomenology of Practice. *Phenomenology & Practice*, v. 1, n. 1, p. 11-30, 2007.

VARGAS, V. S; BUSSOLETTI, D. M. Dramaturgia da corporeidade do ator: proposta e reflexões. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 8, n. 4, p. 65-87, jan./abr. 2015.

VIEIRA, A. P. *The Nature of pedagogical quality in higher dance education*.

2007. Tese (Doutorado em Dança) – Filadelfia Temple University, Filadélfia, 2007.

_____. Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição. In: Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança, 2012, Salvador: *Anais ...*. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>. Acesso em: 10 jul.

2016.

ZENICOLA, D. Danças e dramaturgias. In: CARREIRA, A. L. A.; BIÃO, A. J. C.; NETO, W. L. T. (Orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre, RS: Abrace, 2012. p. 145-150.

DRAMATURGIA NA DANÇA: Práxis de Rudolf Laban como base para o trabalho dramaturgico em dança

*Dance dramaturgy: Rudolf Laban's praxis
as working structure for working with dance
dramaturgy*

Melina Scialom¹

Resumo

Como trabalhar com dramaturgia na dança? Este artigo procura responder a esta questão através da apresentação de um processo criativo que utiliza a Coreologia de Rudolf Laban, para criar cenas com tensões dramáticas. Para situar a prática na literatura existente sobre o tema é realizada uma revisão literária sobre a dramaturgia na dança, incluindo a perspectiva e o trabalho realizado por autores nacionais e internacionais. Em seguida, mergulha-se no processo de criação de uma obra aberta, coreográfica, em formato de videodança. As discussões realizadas

¹ Doutora em dança pela Universidade de Roehampton, Reino Unido, mestre em artes cênicas pela UFBA e bacharel em dança pela UNICAMP. É especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban/Reino Unido) e pesquisadora associada (FAPESP) do Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, UNICAMP.

procuram esclarecer a potencialidade do trabalho com tarefas, imagens e jogos para gerar movimento expressivo, esclarecendo como este material foi usado na criação da obra final.

Palavras-chave: Dramaturgia na dança. Coreologia. Jogos. Videodança. Rudolf Laban.

Abstract

How to work with dance dramaturgy? This paper seeks to respond to this question through the discussion of a creative process that used Rudolf Laban's Coreology to create dramatic tension. To situate the practice within the existing literature in the field, a literature review on dance dramaturgy is offered, including the perspective and the work developed by national and international authors. Then the creative process of an open choreographic work is brought forth. The discussions developed seek to clarify the potential of the work with tasks, images and games that are considered as tools to generate expressive movement. Finally, the way in which this material is used on the final piece is revealed

Keywords: Dance dramaturgy. Choreology. Games. Screen-dance. Rudolf Laban.

Introdução

Começo este artigo por adiantar ao leitor que a dramaturgia na dança não possui uma definição clara, concisa e estabelecida. Ela não é um campo de conhecimento fechado e delimitado por uma prática, técnica ou produto artístico, literário ou teórico. Diferente do teatro que possui uma definição e campo de prática estabelecido para o termo, e que inclusive fixou a função de dramaturgo como uma atividade reconhecida dentro da

prática teatral, a dança não apresenta nenhum destes conceitos ou funções como um conhecimento tradicional e reconhecido. A prova disso está na ausência de uma definição unificada no conjunto de trabalhos (nacionais e internacionais) citados ao longo deste artigo. O que apresento a seguir são visões e revisões baseadas em experiências pessoais de atuação em dança, que receberam o nome de dramaturgia, ou processos dramaturgicos, incluindo minha própria prática descrita na segunda parte desta publicação. A partir de minha própria prática, que identifico como de cunho dramaturgico, mostrarei ao leitor que a dramaturgia na dança talvez seja exatamente isto: uma prática, algo que acontece na/em atividade criativa, e não, como (tradicionalmente) no teatro, esteja contida (e escrita) em uma prática prescrita (e pré-escrita).

Dramaturgia na Dança

Muito se discute sobre possíveis dramaturgias da dança (DELAHUNTA, 2000; HANSEN; CALLISON, 2015; MOKOTOW, 2014; PROFETA, 2015; TURNER, 2009; TURNER; BEHRNDT, 2008) que, de acordo com o australiano Pil Hansen (2015, p. 3) vem sendo oficialmente trabalhada desde a década de 1970, quando o termo dramaturgia apareceu no contexto da dança. Porém, desde o modernismo na dança já existiam colaborações entre coreógrafos e outros profissionais que trazia um sentido “dramaturgico” às conversas e atividades colaborativas realizadas por estes profissionais. Evidências desse desenvolvimento estão nas atividades colaborativas entre a dançarina e coreógrafa Martha Graham e o crítico John Martin; Dalcroze e Adolphe Appia; Pina Bausch e Raimund Hoghe; como na atividade dramaturgica do russo Sergei Diaghilev, que parecia coreógrafos a outros artistas para realizarem suas composições. Estas colaborações artísticas e, de acordo com Hansen, dramaturgicas, se transformaram em atividades de artistas

que atuavam como um “olhar de fora”, ajudando o/a coreógrafo(a) a comunicar suas intenções e oferecendo descrições de sua experiência como espectador. A partir desta perspectiva, Hansen esclarece que a dança não simplesmente importou a teoria teatral dramaturgical mas desenvolveu sua própria atividade relacionada ao termo (HANSEN, 2015, p. 4).

A partir da década de 1990, a posição de dramaturgos na dança (como nas artes cênicas em geral, vide Lehmann e Primavesi, 2009) adquiriu um papel mais central e ativo, sendo refletida nas colaborações artísticas estabelecidas pelo coreógrafo William Forsythe e nas atividades dos “dramaturgos” Marianne Van Kerkhoven, Guy Cools, Andre Lepecki e Heidi Gilpin, junto a coreógrafos belgas interessados em compartilhar o processo de criação (DELAHUNTA, 2000). Nestes casos, Susan Cash (2013, p. 29) explica que a atividade do dramaturgo-colaborador consiste em procurar captar a intenção do coreógrafo, ajudando-o a realizar suas ideias de formas variadas.

Porém, através dos exemplos de colaboração entre dramaturgos e coreógrafos, Hansen (2015) defende que, na dança, a dramaturgia se distancia do “agente dramaturgo” (como acontece tradicionalmente no teatro), para se aproximar de processos de “operações dramaturgical”, como aconteceu no próprio teatro pós-dramático (vide Lehmann, 2007). De forma semelhante, este processo é descrito pela pesquisadora portuguesa Ana Pais (2016), que esclarece como o conceito de dramaturgia no teatro migrou do texto dramático para formas de se estabelecer sentido às criações artísticas. A dramaturgia, portanto, tem feito parte não somente do teatro mas também de discursos de dança (citados acima), cinema (BREITON, 1987), música (GARAVAGLIA, 2009), entre outras formas artísticas.

A colaboração cada vez mais recorrente entre coreógrafos/dançarinos e dramaturgos reflete a fragmentação imanente das fronteiras presentes nos processos de criação em artes cênicas, misturando a teoria (trabalho do dramaturgo) junto à prática

(trabalho dos coreógrafos/bailarinos) cada vez mais. Portanto, o papel aparentemente teórico do dramaturgo (enunciado da dramaturgia clássica teatral) tem sido dissolvido junto à prática dos atores e dançarinos, podendo inclusive ter sua função entregue ao público, cuja participação na obra é amplamente discutida por Rancière (2011), quando em performances participativas.² Este quadro demonstra que a função da dramaturgia e do dramaturgo no processo criativo tem se diluído na própria prática dos atores, dançarinos, diretores, encenadores, em obras (e grupos), onde os performers também são primariamente responsáveis pela criação.

Assim, uma nova dramaturgia da dança surgiu na virada do século XXI, tanto com o trabalho colaborativo entre artistas como também com o aumento das discussões acadêmicas e artísticas sobre o tema. Inclusive Hansen (2015) e Pais (2016) compararam esta visão renovada da dramaturgia na dança ao próprio discurso do teatro pós-dramático, pelo fato de que tanto a Dança quanto o teatro pós-dramático terem a atenção voltada para o processo, que depende do espectador para transformar a performance em uma composição (HANSEN, 2015, p. 6).

A revisão bibliográfica e histórica da dramaturgia na dança, traçada recentemente por Hansen (2015) reforça que os limites deste campo são abrangentes, sem limites e definições concretas e fechadas. Isto comprova que o campo é composto da pluralidade de abordagens metodológicas (HANSEN, 2015) aplicadas à criação de espetáculos de dança.

Segundo as publicações presentes sobre o tema, no Brasil, a dramaturgia na dança vem sendo investigada desde a virada do século XXI. Porém o tema ainda é pouco debatido e as reflexões críticas existentes sobre as práticas dramatúrgicas na dança ainda são escassas. Nos trabalhos disponíveis (teses, artigos e capítulos de livros), os pesquisadores trazem diferentes

² Eckersall e Grehan, 2014; Eckersall e Paterson, 2011.

perspectivas. Entre elas estão a genealogia do termo baseada no pensamento evolutivo, chegando a olhar para as interfaces entre o teatro a dança (CORRADINI, 2010); suas definições e conexões com o teatro através da análise dos trabalhos de dois coreógrafos brasileiros (ALVIM, 2012); a evolução do termo em relação as epistemologias clássicas e contemporâneas (HERCOLES, 2010); possíveis implicações envolvendo o termo (GREINER, 2000) e o corpo como local de materialização dramática (GREINER, 2006; HERCOLES, 2004); a dramaturgia no âmbito dos processos criativos colaborativos em dança (SANTANA, 2008); na relação com jogos teatrais (LOPES, 2007); como um exercício de circulação (VELLOSO, 2010) e no ato da improvisação cênica (MUNIZ, 2010). A partir da literatura nacional e internacional analisada, meu trabalho dramaturgico traz uma contribuição para estas abordagens, apresentando indagações práticas sobre modos de se trabalhar com dramaturgia na dança.

Práxis de Rudolf Laban

Rudolf Laban (Bratislava, 1879 - Reino Unido, 1958) foi um pesquisador e artista europeu atuante na primeira metade do século XX, que produziu um montante teórico-prático, investigando a expressividade humana que acontece por intermédio do movimento. Ele foi um marco na história da dança e das artes cênicas, europeia e mundial, tendo se engajado em promover a prática e o estudo do que chamou de arte do movimento. Sua produção apresenta um cunho interdisciplinar tanto em sua estrutura quanto nas associações passíveis de serem feitas entre a arte do movimento e as diversas disciplinas biológicas, humanas e científicas. Mais de cinquenta anos após sua morte, o material produzido por ele é visitado e referenciado tanto nas áreas da dança e teatro, como também em diferentes disciplinas e áreas do conhecimento.

Laban desenvolveu uma práxis voltada ao estudo do movimento, que chamou de Coreologia (*Choreology*), ou seja, “a lógica ou ciência da dança ou lógica da dança... uma gramática e sintaxe do movimento”. A Coreologia se configura no “uso instrumental do corpo, o relacionamento do corpo com ele mesmo, do corpo com outro(s) corpo(s) e do(s) corpo(s) com o espaço e os sistemas de notação” (RENGEL, 2003, p. 35). A Coreologia desmembrou-se em Corêutica (*Choreutics*), também chamada de Harmonia Espacial, e compreende “o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu” (RENGEL, 2003, p. 36), e Eucinéutica (*Eukinetics*), que, conforme Rengel (2003, p. 62), é “o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das dinâmicas do movimento; das qualidades expressivas do movimento”. Na segunda metade do século XX, ex-alunos e discípulos de Laban deram continuidade a suas pesquisas, adaptando o material modernista para as necessidades da arte, cultura e sociedade contemporâneas. Este foi o caso dos Estudos Coreológicos, liderados por Valerie Preston-Dunlop, ex-aluna de Laban.

Os Estudos Coreológicos são um ramo de prática e pesquisa idealizado pela artista e pesquisadora inglesa Valerie Preston-Dunlop e a equipe de profissionais do conservatório Trinity Laban (Londres), a fim de gerar um sistema de estudos e práticas do movimento que fosse capaz de ser utilizado para a criação e a análise das artes cênicas contemporâneas (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010). Com seus Estudos Coreológicos, Preston-Dunlop procurou renovar o pensamento modernista de Rudolf Laban para o século XXI. Tecnicamente, a autora criou cinco categorias de trabalho e análise sobre o movimento expressivo: Espaço, Dinâmica, Ação, Corpo e Relacionamentos (PRESTON-DUNLOP, 1980), adicionando-as às categorias de Espaço (Corêutica) e Dinâmica (Eucinéutica), idealizadas por Laban na primeira metade do século XX. Estas categorias possibilitam trabalhar com o movimento através de

diferentes vieses, incluindo análise fenomenológica e semiótica do movimento e da cena teatral, dependendo das necessidades expressivas emergentes na criação.

O sistema de estudos e a prática do movimento iniciado por Laban sempre esteve relacionado à prática dramática. Em sua teoria, Laban chama de *dance drama* (ou dança teatro) seus estudos de tensões ligadas à criação de personagens através de composições de movimento expressivo (LABAN, 1978; 1980). Jean Newlove, uma de suas alunas inglesas que assumiu um trabalho junto a atores e dançarinos, na Inglaterra, desenvolveu a dança teatro de Laban através do exercício com dinâmicas ou Eucinéctica. Newlove explica que no drama as dinâmicas visam gerar o conflito, sendo uma das funções do drama a de desenvolver emoções através do contraste entre diferentes estados (NEWLOVE, 1993, p. 119). Ou seja, a artista explica que através da construção e da manipulação das dinâmicas do movimento é possível criar conflitos que levam a situações dramáticas. Newlove adiciona que o *dance drama* não se preocupa em construir uma história (narrativas), mas gerar incidentes (conflitos). Isto significa que o artista não está preocupado com as relações humanas, ao longo do tempo, mas com relações humanas em relação à atmosfera que as cerca (energia e espaço).

O uso do pensamento labaniano para iluminar práticas relacionadas à dramaturgia na dança foi recentemente relatado por Susan Cash (2013), especialista em Laban Movement Analysis – LMA (Análise de Movimento Laban) e pela coreógrafa e coreóloga (especialista na Coreologia de Laban), a brasileira Juliana Moraes (2012). Cash (2013) relatou sua prática de utilizar da LMA para trabalhar como dramaturga colaboradora de diferentes coreógrafos. Já a brasileira Juliana Moraes (2012) discute seu próprio trabalho dramático como coreógrafa, utilizando-se da análise de Laban para criar vocabulários de movimento em seus espetáculos de dança.

Utilizando a práxis de Laban, como ferramenta de atuação

na prática dramatúrgica na dança, realizei três processos criativos. O primeiro foi a composição de uma obra de teatro-dança – *Para que servem as estrelas?* – com a direção de Joana Lopes, junto com a Micrantos Cia. de Danças, em 2004, onde questões dramatúrgicas na dança foram trabalhadas a partir dos conceitos trazidos pelo teatro (SCIALOM, 2009; 2010). Neste processo, nós, dançarinos integrantes da Micrantos, adaptamos a obra literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para elaborar uma dramaturgia para o espetáculo de dança que criávamos coletivamente. Esta dramaturgia foi composta por uma combinação de textos (que durante o espetáculo foram narrados em gravações de áudio reproduzidas ao longo das cenas) e cenas-danças, que continham motivações específicas (composta por jogos, temas ou dinâmicas), para cada cena da obra. A direção de Joana Lopes foi baseada em seus conhecimentos labanianos e sua técnica de *Coreodramaturia*, que envolve o uso de jogos arcaicos para a criação de motivações cênicas.

Uma outra experiência com dramaturgia na dança foi minha atuação como “olhar de fora”, no espetáculo de dança “Lapso” (2014), de Marília Coelho. Nesta ocasião, trabalhei com uma orientação Coreológica sobre a criação de Marília, visando definir as tensões de cena desejadas pela bailarina. Vejo este tipo de atuação como uma orientação dramatúrgica, pois trabalhei em diálogo com a bailarina, para orientá-la no refinamento de suas intenções, em cada uma das cenas do seu espetáculo, procurando formas de, através da práxis de Laban, fazer com que as cenas de seu espetáculo dialogassem entre si, para compor o espetáculo como um todo.

Um terceiro tipo de experiência com dramaturgia na dança foi a realização de uma criação de dança que chamei de *Trauma Body* (ou Corpo Trauma), para uma performance da artista inglesa Valerie Walkerdine, que me chamou para coreografar um videodança para sua performance, chamada *Maternal Line* (2014). Neste processo, optei por um trabalho dramatúrgico-coreográ-

fico ou coreo-dramatúrgico, onde criei sequências de dança que respondessem à dramaturgia sugerida por Valerie. As coreografias criadas correspondiam a motivações cênicas presentes na história que Valerie pretendia contar em sua performance. O trabalho de dança aconteceu visando não uma apresentação ao vivo, mas a gravação de um videodança (composto por Laura Gaiarça) que integraria a performance final de Valerie. Seguindo um roteiro dramático (de três fases) preestabelecido por Valerie, a coreografia foi criada inteiramente a partir das dinâmicas corporais (e motivações internas) de cada dançarino, sem nenhum uso de música ou som auxiliar. A criação de danças sem o suporte sonoro é uma prática labaniana, que visa construir a dança a partir dos impulsos internos e não ditada por um ambiente sonoro. A seguir descrevo em detalhes o processo de criação coreo-dramatúrgica, que realizei neste processo.

Trauma Body

O processo criativo de *Trauma Body* baseou-se na minha prática Coreológica onde assumi o papel simultâneo de coreógrafa e dramaturga. Neste trabalho, foquei o uso de tarefas, imagens e jogos, para criar qualidades de movimento que correspondessem ao tema, ou às três fases dramáticas da obra de Valerie. O ímpeto de fazer uso de tarefas, jogos e imagens, para a criação de material coreográfico, está relacionado com a possibilidade que estas ferramentas possuem de gerar trabalhos coreográficos abertos, ou o que Sarah Rubidge (2010) chamou de *open choreographic work* (a ser debatido, a seguir). Outra motivação para o trabalho realizado foi a possibilidade de criar uma dança a partir de tensões dramáticas (que correspondessem aos temas da obra de Valerie), ao invés de me basear em ideias abstratas ou *storyboards* (típicos de trabalhos videográficos). Pelo fato da obra final ser em formato de videodança, que envolve a filmagem e a edição das danças criadas, não me preocupei em traçar uma

linha lógica entre as cenas/danças desenvolvidas, e sim somente criar as dinâmicas e coreografias que correspondessem às fases da dramaturgia estabelecida por Valerie.

Por estar trabalhando com dançarinos que não possuíam o conhecimento e o vocabulário da práxis de Rudolf Laban, tive que adaptar meus modos de trabalho para, ao invés de dialogar com eles utilizando-me de termos Coreológicos, usar imagens, para guiá-los a realizar movimentação de acordo com os temas selecionados. Através deste procedimento não precisei retardar o processo criativo com aulas e ensinamentos da práxis labaniana. Portanto, ao iniciarmos os ensaios, fomos diretamente ao trabalho criativo. Outra característica do procedimento coreo-dramatúrgico foi minha escolha por não transmitir aos dançarinos os temas que seriam desenvolvidos, para não correr o risco de realizar uma criação a partir de estados psicossomáticos ou psicológicos sobre o tema da coreografia. Assim, escolhi trabalhar com motivações cinestésicas, ao invés de psicossomáticas e conceituais.

O uso de imagens para gerar movimento é uma prática amplamente difundida. Miranda Tufnell e Chris Crickmay (2004) descrevem o uso de diferentes tipos de imagens para fomentar a criação artística. Os autores explicam que o uso de imagens:

nos convida a sentir coisas de forma diferente, para perceber outras qualidades, outros aspectos de nossas vidas – a transfiguração do já conhecido. As imagens que criamos e que são reveladas, não ficam centradas somente em torno de nós mesmos mas nos levam para fora de nós mesmos para um campo vasto de conexões e sentidos. (TUFNELL; CRICKMAY, 2004, p. 101)

Foi baseado neste trabalho que também passei a utilizar imagens para promover a criação de dinâmicas expressivas.

O trabalho com tarefas e jogos também é uma prática teatral,

já conhecida e discutida por autores e diretores teatrais como Augusto Boal, Viola Spolin, John Hodgson e Clive Barker. Os primeiros três utilizaram jogos para desenvolver um treinamento técnico para o ator (no caso de Boal) e como pontos de partida para treinamento de improvisação (no caso de Spolin e Hodgson). Já Barker (2010) segue uma linha diferente, em que considera as categorias de jogos enunciadas por Roger Caillois (2001) não com a função de treinar o ator mas para criar jogos a serem realizados durante a performance (apresentação da obra). Neste sentido, me espelhei no trabalho de Barker (2010), para trabalhar com os temas de Trauma Body, pois, ao se trabalhar com jogos e tarefas (não como treinamento mas para serem jogados ou executados na apresentação da obra final), cria-se um produto cênico (ou dança) que é singular e único. Isto porque o jogo atua como uma motivação cinestésica e não como formas coreográficas fechadas.

As motivações cinestésicas são um processo de criação de material coreográfico que veio do trabalho de Preston-Dunlop (2010), ao trabalhar com a remontagem de obras de Rudolf Laban. Ao remontar as danças de Kammertanz de Laban, Preston-Dunlop foi além do drama, para buscar as motivações cinestésicas que seriam utilizadas para gerar movimento (dinâmicas e percursos espaciais). A autora explica que, nos próprios processos de criação tanto de Laban quanto de seu ex-aluno Kurt Jooss, havia um certo compromisso com o movimento, da mesma forma em que percebo que o jogador ou o executor de uma tarefa está compromissado com suas ações ou movimentos, que resultam na gratificação lúdica gerada pelo jogo. Nestes casos, não é a forma do movimento que é importante, mas o tipo de movimento. Inclusive, esta mesma preocupação também se encontra nas danças corais de Laban, demonstrando, assim, as semelhanças entre o trabalho com jogos e tarefas e a estética do próprio Rudolf Laban, ambos focados na intenção dramática (ou impulsos internos), experiência e movimentação

expressiva, distanciando-se de formas coreografadas cristalizadas e aproximando-se da movimentação singular e inédita a cada obra.

Quando o formato final da obra, este é composto por uma movimentação singular (não passível de ser reproduzida identicamente a cada apresentação) e pode ser visto como uma obra aberta ou open work. Sarah Rubidge define esta open work como “um sistema de trabalho dinâmico e aberto, constituído de materiais de movimento variados que estão sujeitos a modulação de acordo com uma série de cruzamentos autorais de sistemas de regaras e comportamento” (RUBIDGE, 2010, p. 136). Rubidge explica que um trabalho aberto não é necessariamente um trabalho improvisado, apesar desta relação já ser erroneamente considerada um paradigma para trabalhos de improvisação. Da mesma forma, Barker (2010), ao sugerir jogos para a composição de cenas dramáticas, também se coloca em movimento contrário à livre improvisação. Através destas duas perspectivas, prevejo que o trabalho que realizei em Trauma Body não se constituiu de improvisações, mas de uma obra aberta baseada no uso de jogos, tarefas e imagens, para a criação e a execução coreográfica.

O processo coreo-dramatúrgico

A dramaturgia inicial do trabalho proposta por Valerie consistia de três fases ou tensões de movimento: a primeira relacionada a um estado fantasmagórico, que tinha como objetivo trazer sentimentos de estar semimorta junto a um esforço do corpo para lutar com sua própria morte interior; a segunda fase relacionada ao processo de despertar, uma fase de transição em que os indivíduos entram em contato com seus próprios traumas; e, por fim, a terceira fase seria a descoberta da vida livre de traumas, incluindo a descoberta de diferentes emoções que estavam encobertas pelos traumas instaurados. Tendo a drama-

turgia inicial estabelecida, iniciei minha atividade coreo-dramatúrgica junto aos bailarinos. Seguindo a Eucinéctica de Laban, busquei (através de jogos, tarefas e imagens) as qualidades de movimento inerente às três fases da dramaturgia proposta.

Nesta primeira etapa, passei a trabalhar com os dançarinos, utilizando-me de imagens verbais para incentivar a composição de qualidades de movimento, como sugerido por Tufnell e Crickmay. Concomitantemente, associei o processo ao uso de jogos e tarefas (BARKER, 2010), para criar jogos que resultassem em cenas referentes a cada fase dramatúrgica delimitada por Valerie. Nestes jogos, busquei desenvolver qualidades dinâmicas de “esforços incompletos” (LABAN, 1980, p. 73-81), ou seja, aqueles que estão ligados ao movimento puro, à experiência e à expressão, e cujas ações de movimento que os manifestam são produto de impulsos internos.³ São exatamente estes impulsos internos que me interessavam e que comporiam a estrutura dramatúrgica final.

Uma das características deste trabalho foi a necessidade de, ao longo dos ensaios, reformular os jogos diversas vezes, modificando algumas de suas regras ou imagens para que a movimentação pudesse atingir as dinâmicas desejadas. Isto porque este tipo de trabalho é subjetivo e ambíguo, pois ele depende da subjetividade de cada dançarino de interpretar a tarefa ou mesmo de suas experiências pessoais com a imagem sugerida. Neste artigo, optei por descrever somente os jogos relativos ao formato final de cada cena, pulando o processo de reformulação e adaptação que aconteceu em cada um deles.

³ Em análise do movimento, Rudolf Laban definiu a existência de quatro tipos de qualidades de movimento básicas, ou o que ele chamou de Esforço ou Expressividade. Estes são: força, peso, tempo e fluxo. Para mais detalhes sobre esta teoria e prática consultar (FERNANDES, 2006; LABAN, 1978).

Jogo 1: dar as costas ao personagem principal

Regras: enquanto um dançarino faz o papel do personagem principal, os outros ficam de costas para ele, ao mesmo tempo impedindo que ele se mova, não através da força, mas simplesmente pela presença corporal de colocar seu corpo na frente do outro. Aqueles que dão as costas para o personagem principal nunca devem cessar o movimento.

Dinâmicas criadas:

Peso/força e fluxo: ausentes

Tempo: desacelerado e acelerado

Espaço: indireto/flexível

Este jogo trouxe aos dançarinos um estado dinâmico de acordado/despertar, pois este estado, segundo Laban, trabalha com o espaço e o tempo, enquanto o peso e o fluxo permanecem latentes. A movimentação resultante fez com que o grupo parecesse como um cardume de peixes, movendo-se pelo espaço em que, apesar do movimento indireto e lento de cada indivíduo, o grupo como um todo revelava um padrão oposto, de movimento com intenção espacial direta e com acelerações e desacelerações.

Porém, esta qualidade ainda não revelava a tensão que eu desejava, pois o movimento precisava ser mais fluido. Então, trouxe mais uma regra, que pudesse modificar a qualidade de movimento do jogo: proibi que os dançarinos (exceto o personagem principal) realizassem pausas. A única permissão de pausa era para o dançarino executando o papel do personagem principal.

Este jogo foi então adotado para compor a primeira fase da dramaturgia de Valerie, pois ele criou tensões sobre o personagem principal, que modificaram seu fluxo, tornando-o cada vez mais controlado e, portanto, trazendo a condição dramática da situação de trauma, onde a personagem convive com suas

memórias passadas.

Newlove (1993) confirma que os Esforços/Expressividades trazem consigo sentimentos. Portanto, neste jogo, a dinâmica produzida traz uma série de sensações e tensões da situação dramática criada. Este jogo criou, então, uma atmosfera – tensões – ou um ambiente que acompanhou as dinâmicas criadas em tempo real, ao se executarem as tarefas indicadas. Newlove (1993, p. 120) prevê que este tipo de tensão ou ambiente criado em cena é uma conexão direta à dança teatro. Newlove (1993) observa ainda, que, para criar estas atmosfera (ou o que chamei de tensões), o diretor deve criar situações específicas de cena, que façam com que o personagem nasça do movimento e não o contrário. Neste sentido, eu não precisei criar um personagem e uma situação conceitual, pois esta resultaria na representação de uma situação. Ao contrário, sem nenhum conceito prévio, trouxe para os ensaios um conjunto de tarefas e jogos que permitiu que as tensões dramáticas emergissem do próprio movimento e da realização das regras delimitadas.

Jogo 2: de olhos vedados

Para criar este jogo, usei como inspiração um jogo proposto por Barker (2010), cujas regras consistem em vedar os olhos de um participante enquanto os outros tocam em diferentes partes de seu corpo. O participante de olhos vedados tenta encontrar e tocar de volta a pessoa que o cutucou. Este jogo teve como objetivo desenvolver dinâmicas com movimentos mais diretos e acelerados. Estas dinâmicas corresponderiam à terceira fase da dramaturgia de Valerie, em que o indivíduo se reconecta com a vida, livre dos fantasmas mentais.

Dinâmicas criadas:

Peso e fluxo: ausente

Tempo: impulsos que aceleram e desaceleram

Espaço: oscilação entre direto e indireto

Apesar de ter classificado o fluxo como ausente, percebi que ele estava presente, porém ele era confundido com o tempo, variando entre fluxo livre e controlado. Porém, a aceleração e a desaceleração dos movimentos (realizadas pelos gestos dos braços) ficavam mais evidentes que as oscilações de fluxo (que aconteciam quando o corpo estava em situação alerta, ao aguardar o próximo toque em sua pele). Escolhi registrar o tempo e não o fluxo, pois suas dinâmicas prevaleciam e portanto eram mais visíveis. Este jogo trouxe a possibilidade de desenvolver movimentos que transitassem entre os estados expressivos de “alerta” (que se utiliza de variações das dinâmicas dos fatores espaço e tempo) e do estado “remoto” (que se utiliza das variações das dinâmicas dos fatores espaço e fluxo). Para Laban (1978), o estado de alerta indica uma atenção que traz certeza ou incerteza e que surge de repente ou gradualmente, sendo concentrada ou expandida. No movimento dos dançarinos, era possível notar a atenção da certeza gerada nos movimentos súbitos e diretos e a incerteza nos movimentos indiretos (quando os dançarinos não sabiam de onde estava vindo o toque em sua pele). O estado remoto trouxe uma desconexão com o ambiente externo, levando o foco para o interior do indivíduo. Este estado era visível, quando o movimento do dançarino se tornava mais livre, atento ao seu corpo, esperando o próximo toque em sua pele.

A movimentação gerada neste jogo transformou-se em pequenas sequências coreográficas em que cada dançarino transferiu para o seu corpo aquilo que estava vendo acontecer no corpo daquele que estava de olhos vendados. Este procedimento faz parte das atividades que têm como princípio um “movimento em resposta” (TUFNELL; CRICKMAY, 2004, p. 107). Tais sequências configuram-se como atividades realizadas com parceiros onde um observa o outro e desenvolve imagens que possam influenciar o movimento no observador, que, em seguida, responde, na forma de movimento, às imagens que surgiram. Este trabalho inspirou minha prática coreográfica pois

os dançarinos com quem trabalhei não tinham um vocabulário labaniano. Desta forma, precisei utilizar de outras táticas para que a qualidade do movimento dos dançarinos fosse captada e interpretada pelos outros. Outra sequência coreográfica foi gerada com a própria sensação interna de cada dançarino, ao experimentar os diferentes estados corporais provindos dos estados expressivos incorporados. Estas sequências foram associadas à dramaturgia, pois traziam a condição do personagem principal de se libertar das amarras traumáticas e, através de movimentos amplos e intensos, trazer a possibilidade de liberdade.

Jogo 3: impedindo o outro de se mover

As regras desta tarefa consistiram em um jogo de duplas, onde uma pessoa tenta se mover e a outra procura impedir o movimento. A ação de bloquear o movimento do outro poderia acontecer de forma leve, com um simples toque ou com o uso de força. Este jogo foi criado a partir do impulso que é desenvolvido quando uma pessoa quer fazer algo e é impedida de realizar suas intenções.

Dinâmicas criadas:

Peso e tempo: ausente

Espaço: oscilações entre direto e indireto

Fluxo: oscilações entre leve e controlado

A combinação destas qualidades trouxeram um estado expressivo “remoto”, que acarreta uma atitude para “o quando” e “o quê”, e que se configura como uma presença que pode ser impactante ou trazer considerações, trazendo a impressão de um apego intenso ou de um toque superficial. Estas dinâmicas corresponderam à primeira parte da dramaturgia, onde o personagem principal se sente amarrado ou preso, sem a possibilidade de se expressar.

Jogo 4: derreter e rolar

Esta tarefa envolveu o uso de imagens e consistiu em indicar aos dançarinos que estes deveriam ir soltando o peso do corpo, o mais lento possível, até que o peso fosse completamente entregue ao chão. Em seguida, indiquei a realização de um rolamento no chão com o mesmo peso, completamente entregue ao chão, onde os dançarinos rolavam uns sobre os outros.

Dinâmicas criadas:

Espaço e fluxo: ausentes

Peso/força: pesado

Tempo: desacelerado

A tarefa criou um estado expressivo “rítmico” ou “próximo”, em que ficam evidentes uma presença impactante mas que, ao mesmo tempo, se desfaz até anular-se, ao chegar no chão. Neste caso, as imagens foram usadas para refinar as dinâmicas desejadas. Utilizei-me não somente das minhas imagens, mas das imagens que emergiram dos dançarinos, ao realizarem a tarefa. A dinâmica conquistada neste jogo pertenceu à segunda fase da dramaturgia de Valerie, onde o personagem passa por um processo de desconstrução de seus traumas.

Concomitantemente ao desenvolvimento das tarefas, utilizei os impulsos e estados dinâmicos que foram gerados em cada um dos jogos, para compor sequências coreográficas que aproveitassem as tensões criadas em cada circunstância. Estas danças se revelaram como respostas abstratas à experiência de cada dançarino, em cada uma das fases dramáticas. Porém, para manter o formato de obra aberta, estas coreografias foram transmitidas aos dançarinos, a partir do uso de suas próprias imagens pessoais, e não com a cópia e a reprodução das formas do movimento. Este processo reforçou o caráter de obra aberta, permitindo que cada coreografia fosse criada e transmitida através de imagens, e, portando, mantendo suas qualidades de movimento e o espírito lúdico latentes.

Conclusão

Este artigo procurou apresentar uma discussão sobre a dramaturgia da dança contemporânea, trazendo como exemplo partes de um processo de criação onde utilizei da práxis de Rudolf Laban como ferramenta para trabalhar com dramaturgia na dança. Ao invés de utilizar de vocabulário labaniano, durante o processo (o que exigiria um treinamento específico dos dançarinos), optei por trabalhar com imagens e tarefas que pudessem direcionar os dançarinos para a execução das dinâmicas desejadas.

Ao indicar que os dançarinos criassem imagens para incorporar os padrões dinâmicos desejados, criei uma situação em que os dançarinos executavam tarefas ao invés de entrar em um trabalho mental e psicológico. Esta tática permitiu que os significados trazidos pela dramaturgia fossem incorporados e não representados. Assim, a criação da dramaturgia na dança deste processo aconteceu através da manipulação de padrões dinâmicos, que emergiram através de tarefas, jogos ou imagens verbais, e não através de um estudo conceitual do tema da obra e suas implicações individuais psicossomáticas.

O uso de tarefas e jogos, segundo a perspectiva de Barker (2010), trouxe a possibilidade de compor uma obra aberta de dança, que não é fixada em uma coreografia cristalizada (em uma forma coreográfica final), mas é vivida (ou jogada), a cada vez em que acontece. Esta escolha trouxe questões que também fizeram com que as filmagens de cada dança fossem trabalhadas de forma a captar o movimento de acordo com o princípio de obra aberta. Isto fez com que a própria direção de vídeo adaptasse seu trabalho, a fim de reconhecer os padrões dinâmicos de cada dança, e elaborasse modos de captar a movimentação para a futura edição do videodança final.

O trabalho com motivações cinéticas, ao invés de indicações conceituais e psicológicas, trouxe a possibilidade, aos dançarinos, de incorporar e vivenciar de forma plena as dinâmicas esta-

belecidas. Assim, a dramaturgia foi sendo composta através da integração entre as cenas e estados dinâmicos criados, demonstrando a possibilidade de se utilizar da práxis de Laban, para trabalhos que tem a dramaturgia como elemento norteador da criação coreográfica.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Valeska Ribeiro. *A dramaturgia na dança contemporânea brasileira : as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter*. 2012. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2012.

BARKER, Clive. *Theatre games: a new approach to drama training*. London: Methuen Drama, 2010.

BRETTON, Gerard. *Estética do cinema*. Sao Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAILLOIS, Roger. *Man, play, and games*. Urbana: University of Illinois Press, 2001.

CASH, Susan. The shape of space: Laban movement analysis as a methodology for dance dramaturgy. *Canadian Theatre Review*, v. 155, p. 29-32, jul. 2013.

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: uma Perspectiva Co-evolutiva entre Dança e Teatro*. 2010. 149 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brazil, 2010.

DELAHUNTA, Scott. Dance dramaturgy: speculations and reflections. *Dance Theatre Journal*, v. 16, n. 1, p. 20-25, 2000.

ECKERSALL, Peter; GREHAN, Helena. On rupture. *Performance Research*, v. 19, n. 6, p. 1-4, 2 nov. 2014.

ECKERSALL, Peter; PATERSON, Eddie. Slow dramaturgy: renegotiating politics and staging the everyday. *Australian Drama Studies*, n. 58, p. 178-192, abr. 2011.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2nd. ed. São Paulo:

Annablume, 2006.

GARAVAGLIA, Javier Alejandro. Music and technology: what impact does technology have on the dramaturgy of music? *The Journal of Music and Meaning*, v. 7, n. Winter 2009, 2009. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.2>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, Christine. *Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da carne*. Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade GIPE-CIT, v. 11, n. 2, 2000.

HANSEN, Pil. Introduction. HANSEN, P.; CALLISON, D. (Orgs.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Houndmills: Basingstoke Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015. p. 1-27.

HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey. (Orgs.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Houndmills: Basingstoke Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015.

HERCOLES, Rosa Maria. *Corpo e dramaturgia*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

HERCOLES, Rosa Maria. Epistemologias em movimento. *Revista Sala Preta*, v. 10, p. 199-203, 2010.

LABAN, Rudolf Von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf Von. *The mastery of movement*. Plymouth: Macdonald and Evans, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick. Dramaturgy on shifting grounds. *Performance Research*, v. 14, n. 3, p. 3-6, sep. 2009.

LOPES, Joana. *Coreodramaturgia - Uma dramaturgia para a dança*. 2. ed. [S.l.]: Ed. Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança -

GITD, UNICAMP, 2007.

MOKOTOW, Anny. Decentring dance dramaturgy - a proposition for multiplicity in dance. In: *World Dance Alliance Global Summit, Contemporising the past: envisaging the future*. Angers, France: [s.n.], 2014. p. 1-10

MORAES, Juliana. *Repetição como estratégia de dramaturgia em dança*. Revista Sala Preta, v. 12, n. 2, p. 86–104, dez 2012.

MUNIZ, Mariana. *Dramaturgia da Improvisação - Construção Efêmera da Cena Teatral*. Moringa Teatro e Dança, v. 1, n. 2, p. 89–96, Jul 2010.

NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers: putting Laban's movement theory into practice, a step-by-step guide*. London: Nick Hern Books, 1993.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 2a. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language isn't it?* London: The Laban Centre for Movement and Dance, Univeristy of London, Goldsmith College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. The strands of the dance medium and their nexus. In: SANCHEZ-COLBERG, A.; PRESTON-DUNLOP, V. M. (Orgs.). *Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond*. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010. p. 39-59.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the performative: a choreological perspective*. Laban and beyond. 2. ed. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2011.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RUBIDGE, Sarah. Identity in Flux: a practice based interrogation of the ontology of the open dance work. In: PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the Performative: a choreological perspective*. Laban and beyond.

2. ed. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010. p. 135-164.

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. Função Dramaturgica Dentro dos Processos de Criação em Dança. In: V CONGRESSO DA ABRACE, 2008, Belo Horizonte. Belo Horizonte: ABRACE, 2008.

SCIALOM, Melina. “Para que servem as estrelas?”: um estudo sobre as interfaces do teatro-dança. *Revista Científica FAP*, v. 5, p. 191-205, 2010.

SCIALOM, Melina. Uma dramaturgia na dança possível: criação de um espetáculo de teatrodança. In: COLÓQUIO DE DRAMATURGIA: MODALIDADES DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA, 2., 2009, Londrina. *Anais do II Colóquio de dramaturgia: modalidades da dramaturgia contemporânea*. Londrina: [s.n.], 2009. p. 1-8.

TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Christopher Lindsey. *A widening field: journeys in body and imagination*. Alton: Dance, 2004.

TURNER, Cathy. Getting the “now” into the written text (and vice versa): developing dramaturgies of process. *Performance Research*, v. 14, n. 1, p. 106-114, mar. 2009.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008. (Theatre and performance practices).

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. *Revista Sala Preta*, v. 10, p. 191-197, 2010.

DO FATO À CENA: um estudo acerca de 72 Migrantes/Altar

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff¹

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

O objetivo principal deste trabalho é aproximar o espetáculo *72 Migrantes/Altar* (2011), da *Cia. Zynaia – Escuela Nacional de Arte Teatral* (Cidade do México), às pesquisas teóricas de Bertolt Brecht (1982) e suas aplicações práticas. Parto da premissa de que o espetáculo citado possui sua estética fundamentada em uma poética que pode ser comparada à brechtiana, e se fundamenta em depoimentos para a constituição de sua dramaturgia. O espetáculo em questão tem o desenvolvimento de sua narrativa calcado num acontecimento verídico, ocorrido na cidade de San Fernando, Estado de Tamaulipas, México, em que setenta e três migrantes tentaram atravessar a fronteira para chegar até as terras estadunidenses. Mas estes migrantes não conseguem chegar ao seu paradeiro final, pois, no meio da travessia, a comitiva é assassinada. Para a construção de sua dramaturgia, são utilizados sete, dos setenta e dois textos biográficos relativos aos migrantes mortos, alguns reais e outros imaginados, disponíveis para consulta, no site intitulado “Los 72 que murieron”. Para delinear o embasamento sobre o contexto onde está inse-

¹ Artista-pesquisador. Doutorando, Mestre em Literatura (2015) e Bacharel em Artes Cênicas (2013) pela UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2001) pela FURB – Fundação Universidade Regional de Blumenau.

rido, revisitarei brevemente a história do México, calcada principalmente na expansão da violência e do narcotráfico no país. Como complemento para o desenvolvimento deste estudo, tais reflexões serão articuladas a críticos culturais, como Walter Benjamin (1994) e Nelly Richard (2002).

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Retórica testemunhal. Teatro contemporâneo. Teatro épico. Walter Benjamin.

Abstract

This work's main objective is to relate the show 72Migrantes / Altar (2011), from Zynaia Company - National School of Theatrical Arts (Mexico City) -, to Bertolt Brecht's theoretical research (1982) and its practical applications. I start from the assumption that the show's aesthetic is based on a poetics comparable to brechtian poetics and also that testimonies underlies its dramaturgy. The show's narrative is based on a true event that took place in San Fernando, a city located in Tamaulipas, Mexico, in which seventy-three migrants, trying to cross the borders to reach the United States, were killed, in the middle of the crossing. The show's dramaturgy is based on seven of the seventy-two biographical stories, related to those who died, some real and some not, available to be consulted on the website "Los 72 that murieron". To outline the context where the event occurred, I will briefly revisit the Mexico's history, exploring mainly the rise of violence and drug trafficking. As a complement, these reflections will be articulated with cultural critics, such as Walter Benjamin (1994) and Nelly Richard (2002).

Keywords: Bertolt Brecht. Testimonial Rhetoric. Contemporary Theater. Epic Theatre. Walter Benjamin.

A partir do final da década de 1980, o México configura-se como um importante país de trânsito do narcotráfico para o mercado norte-americano, por sua localização geográfica, auxiliando na distribuição de heroína, anfetaminas e maconha, vindos dos principais produtores de entorpecentes mundiais, como o Afeganistão, a Colômbia e o Peru. Tendo os Estados Unidos como um dos maiores consumidores de entorpecentes do mundo, a movimentação interna relativa ao cultivo de amapolas e marijuana, no país, cresce, assim como a sua disseminação. Com o aumento da procura e do consumo interno, o México passa a ter que enfrentar o narcotráfico como um dos grandes problemas do país, talvez, se possa afirmar que este fato fomentará grande parte da violência presente no território mexicano. O narcotráfico chega a ser um problema que se alastra além das fronteiras do México e dos Estados Unidos, como podemos perceber nas palavras do pesquisador Danilo Avellar Bragança:

A intensa relação que, historicamente, Estados Unidos e México possuem, toda a cultura de fronteira que se desenvolveu, tanto no campo da prática quanto no imaginário, além desta clara relação produtor-consumidor, concedem ao problema do narcotráfico em si, a legitimidade como problema de Relações Internacionais. (BRAGANÇA, 2013, p. 29)

O pesquisador Bruno Botti Bernardi, em seu artigo “A Guerra Mexicana contra o Narcotráfico e a Iniciativa Mérida: Desafios e Perspectivas” (2010), afirma que 90% de toda a cocaína comercializada nos Estados Unidos chega através do México, e que o controle de toda a distribuição de drogas, na fronteira, está nas mãos de um pequeno número de organizações, conhecidos como cartéis. Estes agrupamentos tentam monopolizar determinadas rotas e áreas, de forma bastante violenta e agressiva, mantendo e ampliando, à força, os seus negócios.

Segundo informações da Procuradoría General de la República,² existem sete famílias que dominam as diversas áreas do território mexicano, abarcando ações que vão desde a comercialização de entorpecentes até sequestros e assassinatos em massa. São elas o Cartel de Tijuana, o Cartel do Golfo, o Cartel de Sinaloa, o Cartel Beltrán-Leyva, o Cartel do Milênio, o Cartel Família Parada e o Cartel de Juárez. Este último sendo considerado a maior organização criminal da América Latina, responsável pelo controle de vinte e um departamentos mexicanos, e diversificando a sua atividade econômica, atrelando inúmeros outros grupos poderosos como aliados, funcionando como uma *holding*. Destacam-se, ainda, outros grupos, cuja ascensão ao poder e influência crescem vertiginosamente: Los Zetas e Cartel de Jalisco y Nueva Generación, também conhecido como Los Matazetas.

O escritor Hector Aguilar Camín acredita que a batalha contra as drogas se iniciou pela interferência dos Estados Unidos na política mexicana, que, constatando o crescimento demográfico de migrantes mexicanos em suas terras, bem como drogas transportadas pela fronteira sul, que dividem com o México, resolve intervir na política internacional, criando proibições fundamentais em seu território e exportando estas ideias para o mundo. A partir dos anos de 1990, a política de extradição norte-americana torna-se mais dura contra fluxos de drogas e migrantes ilegais. Quanto mais os governantes mexicanos investem na guerra contra as drogas, mais as consequências destas de alastram pelo país. A partir do governo de Felipe Calderón (2006-2012), há uma declarada guerra contra o narcotráfico, que só estimulou ainda mais a barbárie no país, aumentando o número de homicídios, de maneira contundente, ao contrário do que pregavam suas promessas, apresentadas como solução para o fato.

² Esta informação foi retirada do artigo de Bernardi (2010), que consta nas referências bibliográficas.

Este é o litígio de sangue que decide a intervenção do presidente Felipe Calderón em Michoacán, no ano de 2007. Começam então as operações militares e policiais sobre as regiões e cidades. Longe de conter, a intervenção federal aumenta a mancha. Nada disso é claro, então, para ninguém. Foi apreendido depois. O Governo obstrui rotas, pressiona gangues, captura chefes e cabeças. Ao decapitar as gangues, provoca guerras internas pelo poder, fragmenta e dispersa a violência. A taxa de homicídios mexicanos inicia sua espiral de medo. Vinha baixando de 19 homicídios a cada 100.000 habitantes em 1990 até 8 a cada 100.000 em 2007. Chegará a 24 a cada 100.000 em 2012. A espiral sangrenta coloca na boca de todos a cifra de 60.000 mortos. A cifra não é exata (são cerca de 80.000), mas diz de um golpe o que quer dizer: os custos brutais para o país da guerra contra as drogas. (CAMÍN, 2014)³

Ainda há o fato de que o narcotráfico tem suas estruturas fortalecidas, devido à existência de alianças com políticos e policiais que contribuem para a continuidade de consumo e as rendas altas do mercado. O montante de dinheiro envolvido corrompe cidadãos que estão em posse de altos cargos do governo, havendo outros casos que envolvem chantagem e extorsão, em que membros dos cartéis aliciam suas “vítimas” a colaborarem com a causa, com a premissa do assassinato dos familiares dos chantageados, caso não houver concordância de colaboração. “É também um mercado ilegal que conta com a cumplicidade de parte da sociedade, tanto ao produzir e traficar como ao consumir” (CAMÍN, 2014). Não há como realmente saber quem está do lado de quem e quem defende os direitos e deveres dos cidadãos.

Neste contexto, onde as verdades estão escondidas e o inimigo está por toda a parte, podemos encontrar algumas reflexões nas palavras de Walter Benjamin (1994), em suas teses “So-

³ Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/17/opinion/1395083669_842358.html>. Acesso em: 05 jan. 2016.

bre o conceito de história”, cujo legado defende uma memória coletiva a ser construída, desestabilizando a história contada a partir dos vencedores. Os vencedores, neste caso, cartéis aliados a políticos e militares, orquestram a manipulação da massa através da mídia, todos em conjunto, em prol da renda capitalista dos envolvidos. No trecho destacado a seguir, retirado da tese 6, Benjamin (1994) parecia ter plena ciência de que o presente paralisado pelo regime totalitário, atrelado à historiografia burguesa, estava dado como real, mas sem esmorecer tentava constantemente despertar os cidadãos para que conseguissem escapar das ilusões presentificadas pelo governo autoritário/fascista.

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

O trabalho do historiador, neste contexto, pode ser reforçado por manifestações artísticas engajadas, numa tentativa de clarificar estes fatos, para que, no mínimo, haja discussão para a ação e até ressignificar a história dos mortos. Ao explanar sobre a história chilena, marcada por inúmeros casos de desaparecidos durante a ditadura extrema, que se instaurou no país até o final dos anos 1973, e cujos corpos jamais foram encontrados, a pesquisadora Nelly Richard nos dá alguns indícios para a reflexão acerca de acontecimentos que não possuem um fim, pela falta do rito de sepultamento: “A falta de sepultura é a imagem – descoberta – do luto histórico que não termina de assimilar

o sentido da perda e que mantém tal sentido em uma visão inacabada, transicional” (RICHARD, 2002, p. 53). A teórica segue seu raciocínio, afirmando que o fato pode ser encarado como uma temporalidade inconclusa ou um caminho da memória coletiva a ser explorado. E uma das possibilidades desta exploração pode resultar numa ação artística, que podemos verificar no exemplo que apresento a seguir.

É a partir deste contexto mexicano, violento e hostil, e de um episódio sangrento, com dezenas corpos não sepultados, que nasce o espetáculo *72Migrantes/Altar*, desenvolvido por alunos da Escuela Nacional de Arte Teatral, sediada na Cidade do México. Este espetáculo foi construído a partir de um dos acontecimentos verídicos ocorridos na fronteira do México e Estados Unidos, na cidade de San Fernando, situada no Estado de Tamaulipas. Este massacre marcou o aumento da criminalidade durante a presidência de Calderón e sua revanche contra o caos instaurado pelos cartéis do tráfico.

Na ocasião, setenta e três migrantes oriundos de diversos países da América Latina (Brasil, Equador, El Salvador e Honduras) tentavam atravessar a fronteira em busca do “sonho americano”. Em meio à travessia, o grupo foi interceptado pelo cartel Los Zetas, que controla a rota na região. Na tentativa de angariar “funcionários” para a instituição criminosa, os membros da facção impuseram condições de trabalho aos migrantes, que seriam utilizados no transporte de drogas – as conhecidas mulas – ou auxiliando nas ações de sequestro de adversários, participando efetivamente da rede de informantes do Cartel, em troca de suas vidas. Como a comitiva negou-se a atuar na organização, todos foram mortos e deixados numa fazenda situada nos arredores da fronteira. O massacre teve repercussão internacional, especialmente em Honduras e El Salvador; no Brasil, pouco se ouviu falar sobre o episódio.

O Cartel Los Zetas⁴ formou-se a partir de membros dissidentes do Cartel do Golfo, tornando-se uma das organizações criminosas mais influentes do México, em pouco tempo. A maioria dos membros tinha passagem pelo exército ou polícia e, portanto, possuía técnicas militares e de combate, inclusive contato com armas. Rapidamente, ficaram conhecidos pela crueldade e o sadismo com quem atingiam seus objetivos, inclusive utilizando técnicas de tortura, assassinando suas vítimas a sangue frio.

Do massacre, apenas um jovem equatoriano conseguiu escapar ileso, e foi com o auxílio de escritores e jornalistas, a partir de suas memórias, que foi desenvolvida uma página na internet, numa tentativa de dar nome aos imigrantes assassinados. Na montagem, há a tentativa de contar a história de sete migrantes, dando corporeidade e voz às histórias escolhidas pelo elenco. Talvez seja a oportunidade de proporcionar uma sepultura para a efetivação do ciclo de vida destes, cinquenta e oito homens e quatorze mulheres, que ousaram sonhar com uma “vida digna”, do outro lado da fronteira mexicana.

O trabalho iniciou-se a partir dos textos desenvolvidos para o site “Los 72 que murieron”⁵ No ícone do referido site, intitulado “Los 72 que murieron”, onde os internautas podem ter acesso às biografias das vítimas, algumas reais e outras imaginadas. Foi a partir desses textos que se desenvolveu a escritura cênica que assistimos. Transcrevo um dos textos, escrito por

⁴ Em meados de 2014, já sob a presidência de Enrique Peña Nieto, o líder do cartel Miguel Ángel Treviño, conhecido como Z-40, foi pego numa emboscada estrategicamente armada pelo exército mexicano. Na ocasião, a polícia já tinha a informação de antemão de que Omar Ángel Treviño, conhecido como Z-42, seria o designado para suceder seu irmão.

⁵ Disponível em: <<http://72migrantes.com/recorrido.php>>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

Elena Poniatowska que retrata o relato fictício da jornada de um dos migrantes, ainda não identificado:

Quem sabe quanto faltará, mas outros já atravessaram a fronteira para os Estados Unidos e encontraram trabalho e voltaram para levar a sua família. Eu não sou o único a passar, eu sou o 57º de 72, mas não caminhamos juntos os 72, chamaríamos muita atenção. Caminhamos a passos largos, cada um com o seu pensamento, caminhamos de sol a sol, andamos quase sem parar, como outros têm feito. Certamente, a parte mais difícil já passou. Tamaulipas soa como uma flor, uma tulipa, uma boa sombra. Apesar dos huizaches (vegetação nativa) você pode caminhar, naturalmente, é difícil de chegar ao objetivo, mas você chega. O resto eu não sei e acho que é mais fácil falar com as mulheres, especialmente à noite, quando andamos com um pocillito (espécie de caneca) quente na mão e trocamos algumas palavras. Não muitas, apenas o indispensável. São catorze, as mulheres, que apenas levantam os olhos. Mantêm-se todas as suas forças para a viagem. São anônimas. Toda a vida convém ser anônimo. É melhor não ter um nome, lá eu vou realizar, longe de El Salvador e Honduras, longe de Equador e Brasil, longe das favelas e inundações, esgoto e teto rebaixado, longe das intempéries e das pistolas, espingardas, carabinas, cartuchos e carregadores à distância da polícia e dos cartéis. Lá, nossos bairros que escalam a montanha sem luz e água, de volta nos precipícios, lá onde a vida é uma obra em construção e está apenas no alicerce, lá onde esperam por notícias: Já cheguei. Deixei Martina e cinco filhos, deixei Angel de três. Já come sozinho, Angel já come sozinho. Não há muito que comer, mas ele come sozinho. Eles estão esperando. Quando chegar, e os aviso e os levo. Na segunda-feira, 23 de agosto 72 homens e mulheres são abatidos. Tamaulipas não sabe de nada. Apenas um, aquele que os assassinos acreditavam estar morto, é quem os avisa, o único sobrevivente, Luis Freddy Lala Pomavilla, equatoriano. Foram encontrados amarrados, alguns receberam o golpe de misericórdia, com o rosto contra a terra. O sobrevivente terá

de salvar-se a partir de agora. Salvar-se do México, salvar-se de si mesmo, salvar-se do tiro que ele não recebeu, salvar-se do nosso continente, salvar-se para que possa ir ver Martina e seus cinco filhos e explicar-lhes. O inexplicável.⁶

⁶ Tradução nossa do original: Quién sabe cuanto faltará pero otros han cruzado a Estados Unidos y han encontrado trabajo y hasta mandan traer a su familia. No soy el único en atravesar, soy el 57 de 72, pero no caminamos juntos los 72, llamaríamos demasiado la atención. Caminamos a buen paso, cada quién con su pensamiento, caminamos de sol a sol, caminamos sin detenernos casi, otros lo han hecho. Seguro, ya pasó lo más duro. Tamaulipas suena a flor, a tulipán, a buena sombra. A pesar de los huizaches se puede caminar, claro que cuesta trabajo llegar pero se llega. A los demás no los conozco y se me hace más fácil platicar con las mujeres, sobre todo en la noche, cuando andamos con un pocillito caliente en la mano e intercambiamos unas cuantas palabras. No muchas, las indispensables. Son como catorce las mujeres pero apenas si levantan los ojos. Guardan todas sus fuerzas para el camino. Son anónimas. Toda la vida, conviene ser anónimo. Mejor no tener nombre, allá me lo voy a hacer, allá lejos de El Salvador y Honduras, lejos de Ecuador y de Brasil, lejos de la favela y la inundación, de las aguas negras y del techo caído, lejos de la intemperie y las armas de fuego, los rifles, las carabinas, los cartuchos y los cargadores, lejos de la policía y de los cárteles. Allá, nuestras colonias que trepan por el monte sin luz y sin agua, allá en los derrumbaderos, allá donde la vida está en obra negra, allá esperan la noticia: Ya llegué. Dejé a Martina y a los cinco hijos, dejé a Ángel de tres. Ya come solo, Ángel ya come solo. Lo que hay que no es mucho pero él lo come solo. Me están esperando. Cuando llegue les aviso y les mando. El lunes 23 de agosto, 72 hombres y mujeres son masacrados. Tamaulipas no sabe nada. Uno solo, a quién los asesinos creyeron muerto es el que avisa, el único sobreviviente, Luis Freddy Lala Pomavilla, ecuatoriano. Los encontraron amarrados, a algunos les dieron el tiro de gracia, el rostro contra la tierra. Al sobreviviente habrá que salvarlo de ahora en adelante. Salvarlo de México, salvarlo de si mismo, salvarlo del disparo que no le dio, salvarlo de nuestro continente, salvarlo para que pueda ir a ver a Martina y a sus cinco hijos a explicarle. Lo inex-

Mesmo que este seja um texto fictício, idealizado por uma escritora para relatar a trajetória individual de um dos migrantes, podemos tomá-lo como parte da memória coletiva da comitiva, pelos indícios das pequenas inter-relações entre os indivíduos do grupo. A desconfiança e o medo, que pairam sobre o grupo, podem ser sentidos nas palavras da autora. Mesmo com estes sentimentos que tomam o corpo de todos, há um sonho em comum: a conclusão da travessia através da mortífera zona de guerra, a fim de encontrar um novo rumo para a vida de cada um deles e de suas respectivas famílias, que foram deixadas para trás. A idealização de um sonho, de que a vida, do outro lado da fronteira, seja mais amável e menos rude, dando novas oportunidades de futuro, num local que acreditem estar livres de guerras e que não os obriguem a trabalhar, forçosa e perigosamente, em meio à guerra do narcotráfico.

Segundo o relato de um dos diretores do espetáculo, o argentino Lucio Herrera,⁷ a ideia de levar este episódio à cena foi dos próprios atores. Cada um deles escolheu um dos setenta e três relatos presentes no site e trabalhou para encená-lo. O processo não demorou mais do que dois meses, desenvolvido numa rotina de pesquisa e ensaios diários que levou à cena um espetáculo impactante, marcado por uma atuação visceral dos atores performers, com base no teatro físico e na narração dos acontecimentos anteriores à linha mortal fronteiriça.

Sete relatos foram escolhidos pelos atores, chegando ao espetáculo que pude assistir em outubro de 2014, nas dependências do SESC Prainha, em Florianópolis/SC. Como os relatos se dão em primeira pessoa, a opção da direção deu-se por realizar uma encenação com forte influência narrativa, permeada

plícable. Disponível em: <<http://72migrantes.com/recorrido.php>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

⁷ Atualmente, o diretor reside em Florianópolis. Dirigiu o espetáculo ao lado de Gilberto Guerrero.

vez ou outra por diálogos entre os personagens. Na maioria das vezes, esta concepção mais tradicional de teatro, calcada no diálogo, aparecia para reforçar as memórias dos migrantes, durante a trajetória até as terras estadunidenses. Segundo Anatol Rosenfeld:

Sempre quando o teatro visa integrar o homem em amplos contextos universais ou sociais, impõe-se a recorrer a qualquer tipo de recurso narrativo a fim de ampliar o mundo para além dos limites da moral individual e da psicologia racional, ou seja, para além dos limites do diálogo interpessoal. Isso se refere também àquele tipo de teatro que se esforça por apresentar os movimentos inconscientes da psique, os quais evidentemente não podem ser articulados no diálogo [que por definição, é consciente]. (ROSENFELD, 2012, p. 30)

Mesmo em grupo, os migrantes permaneciam mergulhados em seus pensamentos, naquilo que tinham deixado para trás e naquilo que poderia vir no futuro, em um ambiente menos hostil do que aquele em que viviam em seus países de origem. Este procedimento adotado pela direção foi um dos inúmeros acertos presentes na encenação, configurando-a não como apenas uma performance teatral, mas algo que pudesse chegar próximo a um Manifesto pela vida e pelo povo da América Latina. Por fim, o espetáculo tende a nos levar a um dos objetivos que Brecht gostaria de alcançar com seu teatro épico, que pode ser conferido nesta afirmação de Rosenfeld: “O que importa é não permanecer na mera efusão irracional, é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido” (ROSENFELD, 2012, p. 32).

Avançando nas reflexões, podemos tomar um dos textos de Brecht, intitulado As cinco dificuldades para escrever a verdade, no qual o dramaturgo versa sobre a profissão de um escritor engajado que deseja suscitar em seus leitores uma busca por

uma verdade dos fatos que se apresentam em nosso cotidiano, com a tendência constante de seu sufocamento em prol de interesses de uma minoria. O texto divide-se em cinco partes, que se referem exatamente às cinco dificuldades, como o próprio título sugere. São elas: 1. A coragem de dizer a verdade; 2. A inteligência de reconhecer a verdade; 3. A arte de tornar a verdade manejável como uma arma; 4. Discernimento suficiente para escolher os que tornarão a verdade eficaz; e 5. Habilidade para difundir a verdade.

Aponto como primeiro entrelaçamento entre este texto e a montagem da qual tratava anteriormente, a coragem de tocar num assunto tão espinhoso, como a morte em massa destes migrantes. Nas orientações de Brecht, e se pudermos ampliar o contexto do texto dando uma maior abrangência ao papel do escritor, abarcando também para o artista de outras áreas, neste caso, as artes cênicas, podemos apontar que: “É sua obrigação evitar rebaixar-se diante dos poderosos, não enganar os fracos, naturalmente, assim como resistir à tentação do lucro que advém de enganar os fracos. Desagradar aos que tudo possuem equivale a renunciar seja o que for” (BRECHT, 1982, p. 1).

Inseridos numa sociedade, onde a corrupção dos grandes representantes do governo, ligada ao narcotráfico, chega a números alarmantes, o grupo opta por trabalhar com personagens comuns, que não possuem em sua trajetória grandes feitos, apenas querem lutar por seu pão do dia a dia. Possuem coragem suficiente para mostrar no palco o que acontece atrás dos bastidores políticos, com os quais estão em confronto direto de ideologias. Para se conseguir atingir um nível de verdade, existe, em primeiro lugar, a busca por dados para que os fatos sejam trazidos à tona. E nesta etapa, foram imprescindíveis os trabalhos dos escritores e jornalistas comprometidos em levantar o altar virtual para as setenta e duas vítimas. As informações ali contidas estão em constante construção, devido à dificuldade primeira de se encontrar indícios das pessoas chacinadas. Al-

gumas, ainda sem nome e sem rosto, aguardam a finalização de seu ritual de passagem, como bem apontou Richard (2002), em seu artigo já mencionado anteriormente.

Continuando com as reflexões de Brecht, chegando à terceira dificuldade, que consiste em, após descoberta a verdade, o que fazer com ela? Algumas de suas anotações parecem descrever a situação do México, na época do massacre, e no momento histórico atual, mais de cinco anos depois: “[...] tomemos o conceito largamente difundido, segundo o qual em certos países reina um estado de coisas nefasto, resultante da barbárie. Para esta concepção, o fascismo é uma vaga de barbárie que alagou certos países com a violência de um fenômeno natural” (BRECHT, 1982, p. 4). As suas ideias concentram-se em torno da hipótese de que o fascismo, hoje, mascara-se por trás do capitalismo, onde este assume propriamente o lugar do *modus operandi* da sociedade contemporânea. A tendência é que o combate seja contra o capitalismo, afinal este fomenta a ideologia fascista. Mas existem grupos que defendem a continuidade do desenvolvimento capitalista, desvinculando-o das práticas fascistas. Para exemplificar o caso, Brecht utiliza como metáfora do assado de vitela. Cito:

Aqueles que estão contra o fascismo sem estar contra o capitalismo, que choramingam sobre a barbárie causada pela barbárie, assemelham-se a pessoas que querem receber a sua fatia do assado da vitela, mas que não querem que se mate a vitela. Querem comer a vitela, mas não querem ver sangue. [...] Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie, mas são contra a barbárie. (BRECHT, 1982, p. 4)

Reprimir algumas ações pode ter um efeito positivo por determinado período, mas, caso a cerne da questão não seja combatido, a situação pode vir a piorar, como foi o caso do México, segundo o comando de Calderón, já citado anteriormente. Bre-

cht (1982) ainda nos reforça que o fascismo/capitalismo não são calamidades naturais e são, sim, produzidas pelo homem.

Voltando um pouco na história do México, e levando em conta que já sabemos sobre a política de combate direto ao narcotráfico, comandada por Calderón, e após a derrota para a reeleição do pleito de 2012, toma posse como novo presidente do México, Enrique Peña Nieto, com uma promessa de pôr fim à violência e à criminalidade que assolava o país até então. Embora eleito, há denúncias de que o atual presidente também mantém laços estreitos com o narcotráfico. Após dois anos de mandato e de ter capturado dois grandes comandantes,⁸ de dois dos cartéis mais influentes em terras mexicanas, o morticínio ligado às ações dos narcotraficantes não para de aumentar.

Um caso recente foi o assassinato de Gisela Mota, de trinta e três anos, recém-empossada prefeita da cidade de Temixco, situada no Estado mexicano de Morelos. A prefeita ficou no cargo por apenas quatro horas, antes que seu corpo fosse encontrado pela polícia, em sua própria residência, não tendo tempo para colocar em ação uma de suas principais propostas de campanha, antes das eleições, que compreendia o combate direto à criminalidade que se instaurara na cidade e se desenvolvia e aumentava vertiginosamente.

Mota não foi a primeira vítima da série de assassinatos contra autoridades mexicanas. Somente no ano de 2014, outros candidatos a prefeituras de cidades, como Oxtotitlán, foram mortos, como foi o caso da candidata Aidé Nava Gonzalez, cujo corpo foi encontrado decapitado, nos arredores da cidade que ansiava governar. Seu marido, ex-prefeito, também havia sido assassinado e seu filho, sequestrado, nunca mais foi encontrado.

⁸ Um deles, Joaquín “El Chapo” Guzmán, chefe do *Cartel de Sinaloa*, fugiu da prisão, em julho de 2015, mas foi recuperado nos primeiros dias de 2016.

Sergio González Rodríguez, em seu livro *El hombre sín cabeza* (2009), nos mostra estatísticas exorbitantes relativas ao número de decapitados no México, com base no ano de 2008: se todas as cabeças de decapitados contabilizados na guerra do narcotráfico fossem empilhadas, alcançariam a altura do monumento *Ángel de la Independencia*.⁹ Atrrelados a estes dados, Rodríguez acredita que o fenômeno das decapitações atinge uma proporção mais ampla, fazendo com que o crime organizado voltasse às raízes da feitiçaria sacrificial, pré-hispânica e o elevasse a consequências terríveis a quem se opuser ao alastramento de seus negócios.

Reforço as informações acima, para enaltecer ainda mais a coragem dos envolvidos, tanto na montagem dos *72Migrantes/Altar*, quanto aos idealizadores e colaboradores do site em homenagem às vítimas. Voltando brevemente às reflexões de Nelly Richard, nesta perspectiva da utilização dos meios expressivos para denunciar os atos de violência, sejam físicos, verbais, explícitos ou implícitos, há a possibilidade de uma reinscrição sensível da memória, a partir de uma produção de linguagens:

Somente uma cena de produção de linguagens permite tanto quebrar o silêncio traumático de uma não-palavra, cúmplice do esquecimento, como se salvar da representação maníaco-obsessiva da lembrança, dotando-a dos instrumentos reflexivos do deciframento e da interpretação, para modificar a textura vivencial e a consistência psíquica do drama. (RICHARD, 2002, p. 87)

A produção de linguagens compreenderá o conjunto de elementos de determinadas obras, compostas por imagens, palavras, formas e conceitos, que auxiliam a transformar a experiência em algo ressignificado, onde os fatos poderão ser melhor compreendidos. Richard (2002) aponta que a partir desta tex-

⁹ Este monumento localiza-se no centro da cidade do México e possui aproximadamente quarenta e dois metros de altura.

tualidade poética, que pode ser aplicada às artes em geral, vista neste texto sob a perspectiva teatral, pode haver um trabalho de rememoração para a constituição dos fatos do passado. O objetivo maior talvez seja mostrar ao público, através do choque do cotidiano deste corpo deslocado, a sua realidade deixando livre novos caminhos para a reflexão. Rememoração que, para Benjamin, segundo a afirmação da pesquisadora Beatriz Sarlo “[...] é uma ligação, provavelmente inevitável, do passado com a subjetividade que rememora no presente (SARLO, 2007, p. 49).

Tomando posição contra a barbárie imposta pelo capitalismo, em sua cidade natal, ao final da apresentação que pude assistir, o grupo realizou um manifesto contra outra atrocidade que acabara de acontecer naquele momento, no México (2014), onde quarenta e três estudantes haviam sido assassinados e posteriormente queimados, evitando assim deixar vestígios da chacina. Segundo a polícia, este episódio envolvia o prefeito e a primeira-dama da cidade de Iguala, onde os acontecimentos ocorreram, e os colocavam como membros do Cartel Guerreros Unidos, que atua na região.

A exposição dos atores, perante cada um dos fatos ocorridos – San Fernando e Iguala – foi uma súplica, uma tentativa para chamar a atenção da comunidade internacional para que algo possa ser feito em relação ao Estado corrupto que se tornou o México, como um todo, cabendo apontar, obviamente, que esta corrupção não se restringe apenas ao México.

As regras escondidas, a quatro paredes, as alianças formadas devido à economia de mercado deviam ter normas mais explícitas. Talvez este manifesto do grupo seja uma tentativa de mostrar que certas relações de poder, principalmente aquelas jogadas nos ciclos restritos das cúpulas governamentais, são muito mais brutais do que se imagina, ante as frágeis vidas dos cidadãos do mundo. E que o fascismo, tomando, com base nas reflexões de Brecht, o “vestido de capitalismo”, nos impõe uma realidade que até este momento histórico não conseguimos nos desvencilhar,

havendo uma tentativa de expor os fatos às vítimas do processo, ou seja, todos os cidadãos que não pertencem às cúpulas governantes. Para tanto, voltemos ao texto de Brecht, reforçando a realidade obscura dos fatos e das verdades escondidas

O cronista de grandes catástrofes como o fascismo e a guerra (que não são catástrofes naturais) deve elaborar uma verdade praticável, mostrar as calamidades que os que possuem os meios de produção infligem às massas imensas dos que trabalham e não os possuem. (BRECHT, 1982, p. 5)

Apesar de se caracterizar como um movimento pequeno e, talvez, de pouco alcance do público, principalmente pelo teatro estar um “pouco démodée”, e este não ser um tipo de espetáculo para o entretenimento das grandes massas, o grupo realizou apresentações em algumas cidades da América Latina, Europa e Ásia. E aos ouvidos e olhos que alcançou, buscou proferir uma verdade escondida em favor do pensamento hegemônico atrelado à ganância e ao poder. Teatro político com força suficiente para fazer com que alguns objetivos, almejados por Brecht (1982), ainda não sejam esquecidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouneat. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BERNARDI, Bruno Boti. *A Guerra Mexicana contra o Narcotráfico e a Iniciativa Mérida: Desafios e Perspectivas*. Revista Meridiano47, v. 11, n. 120, p. 60-65, jul./ago. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/MED/article/view/584/758>>. Acesso em: 05 jan. 2016.
- BRAGANÇA, Danillo Avellar. *O problema dos cartéis narcotraficantes no México: uma discussão*. Disponível em: <<http://revista.uni->

curitiba.edu.br/index.php/RIMA/article/viewFile/614/475>. Revista Unicuritiba, v. 1, n. 17, p. 26-34, jul/ago, 2013). Acesso em: 05 jan. 2016.

BRECHT, Bertolt. *As cinco dificuldades para escrever a verdade*. Tradução de Ernesto Sampaio. Diário de Lisboa, 25/04/1982. Disponível em: <http://resistir.info/brecht/brecht_a_verdade.html>. Acesso em: 16 ago. 2015.

CAMÍN, Hector Aguilar. *TRIBUNA: México 2014: narcotráfico para principiantes*. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/17/opinion/1395083669_842358.html>. Acesso em: 05 jan. 2016.

DW: made for minds. *Cartel mexicano de narcotráfico prepara su cessação no comando*. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/cartel-mexicano-de-narcotr%C3%A1fico-prepara-sucess%C3%A3o-no-comando/a-16957643>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

EBC. *Entenda o caso dos 43 estudantes mexicanos desaparecidos*. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2014/11/entenda-o-caso-dos-43-estudantes-mexicanos-desaparecidos>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

RICHARD, Nelly. Rupturas da memória. In: _____. *Invenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 53-123.

LOS 72 QUE MURIERON. Disponível em: <<http://72migrantes.com/recorrido.php>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

MAIL ONLINE NEWS. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3382393/Mayor-Temixco-Gisela-Mota-murdered-four-gunmen-believed-organized-crime-just-one-day-took-office.html>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

RODRÍGUEZ, Sérgio González. *El hombre sin cabeza*. Cidade do México: Anagrama, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

SARLO, Beatriz. A retórica testemunhal. Pós-memória, reconstituições. In: _____. *Tempo passado; cultura de memória e quinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 45-68.

BIOPOLÍTICAS DA CENA TEATRAL INDEPENDENTE: a construção de um espaço de subjetividade alternativo

Leonardo Harispe¹

Resumo

Frente ao panorama atual das controvérsias sobre dramaticidade e teatralidade (um ambiente terminológico e conceitual que atravessa e afeta os diversos âmbitos em que continuam a ser desenvolvidas as análises, os modos de transmissão e a geração de novas poéticas da encenação), proponho-me a observar, ao longo deste artigo, o conjunto de condições diferenciais que singularizam os modos de gerar (e gerenciar) poéticas da cena, no contexto da produção teatral independente da cidade

¹ Leonardo Harispe é dançarino com especialização na área da improvisação em dança contemporânea. Ministra o projeto “Estruturas aplicadas à composição em tempo-real” e “Improvisação + Anatomia Experiencial”, em diversas universidades federais do Brasil. Coordena o ciclo semanal “SALVA JAM: *Jams de Contact Improvisation*”, na Escola de Dança da UFBA (Campus Ondina). Dramaturgo e Diretor Teatral da “Cia. Raisen” (Tandil, Província de Buenos Aires, Argentina). Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Mestre em Artes Cênicas (Linha de Pesquisa “Corpo em Performance”) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Licenciado em Composição Musical na Universidade Nacional de La Plata (Argentina).

de Buenos Aires. No percurso, a voz do crítico e historiador de teatro argentino, Jorge Dubatti, emerge para retomar a encruzilhada do “teatro pós-moderno” e confrontá-lo às novas dramaturgias da cena, sob a categoria de “segunda modernidade”. Trata-se de um fenômeno socioartístico em ebulição, que procede se reapropriando das ferramentas que disponibiliza e com as quais produz ideias, percepções e memória (um teatro da “estimulação”). Nele, o “biopolítico” incide sobre a tecedura das múltiplas e facetadas produções teatrais, não já como um meio para veicular conteúdos ideológicos, mas como o micro-espço de construção de uma “subjetividade alternativa”: uma tecedura imaginal que a comunidade se dá a si mesma, como forma de reparação frente à inércia da paralisia. O artigo indaga, pois, sobre a mistura de gestos, códigos e cumplicidades que constroem o solo de uma dramaturgia compartilhada, somente decifrável pelos membros de uma comunidade que se sente atravessada pelo mesmo agôn político, sociocultural, urbano, contemporâneo e imaginal.

Palavras-chave: Dramaturgia(s). Teatro independente. Biopolítica. Construção de subjetividade.

Resumen

Frente al panorama actual que se refiere a las controversias sobre dramaticidad y teatralidad (un ambiente terminológico y conceptual que atraviesa y afecta a los diversos ámbitos donde continúan a desenvolverse los análisis, modos de transmisión y gestación de nuevas poéticas de la puesta en escena) me propongo observar a lo largo de este artículo el conjunto de condiciones diferenciales que singularizan a los modos de generar (y gestionar) poéticas de la escena en el contexto de la producción teatral independiente de la ciudad de Buenos Aires. En ese trayecto, la voz del crítico e historiador de teatro argentino Jorge Dubatti emerge para retomar la encrucijada del “te-

atro post-moderno” y confrontarlo a las nuevas dramaturgias de la escena a partir de la categoría “segunda modernidad”. Se trata de un fenómeno socio-artístico en ebullición que procede reapropiándose de las herramientas que dispone y con las cuales produce ideas, percepción y memoria (un teatro de la “estimulación”). En él, lo “bio-político” incide sobre el tejido de las múltiples y facetadas producciones teatrales ya no como un medio para vehicular contenidos ideológicos, sino como un micro-espacio de construcción de “subjetividad alternativa”: un tejido imaginal que la comunidad se da a si misma como forma de reparación frente a la inercia de la parálisis. El artículo indaga, de este modo, el amasado de gestos, códigos y complicidades que construyen el suelo de una dramaturgia compartida, solamente descifrable por los miembros de una comunidad que se siente atravesada por el mismo agon político, sociocultural, urbano, contemporáneo e imaginal.

Palabras-llave: Dramaturgia(s). Teatro independente. Biopolítica. Construção de subjetividade.

Epígrafe

O plano de aula elaborado para a apresentação do curso Seminários Avançados II – 2015.1 (TEA 505, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA), que integra os componentes curriculares obrigatórios do Doutorado em Artes Cênicas, apresenta um original encabeçamento com a seguinte epígrafe:

Seria necessário acreditar em *uma única forma de drama* (absoluto, rigoroso, ou que outro nome tenha) para poder em seguida afirmar que tal forma *está em crise*; ou poder-se conceber uma prática textual, cênica e audiovisual que se reinventa continuamente, e cujo principal combustível *é a crise*. (MENDES, 2012, p. 1, grifos da autora).

“Dramaturgia: tópicos sobre produção, recepção, crítica e teoria” é o nome que a Professora a cargo, Cleise Furtado Mendes² deu ao referido seminário, e que motiva, em primeira instância, os tópicos que levanto na abertura do presente artigo. Na epígrafe, duas expressões conduziram-me a reparar no enunciado do texto, quando elas se referem ao dilema contemporâneo da forma dramática (a rigor, um drama dentro de outro): ao fato dela estar “em crise”, e de “se reinventar continuamente”. Partindo destas duas observações, interessa-me a possibilidade de elaborar um percurso que revise esses termos, estabelecendo correlatos com os eixos temáticos que atravessam a minha pesquisa de doutorado, para continuá-los mais tarde nas análises que o ensaísta argentino Jorge Dubatti formula – numa tentativa crítica e filosófica – para se referir à gestação de dramaturgias atuais no teatro independente portenho, colocando a ênfase na factualidade de um fenômeno que opera como espaço micro-político de construção de subjetividade³.

² A professora Cleise Furtado Mendes doutorou-se em Letras e Linguística, na Universidade Federal da Bahia, com um trabalho de tese intitulado “A Gargalhada de Ulisses: um Estudo da Catarse na Comédia”, no ano de 2001. Na Graduação em Artes Cênicas da UFBA, ministra as disciplinas Direção Teatral, Literatura Dramática III, Iniciação ao processo da criação cênica I; na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA leciona Seminários Avançados II e Projeto de Dissertação. Integra as Comissões e Consultoria da EDUFBA – Conselho Editorial da UFBA. Tem vários livros publicados, muitos deles referidos a estudos sobre teatro e dramaturgia – dentre outros: “Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras” (Salvador: EDUFBA, 2011. 240p) –, artigos completos publicados em periódicos, capítulos de livros e textos em jornais de notícias/revistas.

³ Jorge Dubatti é professor universitário, crítico e historiador de teatro na Argentina. Entre suas principais contribuições à *Teatrologia*, encontram-se as propostas teóricas sobre Filosofia do Teatro, Teatro Comparado e Cartografia Teatral – disciplinas nas quais Dubatti é

Um. Drama e Teatro(s)

No texto “Teoria da Forma Dramática (roteiro de tópicos para discussão em aula)”, que Mendes propõe para introduzir algumas das teorias e discussões atuais referidas ao termo dramaturgia, a professora observa que ao termo drama – entendido como peça de gênero dramático – corresponde o elemento estruturante da tensão, enquanto que ao termo teatro (etimologicamente, o “lugar para a visão”) correspondem as noções de jogo, ritual, festa e espetáculo (MENDES, 2014). Segundo a docente, a demarcação territorial e simbólica de um âmbito que propicia a chegada de um momento teatral constitui-se quando um espaço comprometido por indicadores de visibilidade consegue ser instaurado, e dentro do qual a ação dramática é operacionalizada. Trata-se de um conjunto de “pactos”: entre o real e o ficcional, no caso do jogo; entre celebrantes e participantes, no ritual; entre a ação cotidiana e extracotidiana, na festa e no espetáculo (MENDES, 2014). A ideia de teatro associada a um pacto que estabelece certa área de restrição, para que os atos passem a ser observados, não dista da formulação que o arquiteto e cenógrafo argentino Gastón A. Breyer oferece no livro “*El Ámbito Escénico*” (1968). Desde uma perspectiva fenomenológica, o autor fundamenta a ontogênese do fato espetacular, a

pioneiro. É Doutor na Área de História e Teoria da Arte, pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio da Academia de Letras, em 1989, a melhor pós-graduação da Universidade de Buenos Aires. Ensina e pesquisa na Universidade de Buenos Aires. Coordena a Área História e Teoria do Teatro do *Centro Cultural Ricardo Rojas* – integrado ao *Centro de Investigación em Historia e Teoría Teatral* (CIHTT). Coordenou, entre 2001 e 2011, o Departamento de Artes Cênicas do Departamento de Artes do *Centro Cultural Cooperação*, transformado, a partir de 2012, em Área de Investigação em Ciência e Arte (AICA). Fundou e dirige, desde 2001, a *Escuela de Formación de Espectadores*.

partir da “vontade de expectativa”, que antecede e circunscreve o sítio da ação – somando-se a outros tópicos caracterológicos que determinam a teatralidade de um fato, tais como a adoção de uma perspectiva observante, a própria etimologia do termo *spectator* (do latim *spectare*, e este do grego *spekere*), e a leitura *geomântica* dos espaços de circulação:

Ao descer aos substratos profundos, na psique remota, encontramos o Pacto Cênico: espectador + ator, e desde esse início, uma espacialidade comprometida. Para que exista ator, um espectador (mesmo se for um autoespectador) teve previamente que assumir uma responsabilidade: uma ‘Área de Vedação’ precisa ser desenhada. Não teríamos ator se uma vontade de expectativa não o acompanhasse, não inaugurasse uma área de vedação. O ator é tal porque se encontra radicado num lugar da cena, ingressou num troço delimitado de mundo, sítio da relação dialógica entre ator e espectador. (BREYER, 1968, p. 15-16, tradução nossa)⁴

Aliás, o “casamento monogâmico”, que existiu durante séculos, entre o drama (texto dramático) e o teatro (como a factualidade de uma *práxis*), desencadeou o divórcio histórico, que tornou manifesta a autonomia dessas artes, fazendo-se evidente “a complexa e produtiva relação entre texto e encenação, compreendendo-se *a prática cênica como uma arte com características*

⁴ Al descender a los substratos profundos, en la psique remota, encontramos el Pacto Escénico: espectador + actor, y desde ese inicio, una espacialidad comprometida. Para que exista actor, un espectador (mismo que sea un autoespectador) tuvo primeramente que asumir una responsabilidad: un ‘Área de Veda’ precisa ser diseñada. No tendríamos actor si una voluntad de expectativa no lo acompañase, no inaugurase un área de veda. El actor es tal porque se encuentra radicado en un lugar de la escena, ingresó en un trozo delimitado de mundo, sitio de la relación dialógica entre actor y espectador.

próprias, que não se reduz à mera vinculação da literatura dramática” (MENDES, 2014, p. 1, grifo nosso). Desde uma perspectiva revisionista, a gênese e a evolução da(s) chamada(s) dramaturgia(s) é uma emergência histórica ligada intimamente às experiências teatrais – a mais das vezes sob o formato de laboratórios – que atravessaram os movimentos artísticos do século vinte, num emaranhado de buscas que incluíram a mixagem e a hibridação de procedimentos compositivos (*collage*), a criação coletiva e colaborativa, a improvisação aplicada (e permeando) às trajetórias da encenação, os achados cênicos emergidos a partir da proposição dos próprios atores (dramaturgia do ator), as criações em processo (*work in progress*) e, sobretudo, um modo de “*construir a ação* diretamente, [...] um roteiro que nasce da, ou com, a encenação” (MENDES, 2014, p. 2, grifo da autora). Na ebulição mutante e confrontadora desses contextos de buscas em prol de uma linguagem que transparentasse o caráter imanente, concomitante ao agir cênico, emergiu um conjunto de nomenclaturas singulares, para individualizar as dramaturgias emergentes, nos sucessivos períodos que a modernidade abrangeu – as quais, por sua vez, experimentaram uma singular intensificação, na década de 1990 –, com a adoção de rótulos como: dramaturgia do ator, dramaturgia de grupo, do próprio dramaturgo-diretor, da imagem, da *Performance Text*, do corpo mediado tecnologicamente, do Pós-dramático, do Teatro Físico, do Teatro do Real, do Teatro de Objetos, e assim por diante.

Dois. A viagem pelos pós-dramas

Para dar conta do estado de fruição semântica, mutações terminológicas e reconversões híbridas, que os termos atrelados às discussões atuais experimentam, tentarei percorrer sumariamente algumas linhas de debate que atravessam o campo dos estudos críticos sobre dramaturgia teatral (e dramaturgia da dança), emparelhados ao campo de estudos sobre *performan-*

ce, *Performance-Art* e práticas performativas em artes cênicas. O caso da *performance*, na sua expressão original, emblemática do acionismo artístico de finais dos anos de 1960 e começo dos 70, é sintomático das respostas irascíveis e contraculturais que vincularam historicamente as produções das vanguardas artísticas aos movimentos antiarte. Em se tratando de uma produção relativamente autônoma, a respeito das encenações de cunho teatral, a *performance* teve como protagonistas os agentes das mais variadas artes (sendo muitas vezes associada às artes visuais como o seu legítimo lugar de pertencimento); aliás, a herança deixada pelas marcas históricas que esta imprimiu na inércia dos anos subsequentes, permeiam e questionam, na atualidade, as poéticas da encenação teatral, de um modo incontestável (*performatividade* teatral).

Para situar melhor a sua “área de influência” no raio das construções dramáticas em teatro, seria pertinente estabelecer inicialmente um recorte temático-conceitual que diferencie os estudos da *performance* que a apresentam ligada aos variados aspectos da vida social (tal qual a acepção anglo-saxônica, que se consolidou nos anos de 1970-80, especialmente com a equipe liderada por Richard Schechner, que define a *performance* como se tratando de uma “ação ou desempenho”, relacionando esta prática artística aos rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social etc.), em contraponto às análises voltadas especificamente para a “arte da performance”. Os estudos sobre linguagem, história e poéticas da *Performance-Art* foram desenvolvidos nesses mesmos anos por autores tais como Rose Lee Goldberg (“A arte da performance: do futurismo ao presente, 1979), Jorge Glusberg, na Argentina (“A arte da performance”, 1987) ou Renato Cohen, no Brasil (“A linguagem da performance”, 1987; “Work in progress na cena contemporânea”, 1990):

A despeito de terem emergido simultaneamente, no contexto contracultural dos anos 1970, os dois campos de pesquisa diferenciam-se. A performance art detém-se na instância artística, e não pode ser separada das práticas estéticas que passaram a se desenvolver em vários cantos do mundo no período, como o happening, a action painting, a live art, a arte conceitual e a body art. Interessada na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença. (FERNANDES, 2011, p. 16)

A adjetivação do termo *performance* em “performativo/a” (do inglês *performative*, sinônimo de “performático” na língua portuguesa) pode ser rastreada como um uso semântico estendido para sinalizar as marcas herdadas das vanguardas artísticas, localizáveis na história da *Performance-Art*; outro tanto ocorre com o deslocamento dos fenômenos teatrais em direção a uma “teatralidade” que adjetiva o viés pragmático-factual dos procedimentos cênicos, colocando ênfase sobre a materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva das escrituras espetaculares contemporâneas; ou bem, tal como é observado no campo da Etnocologia, como um componente associado ao substrato *imaginário* de uma comunidade/tribo (*imaginário* teatral dos coletivos sociais). A dramaturga e pesquisadora em artes cênicas Sílvia Fernandes, por sua vez, faz dialogar ambos os termos na obra de Patrice Pavis:

De acordo com o ensaísta, a teatralidade pode ser também o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas diversas de performatividade, revelando campos extra-cênicos, culturais, antropológicos e éticos. Como se vê, segundo Pavis, a teatralidade é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir. (FERNANDES 2011, p. 12)

No jogo de deslocamentos conceituais, reconfigurações semânticas e tentativas de análise que estabeleçam critérios para nomear as novas dramaturgias da cena – termos como “Teatro Performativo: uma poética da performatividade”, cunhado pela investigadora franco-canadense Josette Féral, no livro “Além dos limites” (Ed. Perspectiva, 2015), revisitados no Brasil, pelo pesquisador Fernando Villar, nos estudos referidos ao “Texto Performativo” (UFB) – encontrei na expressão “Encenações Performativas”, criada por António Araújo, num artigo elaborado para a Revista “Sala Preta” (2009), uma conceituação que me permitiu, inadvertidamente, enquadrar semanticamente o tipo de encenações que estudo no meu atual projeto de pesquisa de doutorado; a saber, as produções cênicas levadas adiante por agentes da improvisação-dança.

De acordo com o pesquisador paulistano, Professor no Departamento de Artes Cênicas da USP, a encenação performativa aborda a cena como um tipo de acontecimento no qual tanto o *performer* quanto o espectador sairão transformados, sendo outra-performance quem prosseguirá o curso da encenação em andamento. Para Araújo (2009), o objetivo deste tipo de encenações é a interação do intérprete com o espectador, a fim de mobilizar suas capacidades de reação/participação no processo de encenação:

Tomando como base a abordagem de Féral, segundo a qual ela prefere o uso do termo ‘teatro performativo’ ao invés de teatro ‘pós-dramático’ para se referir à cena contemporânea, resolvemos também nomear esta direção estreitamente vinculada à performance como ‘encenação performativa’. (ARAÚJO, 2009, p. 256)

Outra fonte que me parece oportuno observar neste segmento do artigo é a reapropriação, para o campo das encenações da dança contemporânea, do conceito de dramaturgia elaborado

pela coreógrafa e crítica belga Marianne Van Kerkhoven, no ensaio “*Le processus dramaturgique*” (Revista “Contredans”, 1997). Ali, a autora expõe o conjunto de caracteres que configuram as buscas no campo das novas “dramaturgias do corpo”, associadas fortemente ao ecletismo dos procedimentos que desencadeiam a emergência das atuais poéticas do movimento, assim como a relevância que adquirem as propostas que nascem das capacidades dos próprios *performers*:

Esse tipo de dramaturgia opta pela não elaboração prévia sobre o resultado a que se quer chegar; escolhe e investiga materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.), cujo comportamento é testado por meio de repetições contínuas até a emergência de estruturas de significação. [...] considera o material humano (personalidade e capacidade técnica dos performers) como fundamento principal da criação; define um conceito-forma somente ao final desse processo. (KERKHOVEN, 1997, p. 33, tradução nossa)⁵

No escorregadio solo de termos e hibridações terminológicas parece que não deve faltar, no charme nominal que atravessa o mundo crítico e acadêmico das artes, a utilização dos prefixos “pós” ou “trans”, a adjetivação dos substantivos de origem, para que estes declinem em “tividade” ou “ático”, assim como os hífen que criam junturas para formar nomes compostos. A liquidez semântica que atravessa as discussões em matéria de

⁵ Ce type de dramaturgie opt out préparation préalable sur les résultats auxquels il veut aller; choisir et enquête sur des matériaux provenant de sources diverses (texte, le mouvement, les images de films, des objets, des idées, etc.), dont le comportement est testé par des répétitions continues jusqu’à l’émergence de structures de sens. [...] Considère le matériel humain (personnalité et de la capacité technique des interprètes) comme le fondement principal de la création; définit un concept formé uniquement à la fin de ce processus.

dramaturgia parece – se olhada desde certa perspectiva idiomática – mais um sintoma de desespero (certo estado de histeria linguística) do que um território afeiçoado sobre a base de consensos teóricos. O fato de termos entrado nas chaves epistemológicas de uma era histórica que, em algum momento, deixou de ser (somente) “moderna”, coloca às novas dramaturgias, emergidas a partir dos anos de 1970, na órbita do que proliferou sob o termo pós-moderno. No artigo “O pós-dramático é pós-moderno?”, elaborado pelo pesquisador em artes cênicas e literatura Gustavo Guenzburger⁶, para a “Revista Científica FAP” (Curitiba, 2011), o autor observa que o teatro rotulado de “pós-moderno” se desdobrou a partir desses anos, em outros rótulos, tais como: teatro plurimidiático, dos gestos, da desconstrução:

Além da enorme lista de elementos ligados à ideia de pós-modernidade – ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade e heterogeneidade, não textualidade (o texto como um valor autoritário e arcaico), pluralismo de códigos e mídias, subversão ou perversão, multilocalização, o ator como tema e figura principal, o caráter antimimético –, o teatro pós-moderno seria, antes de tudo, um teatro sem discurso, niilista e grotesco, onde predomina a gestualidade, a meditação, o ritmo, o tom. (GUENZBURGER, 2011, p. 144, grifo nosso)

Na discussão que H. T. Lehmann (2010) levanta, por exemplo, em “O teatro pós-dramático” sobre as construções conceituais desta natureza – ainda em voga no ano de 2007, em que

⁶ Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ, com pesquisa sobre teatro de Lei Rouanet; Mestre em Teoria e Literatura comparada pela mesma instituição, com pesquisa sobre “O Mambembe”, de Artur Azevedo; ator e produtor teatral, fundador do Grupo “Sarça de Horeb”.

apareceu o livro –, argumenta que quase todas essas características já faziam parte do teatro moderno, sendo, no entanto, qualidades dispersas que não diziam respeito ao primordial para o novo teatro: a sua *desdramatização*. Aliás, Lehman considera que, embora seja fragmentado, de difícil compreensão e de uma qualidade bem diferente do discurso inerente ao drama, ele, sim, possui discurso (GUENZBURGER, 2011, p. 144, grifo nosso). Do paradigma histórico ancorado no advento do período pós-moderno, o chamado teatro pós-dramático postulado por Lehmann herdou, paradoxalmente, a adoção do prefixo “pós”, indicando com ele algo que, necessariamente, “vem depois”; porém, ainda mantém sua relação íntima com a velha forma dramática, preservando assim seu grau de resiliência: *narrativas pós-dramáticas*.

Três. A segunda modernidade de um teatro biopolítico

O panorama que se refere às controvérsias sobre drama[ticidade] e teatralidade, que acabei de apresentar nos itens anteriores – com todos os “pós” aderidos a elas –, aponta para o fato de que tais controvérsias fazem parte hoje de um “ambiente” terminológico e conceitual que atravessa (e “afeta”) os diversos âmbitos em que continuam a ser desenvolvidas as análises, os modos de transmissão e a geração de novas poéticas da encenação (com as suas correspondentes dramaturgias associadas). A inércia desse ambiente materializa-se no *status quo* que garante, dentro dos espaços de pesquisa/produção teórica da academia, da literatura dedicada ao teatro comparado e da crítica especializada na área, um solo “globalizado” para estas discussões. Contudo, não apenas nesses espaços circulam estes referenciais teórico-críticos, mas são bem conhecidos também nos espaços alternativos de produção teatral; um diretor-dramaturgo, um ator, um técnico de sala, todos conhecem perfeitamente o “estado de coisas” referidas ao tema, mesmo quando estas adotam

um viés empírico e rudimentar nos modos de serem comunicadas. O ponto a ser observado neste segmento do artigo é o conjunto de condições diferenciais que singularizam esses outros-modos de gerar (e gerenciar) essas poéticas da cena.

Para explicar as formas de gestação e circulação da produção dramaturgica que tem lugar, por exemplo, numa “megalópole” do teatro independente, como Buenos Aires – uma cidade que apresenta ao redor de mil estreias por ano, ou que oferece, numa sexta-feira, nas faixas horárias de 21:00h, 23:00h e 00:30h, uma agenda teatral para escolher entre cinquenta obras – parece necessário retraduzir esse conjunto de teorias, suficientemente estandardizadas, num contexto que contemple outro tipo de variáveis e determinantes, para entender o vínculo que medeia a comunidade de artistas cênicos, o circuito de consumidores de teatro e o tipo de teatralidade que motiva essas produções⁷ (6).

Numa entrevista concedida à Revista “*LLegás*”⁸ – um órgão da imprensa independente, relacionada à promoção de espaços e atividades alternativas, que circula no foyer das salas de teatro – o crítico e historiador de teatro argentino Jorge Dubatti retoma a encruzilhada do referido “teatro pós-moderno”, para indicar a respeito do que ele prefere localizar o pertencimento histórico das novas dramaturgias da cena, numa categoria ligada a uma “segunda modernidade”:

Em relação ao teatro Pós-moderno, eu falaria de uma segunda modernidade, por uma razão de ordem dos acontecimentos: se você fosse pós-moderno *não faria teatro*. Se tudo se acabou, para que vai se incomodar em fazê-lo? Só que já não se trata de

⁷ Para consultar informação disponível na rede, acessar: www.alternativateatral.com.

⁸ O número 21 da Revista *LLegás* foi editado em Buenos Aires, no mês de março de 2013. A entrevista de Jorge Dubatti esteve a cargo de Juan Ignacio Crespo.

‘conteúdos’, senão de um *gesto de produção* artística. Não se trata de mensagens esperanças ou de marcações políticas; é uma questão de *sair da paralise emocional*, produzir ideias, percepção, memória, ou seja, *ferramentas para viver*. Gosto de pensar num teatro *da estimulação*. (DUBATTI, 2012, p. 21, tradução e grifos nossos)⁹

O comentário que Dubatti (2012) faz aos pressupostos que o panorama pós-moderno da cultura teria produzido sobre a inércia que ameaça as produções em arte, parece consistir numa alusão às teorias “pós-pós-estruturalistas”, que dominaram as hermenêuticas da cultura, na década de 1990¹⁰. A primeira marca que me parece importante distinguir nas apreciações que Dubatti (2012) formula tem a ver com o fato de que o turbilhão de produções geradas no teatro independente portenho consiste não tanto numa contestação à sofisticação das construções teóricas levantadas nos campos da filosofia e da estética, quanto com uma estratégia vitalista para “sair da paralisia emocional”. Na elaboração do autor, trata-se de um campo artístico em ebu-

⁹ En relación al teatro Post-moderno, yo hablaría de una segunda modernidad, por una razón de orden de los acontecimientos: si usted fuese post-moderno no haría teatro. Si todo se acabó, ¿para que va a incomodarse en hacerlo?. Solo que ya no se trata de contenidos, sino de un gesto de producción artística. No se trata de mensajes esperanzados o de marcaciones políticas; es una cuestión de salir de la parálisis emocional, producir ideas, percepción, memoria, o sea, herramientas para vivir. Me agrada pensar en un teatro de la estimulación.

¹⁰ Alguns autores representativos das teorias filosóficas e estéticas que postularam (de maneiras diversas) noções referidas ao fim da história e da arte moderna, podem ser localizados ao redor dos nomes de Arthur C. Danto (“Depois do Fim da Arte: a arte contemporânea no linde da história”, 2009), Jean-Francois Lyotard (“A condição pós-moderna”, 2015) ou Jean Baudrillard (“La transparência del mal”, 2006, “La ilusión y la desilusión estéticas”, 1998).

lição, que procede se reapropriando das ferramentas que disponibiliza e com as quais produz ideias, percepções, memória (um teatro da “estimulação”).

Para pensarmos as variações socioculturais que estas “latitudes” reúnem, se comparadas com os contextos em que foram gestadas as teorias críticas que hoje circulam com maior visibilidade (a mais das vezes, encaminhadas a interpretar o panorama das produções do hemisfério anglo/franco-falante dos próprios autores), parece ineludível apelar às coordenadas políticas que incidem sobre a formação dos imaginários coletivos¹¹:

O teatro independente argentino, a partir do peronismo e da revolução cubana, volve-se *micropolítico*: a construção de um *espaço de subjetividade alternativo*. A sua função, hoje, se funda no desejo, uma subjetividade específica e diversa a respeito da macropolítica. Uma das grandes constantes é a ânsia pela *experimentação* e pela *investigação*, uma ideia de não mais-valia. A minha sensação é a de uma verdadeira *paixão*, uma *biopolítica* como forma de viver. Só isso consegue explicar que em Buenos Aires se tenham mil estreias teatrais por ano: uma paixão e uma necessidade. (DUBATTI, 2012 p. 21, tradução e grifos nossos)¹²

¹¹ “Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor. Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos. Funciona como catalisador, estruturador e estimulador dos limites das práticas. O imaginário é a marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido. Como reservatório, o imaginário é essa impressão digital do ser no mundo. Como motor é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos”. (MACHADO DA SILVA, 2003, p. 12)

¹² El teatro independiente argentino, a partir el peronismo y de la

O político, assim entendido, incide sobre a tecedura das múltiplas e facetadas produções teatrais não como um meio para veicular conteúdos ideológicos, mas como microespaço de construção de uma “subjetividade alternativa”. A referência à subjetividade evoca a questão da formação de imaginários sociais (dinâmicas intersubjetivas), na medida em que esta iniciativa comunal, para além de qualquer pretensão de sistematicidade, parece se enveredar em prol da gestação de uma forma de coesão, de tecedura *imaginal* que a comunidade se dá a si mesma – uma forma de reparação, acaso, frente à inércia da decepção ou da paralisia.

Para quem tenha percorrido o circuito da agenda do teatro independente portenho, essa ânsia pela experimentação e a investigação a que Dubatti (2012) se refere é uma marca facilmente distinguível. Às vezes, esse empenho se hierarquiza na materialização de dramaturgias incisivas, singulares, carregadas da alteridade própria das encenações que foram longamente indagadas em espaços laboratoriais ou em múltiplas estratégias de ensaio; outras vezes, a sorte do espectador não é tal. Parece-me oportuno apontar que a riqueza que este panorama apresenta em matéria de produção dramaturgica não compete somente aos achados poético-linguísticos de diretores e dramaturgos, coletivos de atores ou equipes de produção teatral; a linha que compõe a programação (ou curadoria) de algumas salas do circuito teatral alternativo foram emblemáticas durante estas últi-

revolución cubana, se volvió micropolítico: la construcción de un espacio de subjetividad alternativo. Su función hoy se fundamenta en el deseo, una subjetividad específica y diversa respecto de la macropolítica. Una de las grandes constantes es el ansia de experimentación y de investigación, una idea de no plusvalía. Mi sensación es el de una verdadera pasión, una biopolítica como forma de vivir. Solamente eso consigue explicar que en Buenos Aires se tengan mil estrenos teatrales por año: una pasión y una necesidad.

mas décadas. Você podia “fiar-se” em assistir à agenda proposta por determinadas salas, em função da coerência dos critérios que guiavam a regularidade da sua programação. Muitas salas foram responsáveis pela aparição e o reconhecimento público de determinadas linhas de investigação dramaturgica que marcaram tendência entre os referentes locais.

Retomando a entrevista da Revista “Llegas”:

Gosto do conceito de ‘Infans’, de Giorgio Agamben; o Infans, o *in-fare*, aquele que não-fala. Existe um homem *anterior à linguagem*, um algo mais (ou algo menos), pois apesar de que os homens tenham adquirido a linguagem, continuamos a ser ‘infans’. Ficamos numa zona em que *ainda não falamos*. Essa zona em que não-se-fala é o teatro, a *presença dos corpos em reunião de acontecimento vivente*. (DUBATTI, 2012 p. 21, tradução e grifos nossos)¹³

No entender de Dubatti (2012), a paixão “biopolítica” que constrói os referidos espaços de subjetividade parece se explicar melhor quando lembramos que o teatro é uma região da experiência humana (no sentido atávico da expressão, próximo do olhar antropológico referido ao fenômeno), em que a presença dos corpos é convocada para celebrar/invocar um acontecimento significativo para a comunidade que ali se reúne. A facticidade do momento da expectativa teatral está marcada, ontologicamente, pela dimensão do encontro entre as pessoas; porém, a alteridade desta forma radical de experiência desenvolve-se em aberto con-

¹³ Gusto del concepto de ‘Infans’, de Giorgio Agamben; el Infans, o *in-fare*, aquel que no-habla. Existe un hombre anterior al lenguaje, un algo más (o algo menos), pues a pesar de que los hombres hayan adquirido el lenguaje, continuamos a ser ‘infans’. Nos encontramos en una zona en la que aún no habamos. Esa zona en la que no-se-habla es el teatro, la presencia de los cuerpos en reunión de acontecimiento.

traponto com a dispersão, fragmentação e diluição de sentido que ameaça a dinâmica dos “neoespaços” urbanos que habitamos. A oportunidade político-imaginal do encontro apresenta-se, pois, como um ato de fala singular: a figura de um *in-fare* anterior à linguagem, que seria um algo mais/algo menos que isso.

O “Infans” que Dubatti (2012) traz à tona na entrevista, extraído da obra do filósofo italiano Giorgio Agamben (“*Infanzia e Storia: distruzione di esperienza e origini delle storia*”, 1978) parece conversar com o universo teórico dos atos perlocutórios e ilocutórios propostos por John Langshaw Austin (1962), subtraindo a estes a voz de um infante que, mesmo podendo falar, ainda “não consegue se expressar de uma maneira inteligível para os outros”¹⁴. O que ainda não fala de maneira inteligível por parte do ator-intérprete (contemporâneo), na cena primitiva dos atos encenados, seria o caráter intraduzível daquilo que está “acontecendo aí”: o corpo-a-corpo que a cena teatral independente propõe ao espectador, situada em locais de pequenas dimensões, geralmente reciclados e dispostos para que a distância entre espectador e ator se sustente na “condição humana” que os

¹⁴ *Dicionário Etimológico Latin Chister*. Publicado por PHILIPPE, Vicente: “O termo ‘infância’ provém do latim ‘infans’, que significa: aquele que não fala (in= não + fans= fala). Da raiz ‘fare’, o latim de origem não denota simplesmente a fala, mas a capacidade de se expressar em público. Em efeito, a infância na antiga Roma era o período que ia até os sete anos de idade em que a criança permanecia ao cuidado da sua mãe, responsável direta pela aquisição de hábitos; se considerava que o filho carecia de expressão pública, mesmo sendo capaz de falar. Enquanto ‘loqui’, no seu sentido original, só remite à capacidade de emitir uma fala articulada, ‘dicere’ à capacidade indicativa da linguagem e ‘aio’ à corroboração ou confirmação, ‘fari’ remite muito especialmente à possibilidade de recepção de uma mensagem em público ou pelos ouvintes em geral. Derivados de ‘fari’: *fábula, fecundia, fama, infamis, fatum, inefábilis, infandus*”. Acesso em: <<http://etimologias.dechile.net/?infancia>>.

reúne. Tudo aponta à expectativa de uma presença irreduzível, à alteridade radical de um acontecimento vivente. Aliás, não se trata da ausência de palavras e gestos, ou de atos *irreferenciáveis* por ausência de representação; o que perpassa os corpos reunidos em acontecimento teatral está ligado à possibilidade de renovar o assombro frente ao próprio comportamento humano – desta vez, sem espaço midiático para vagar pelo limbo das virtualidades urbanas.

Contudo, nesse encontro *i-reduzível, in-traduzível, in-fare*, não se coloca em perspectiva a mera condição antropológica do ser actante. Um emaranhado de gestos, códigos e cumplicidades constroem o solo de uma dramaturgia compartilhada e somente decifrável pelos membros de uma comunidade que se sente atravessada pelo mesmo *agon* – político, sociocultural, urbano, contemporâneo e imaginal. É a comunidade se convocando nesse circuito de salas, obras, elencos e frequentadores de um teatro *Off*, onde se produz a apropriação dos meios para que se construa coletivamente uma dramaturgia oblíqua, ubíqua, tangencial e secreta. Talvez, seja a tecedura intrínseca (e barroca) deste panorama político-imaginal que nos permita entender melhor a paixão que o movimenta:

Hoje não é possível pensar o teatro por fora da filosofia. Quando se começa a perguntar pelo ‘acontecimento’ teatral, se cai na conta da reunião dos corpos; uma reunião muito ancestral, um convívio. Esse convívio implica ‘existência’, um único ente independente que, por isso mesmo, é ente metafísico (que não depende ‘do outro’). Os corpos viventes do teatro, reunidos e produzindo poiesis, nos fazem perguntar: teatro é somente signo? Somente linguagem? Ou também estamos vendo se desenvolver um corpo aurático? Perceber essa existência no corpo poético do ator fala de um teatro inapreensível: o acontecimento da linguagem se sustenta em outro acontecimento, o da reunião. Presença não é apenas um signo. (DUBATTI, 2012

p. 21, tradução e grifos nossos)¹⁵

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de La experiencia e origen de la historia*. Tradução de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

ARAÚJO, António. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, p. 253-258, 2009.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Sbisà and Urmson, 1962.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparência del mal*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1998.

BREYER, Gastón. *El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São

¹⁵ Hoy no es posible pensar el teatro por fuera de la filosofía. Cuando se comienza a preguntar por el ‘acontecimiento’ teatral, se cae en la cuenta de la reunión de los cuerpos; una reunión muy ancestral, una convivencia. Esta convivencia implica ‘existencia’, un único ente independiente que, por eso mismo, es ente metafísico (que no depende ‘del otro’). Los cuerpos vivientes del teatro, reunidos y produciendo poiesis, nos hacen preguntar: ¿teatro es solamente signo?. ¿Solamente lenguaje?. ¿O también estamos viendo desenvolverse un cuerpo aurático?. Percibir esa existencia en el cuerpo poético del actor habla de un teatro inaprehensible: el acontecimiento del lenguaje se sostiene en otro acontecimiento, el de la reunión. Presencia no es apenas un signo.

Paulo: Perspectiva. 1998.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DUBATTI, Jorge. Biopolítica del teatro independiente. *Llegás*, Buenos Aires, v. 38, p. 13-21, 2012.

FÉRAL, Josette. *Um corpo no espaço, percepção e projeção*. In: Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres (org.). Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. p. 129-148.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, p. 197-210, 2009.

_____. Além dos limites. São Paulo: Perspectiva. 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

GUENSBURGUER, Gustavo. O pós-dramático é pós-moderno? *Revista Científica EAP*, Curitiba, v. 7, p. 141-152, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva. 1987.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Luiz Jefferson Camargo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

KERKHOVE, Marianne Van. Le processus dramaturgique. *Contredanse*, Bruxelas, n.31, p.32-34, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro postdramático*. Tradução de Paula Riva. Buenos Aires: Telón de Fondo, 2010.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): still acts' em the last performance de Jérôme Bel. *Lições de Dança*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 11-26, 2005.

_____. Coreo-política e coreo-polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA PPGDANÇA, 4., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2013. p. 15-21.

LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Gali-

lée. 1994.

_____. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: José Olympio. 2015.

MACHADO DA SILVA, Juremir. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MENDES, Cleise Furtado. *Teoria da forma dramática, roteiro de tópicos para uma discussão em aula*. [Seminários Avançados II]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, UFBA, 2014. p. 1-5.

NOVACK, Cynthia Jean. *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1990.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Palavras em movimento, Nova Dança 4 e outros trânsitos. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; RAVETTI, Graciela; GRAMMONT, Guiomar de.; RAIIO, Sara. (Orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2004. p. 145-164.

NUM ENCONTRO DE DOIS, CRIAR, COSER E CANTAR

Nayara Macedo Barbosa de Brito¹
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Teatralidade tátil é uma ideia elaborada pelo professor e pesquisador Flávio Desgranges (2008) a partir da noção de recepção tátil de Walter Benjamin (1993) que opera uma mudança no modo de concepção da relação entre espectador e obra, notadamente no teatro contemporâneo, em que os sentidos são antes construídos/atribuídos pelo público do que dados previamente pelo criador, para serem decodificados. Nesse tipo de relação, a participação do espectador, que antes se restringia a uma posição contemplativa/passiva em relação ao objeto observado, é solicitada a todo o momento. É a partir dessa noção que tecemos uma análise crítica do espetáculo *Qualquer coisa a gente inventa*, de Meran Vargens, reapresentado no Teatro Martim Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA, em março de 2016. Ao mesmo tempo em que apresenta este aspecto contemporâneo, em sua concepção, o espetáculo retoma uma tradição que tem sua origem nos *aedos* antigos, figuras responsáveis por preservar e transmitir, através da fala, do canto e da dança, a um só tem-

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

po, a memória cultural de um povo. Esta reflexão foi elaborada e escrita originalmente para a disciplina Tópicos Especiais em Artes Cênicas – Teorias da Recepção, ministrada pelo professor Doutor Luiz Cláudio Cajaíba, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Recepção tátil. *Qualquer coisa a gente inventa*.

Abstract

Theatricality tactile is an idea developed by the professor and researcher Flávio Desgranges from Walter Benjamin's notion of tactile reception which operates a shift on the conception of relation between spectator and artistic work, notably in contemporary theatre, in which the senses are built/assigned by the audience than previously given by the creator, to be decoded. In this kind of relationship, the spectator's participation, which used to be a passive and contemplative one, in relation to the work observed, this participation is now requested all the time. Following this notion, we weave a critical analysis about the spectacle *Qualquer coisa a gente inventa*, by Meran Vargens, represented at Martim Gonçalves Theatre, in the Theatre's College of Federal University of Bahia, in march of 2016. As this spectacle presents such contemporary aspect in its conception, it takes up a tradition which originates in the old *aedos*, responsible to preserve and to transmit by speech, song and dance, all at once, the cultural memory of a folk. This reflection was originally developed and written to the subject Special Topics on Performing Arts – Reception Theories, guided by the professor and PhD Luiz Cláudio Cajaíba in Performing Arts Postgraduation Program in Federal University of Bahia.

Keywords: Contemporary theatre. Tactile reception. *Qualquer coisa a gente inventa*.

Houve um tempo em que a alguns homens era dado o papel de compor e interpretar – aí envolvidos a fala, o canto e a dança – poesia, sendo figuras centrais “na vida cotidiana e [na] formação espiritual de amplos grupos sociais” (STEIN, 2012 s/d, p. 224). Poeta, compositor e intérprete a um só tempo, o *aedo* é, segundo estudo de Flávio Stein, “representante de uma linhagem reconhecida também como transmissor e preservador [sic] da verdade” (STEIN, 2012, s/d, p. 224), sendo responsável pela memória cultural e histórica de seu povo. Com sua origem etimológica na palavra *aoidos*, por sua vez oriunda do verbo *aidô*, que significa “cantar”, o *aedo* tinha na voz o centro de sua performance, não importando se esta era cantada ou falada.

Pensando na questão da historicidade proposta por Anne Übersfeld, em seu livro *Para ler o teatro* – e que Patrice Pavis cita em *A análise dos espetáculos* –, noutros termos, na questão da “exploração/recusa/revelação de uma tradição, de um dispositivo, [ou] de uma ordem” (PAVIS, 2010, p. 31), podemos afirmar que é na linhagem dessas antigas figuras que Meran Vargens se insere com o espetáculo *Qualquer coisa a gente inventa*. Nele, retoma uma tradição que, embora enfraquecida em nossa contemporaneidade, se mostra, ainda, capaz de reunir olhares e, principalmente, ouvidos, em torno da contação de uma estória que, no caso deste espetáculo, vai se construindo na medida do que a atriz-compositora consegue articular e inventar a partir das contribuições do próprio público.

Com o mote inicial da música *Comida*, da banda Titãs, ela pergunta a algumas pessoas da plateia: “você tem fome de quê?” – ação que se desdobra noutras perguntas e noutras respostas até que ela elege uma que, com a aprovação da plateia, será o tema da estória que irá compor-interpretar. Mas não sozinha. Meran solicita, a todo tempo, a participação das pessoas ali presentes, que, sugerindo palavras e ideias, a ajudam a dar continuidade à narrativa iniciada, que se torna, ao fim e ao cabo, de autoria coletiva.

Se observarmos bem, a própria forma como o espaço do teatro é organizado solicita, por si só, a intervenção do público: uma plataforma é projetada do palco até o corredor, entre os dois blocos de cadeiras da plateia, por onde a atriz transita, mais próxima do público; além disso, duas arquibancadas são montadas sobre o palco, como uma opção para aqueles que queiram assistir ao espetáculo de outro ponto de vista – cuja mudança (de ponto de vista) é, aliás, constantemente solicitada pela atriz-compositora.

Essas opções, ao apontarem para uma mudança de perspectiva no ato da recepção, se coadunam com aquilo a que Flávio Desgranges (2008) entende como sendo uma “teatralidade recente, [que,] para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador, inaugurando outro modo participativo” (2009, p. 11). Considerando relações anteriores entre a cena e o público, as diferenças entre as convenções que definiram essa relação no teatro ao longo da história, Desgranges (2008) percebe que a tendência do processo de transformação dessas convenções, que desemboca na prática contemporânea, é a assunção da teatralidade e a ruptura com a ilusão do palco dramático, que se deixam ver, no caso deste espetáculo em específico, pelo fato de que a sua narrativa é composta ali, naquele momento, diante dos espectadores e, mais que isso, com a ajuda deles próprios, mostrando, deste modo, alguns dos mecanismos de improvisação e de construção de cena utilizados pelo teatro.

A contemplação abandonada que marcava a recepção do teatro burguês do século XIX, construído segundo a ideia de que o espectador deveria mergulhar na obra a que assistia, é pouco a pouco abdicada em função de uma participação mais ativa do público. No drama moderno (séculos XIX e XX), o gradativo retorno de elementos épicos fará com que o espectador receba o espetáculo, seguindo um movimento de ir e vir, no qual ainda lhe é permitido imergir no universo ficcional, por alguns instantes, mas para logo retornar a sua consciência e à possibilidade de promover uma reflexão crítica sobre o que vê.

Por fim, no que ele chama de “teatralidade recente”, não encontramos mais uma obra acabada, com os significados predefinidos pelo criador, a serem decodificados pelo público. Essa nova teatralidade aproxima-se muito mais da noção de Umberto Eco de “obra aberta (2005), em que a ambiguidade das opções de linguagem e a multiplicidade de significados que convivem em um mesmo significante, constitui-se em uma das finalidades explícitas da obra” (DESGRANGES, 2008, p. 15). A partir dessa abertura, Desgranges (2008) lança mão da ideia de recepção tátil elaborada por Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de 1936 (in Benjamin, 1993). Tal ideia opera uma inversão em relação àquela prática mais contemplativa: nessas obras abertas (no sentido de Eco, 2005) contemporâneas, não é o espectador quem mergulha nelas, mas o contrário: a obra atravessa o espectador, estimulando suas memórias involuntárias, fazendo com que crie conexões entre aquilo que a obra lhe diz e o material pessoal que ele possui, de modo que o contato com a obra gera uma experiência.

E o que é *Qualquer coisa a gente inventa*, senão uma obra aberta já desde os seus pressupostos? Se podemos afirmar – e podemos – que este espetáculo é uma obra única e irrepetível, a cada apresentação, não nos referimos somente ao caráter efêmero das artes cênicas em geral, que, devido ao seu contingente humano e ao fato de realizar-se “ao vivo”, não permite uma reprodução perfeita de uma cena ou de uma coreografia, por exemplo. Neste caso, particularmente o roteiro, quer dizer, a dramaturgia/texto/narrativa será necessariamente distinta a cada apresentação – e, por consequência, também a atuação de Meran –, pois ainda que ela se dê com exatamente o mesmo público, o mesmo grupo de espectadores, temos aí implicadas uma série de variáveis subjetivas, que têm a ver também, decerto, com a tal memória involuntária de que fala Benjamin (cf. Desgranges, 2008, p. 16), e que vão provocar outra experiência, a partir de outras palavras que serão evocadas para a construção da dramaturgia de cada dia.

Por estas razões, enxergamos uma via de mão dupla, em que há mergulhos mútuos e constantes da obra (e, nela, da atriz, seu pilar) no espectador. Se quiséssemos, poderíamos dizer também que há, mesmo neste espetáculo, a possibilidade do espectador conservar-se numa posição contemplativa, caso esta seja a sua vontade. No entanto, esta possibilidade vê-se malograda pela atmosfera de excitação que se instala desde o início, quando Meran começa a solicitar a participação do público, da qual mesmo o espectador mais tímido não consegue escapar, ainda que efetivamente não contribua com nenhuma palavra/ideia.

A essa atmosfera de excitação junta-se, ainda, a da ludicidade e do jogo, elementos presentes desde a concepção do espetáculo, passando pela maquiagem – de perto, conseguimos enxergar traços curvilíneos desenhados com caneta branca no rosto da atriz, traços que lembram o vento, um sopro, nuvens, sonho – até o figurino, simbólico: um macacão de retalhos, que nos remete ao próprio ato de costurar as palavras e as ideias com que a plateia a alimenta.

Ainda no que diz respeito à teatralidade deste espetáculo e a sua contemporaneidade, pensada a partir da ideia de Desgranges (2008), podemos comentar também a desconstrução de outra noção de Benjamin (1993), a de aura. Estando associada a um modo de recepção contemplativo das obras, cujo “valor aurático”, por assim dizer, estaria guardado em suas propriedades originais e que ao mesmo tempo em que envolve o espectador em sua atmosfera o mantém distante, pois conserva algo de inacessível em sua natureza; não é difícil concluir que nessa teatralidade recente, que abandona esse modo de recepção, não se verifica mais a presença da aura no sentido benjaminiano. De acordo com Gernot Böhme (1995, p. 4), “os movimentos vanguardistas [do início do século XX] conseguiram, de algum modo, desestabilizar a predominância do culto da aura”, a exemplo do que ocorreu com os *readymades* de Duchamps, a quebra da ilusão do teatro de Brecht e o advento da *pop-art*.

Mas se não temos uma ou “a” aura de *Qualquer coisa a gente inventa*, temos certamente a atmosfera de ludicidade e de excitação descrita acima e que envolve não só a “obra”, neste caso, a atriz em estado de jogo, mas também a plateia.

Finalmente, é surpreendente e, até, revelador, mesmo para o estudante de teatro mais habituado a essas práticas, como, partindo de jogos improvisacionais tão simples (como, em geral, o são), Meran consegue compor uma obra – única, irrepetível – tão rica e tão expressiva mesmo, e justamente, em sua simplicidade. Ao fazer uso do canto e da música, melhor colocado, da musicalização de determinados trechos da narrativa, assim como de variações de altura, timbre, intensidade, também estes parâmetros musicais, compostos, como vale ainda reforçar, no momento mesmo em que são interpretados; ao fazer uso desse canto, extensão de um corpo que, também ele, vivo, dança e brinca, e que, vale dizer, é também rico, pelo imenso repertório que acumulou ao longo de 35 anos de atividade artística, Meran aproxima-se daquele *aedo* antigo. E ao valer-se das contribuições da plateia compõe narrativas cujo material é fruto do inconsciente coletivo do grupo reunido a cada apresentação, funcionando, também, como o poeta antigo, como depositária da memória e da cultura daquele grupo específico.

Lúdico e estimulante, *Qualquer coisa a gente inventa* é um convite à imaginação e à conexão de um público que tem, ali, suas memórias reunidas e cosidas pelo trabalho de Meran, atriz-compositora, *aeda* de nossos dias.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BÖHME, Gernot. *Essays zur neuen Ästhetik* (Ensaio para uma nova estética). Frankfurt am Main: Editora Suhrkamp, 1995. Tradução realizada com fins didáticos por Luiz Cláudio Cajaíba.

- DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 11-19, 2008.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- STEIN, Flávio. *A voz, o intérprete e o texto: um inventário*. In: PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; LIMA TORRES, Walter (orgs.). *Cena, Corpo e Dramaturgia: Entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

UM BÊ-Á-BÁ DA MÁSCARA: notas sobre cultura, ficção, destino e dramaturgia

Jorge Loureiro, ESMAE (Porto)

Resumo

Os géneros literários e os subgéneros do drama são definidos, em parte, pela consciência de si que as personagens têm. As personagens que chegam a ter consciência de ser fictícias revelam de modo mais claro a contradição entre imaginação e ação; a continuidade entre vida e teatro; e a condição do ator em cena. Nalguns rituais, o actor dilui-se na figura que está a encarnar. Nalgumas performances, não existe figura ficcional alguma. O teatro estaria entre estes dois polos de consciência, tentando responder à questão de saber se somos reais ou não através da experiência teatral. Se o teatro é a encenação do conflito entre o eu e os outros, ao mesmo tempo ritualizado e performado, a dramaturgia é a invenção de máscaras que reflectam a consciência do conflito.

Palavras-chave: Géneros teatrais. Personagem. Consciência.

Abstract

Literary genres and drama sub-genres of drama are defined, in part, by the consciousness of self characters have. Characters that get to have the consciousness of being fictitious reveal in a more clear way the contradiction between imagination and action; the continuity between life and theatre; and the condition of the actor on stage. In some rituals, the actor dilutes himself in the character he is incarnating. In some performances, there is no fictional character at all. Theatre would stay between these two poles of consciousness, trying to answer the question of whether we are real or not through theatrical experience. If theatre is the conflict between the I and the others, at the same time ritualized and performed, dramaturgy is the invention of masks reflecting the consciousness of that conflict.

Keywords: Theatre genres. Character. Consciousness.

É fácil reconhecer semelhanças entre peças de teatro criadas há cinco mil anos e peças de teatro escritas o ano passado. Se por um lado, têm mudado muito, por outro têm mudado muito pouco. Nem mudam já como mudavam.

Para conhecer e ensinar como fazer teatro, desde a antiguidade, as pessoas se dedicaram a definir o que é e como se faz teatro. Uma grande ajuda foi a teoria dos géneros literários, usada de Aristóteles a Hegel, que dividiu a poesia em três grandes géneros: lírica, épica (ou narrativa) e dramática. A estes géneros correspondem aquilo que chamamos a poesia, aquilo a que chamamos literatura, ou prosa, e aquilo a que chamamos o teatro, ou drama, e a estas categorias correspondem os versos, as descrições e as falas, mais ou menos. E há diferenças, realmente: a voz que fala na poesia geralmente corresponde a um Eu que reflecte o mundo, com uma visão subjectiva, confessada ao ouvido do apreciador de poesia pelo próprio poeta; a voz

que relata no romance geralmente corresponde a uma descrição da realidade que o autor faz por interposta pessoa, o narrador; o leitor conhece os factos do ponto de vista desse ou desses narradores, que apresentam directamente o seu pensamento, as demais personagens e os factos ao leitor; a voz que fala no teatro são geralmente vozes, que se personificam em personagens autónomos, a serem interpretados por actores, e fazem parte da acção das personagens; os factos são dados a conhecer directamente ao espectador, que os vê e escuta, e deduz o pensamento das personagens e do autor indirectamente.

Para que serve isto? A partir destas noções simples, é possível começar a comparar e categorizar peças e espectáculos, e também idealizar, escrever e montá-los. Da próxima vez que o leitor for ver um espectáculo, pense onde está a voz do autor, quem faz de narrador, o que é lírico, o que é narrativo e o que é dramático. Só isso. Claro, nada disto existe em estado puro. Há teatro em verso, poesia em prosa e romances com diálogo, como se sabe. Mas esta distinção serve para compreendermos as diferentes componentes de cada obra e analisá-las em comparação com um modelo. Por exemplo, se pensarmos num poeta como Fernando Pessoa, o que ele fez foi criar personagens-poetas, criando um “drama em gente”, e poetas que mentem, tal como os narradores duvidosos de Machado de Assis; se pensarmos nas peças de Gil Vicente ou de Shakespeare, vemos que muitos dos versos não servem para alimentar o conflito entre personagens, mas para expressar a posição das personagens perante o mundo, de uma maneira que nos cative, às vezes ficando na memória como frases dos autores e não das personagens – como algumas frases de Nelson Rodrigues que mais parecem apartes do que frases da personagem fictícia. Considerem estas divisões como as que existem entre os paladares: doce, amargo, picante, salgado etc. Cozinhem como quiserem.

Dentro do género dramático, há ainda subdivisões: farsa, melodrama, tragédia, comédia, tragicomédia. Cada uma tem ca-

racterísticas próprias. Uma comédia normalmente tem um fim feliz, acaba em festa e reconciliação, com um ou mais casamentos, por exemplo; uma tragédia normalmente tem um fim triste, com mortes, o sacrifício de algo ou alguém, um desperdício ou perda para todos; a tragicomédia, que é a forma do drama mais comum hoje em dia, combina elementos de ambos. Mais importante ainda, numa comédia normalmente as personagens são, por assim dizer, uns inconscientes, que agem sem saber porque o fazem, segundo apetites e convenções; já na tragédia, é exactamente o contrário, as personagens são tão conscientes que se debatem com as consequências públicas dos seus actos.

Um exemplo extremo de comédia seria Dom Quixote, que age sem a mínima noção terrena dos seus actos (claro, podemos dizer que no fundo, no fundo, ele sabe, mas opta por viver no sonho; o que, de resto, pode ser um dos segredos da obra; ou o segredo pode estar nessa contradição); um exemplo extremo de tragédia seria Hamlet, que pondera todas as jogadas no tabuleiro de xadrez; Antígona, dando a vida em nome de um princípio; ou Cristo, que se sacrifica em nome de todos nós, mesmo desconfiado que Deus o abandonou. (Mas que fazer com personagens como Don Juan, por exemplo, que com perfeita consciência se deixa conduzir pelos apetites?)

Da combinação da maior ou menor consciência das personagens com a maneira como abraçam ou rejeitam o seu Destino, seja o Destino que foi determinado pelos Deuses, pela Divina Providência, ou pela Natureza, pela Sociedade ou até pelo Subconsciente, nascem as personagens de ficção e, dentro delas, as teatrais. Por que será que os actores adoram fazer personagens malditas como Macbeth, ou o Tartufo, ou os cafajestes de Nelson Rodrigues? Porque estas personagens permitem a quem as vê e a quem as faz reviver os dramas (lá está) tomar consciência do destino em ponto grande. Como grandes metáforas, prolongadas por inúmeras falas, com a musicalidade e o ritmo das palavras, mas em especial com movimento físico e com acção

– algo não escrito, mas visto e feito. Neste sentido, o teatro difere radicalmente da literatura. Não se trata apenas de imaginar algo, mas de imaginar e fazer (fingir) algo. Brecht, Pirandello, Genet e Beckett compreenderam isto muito bem, cada um à sua maneira. As personagens destes actores têm muitas vezes o fingimento como ponto de partida.

Esse fingimento tem características próprias, mas a única que parece ter-se mantido ao longo dos tempos, é a acção dramática. Sob o ponto de vista da acção dramática, personagem, discurso, pensamento, cena e, claro está, enredo, ficam ajustados entre si. E o único princípio para compor o todo e cada uma das faces da realização teatral é o da unidade da acção dramática. Ora bem, que é a acção? É quando uma figura, com circunstâncias dadas e motivos para agir, tenta transformar a situação em que se encontra, modificando outras figuras, ou a si mesmo (ou um obstáculo físico, inanimado, ou estes todos ao mesmo tempo); encontra uma reacção aos seus intentos e estratégias; e consegue os seus objectivos ou desiste deles, com implicações para si e para os outros.

A personagem age com maior ou menor consciência dos seus actos, contra ou a favor do que acredita ser o seu destino. Este princípio vale não só para acções mais simples, como esconder-se atrás de uma cortina para espionar os inimigos, mas também para acções mais complexas, como matar o rei, que são constituídas por acções simples, como seria este o caso. O imaginário e os referentes destas acções, cada autor escolhe os seus. A acção é revestida de aspectos simbólicos, que caracterizam o contexto e as personagens, criando a atmosfera da peça e estabelecendo os valores em causa. A forma da relação causal entre as acções e os efeitos das acções, e a diferente percepção dessa relação causal por parte das personagens, por um lado, e por parte dos espectadores, por outro, constituem a estrutura dramática da peça. A dialética entre símbolo e causalidade constitui a experiência de actores e público.

MÁSCARA E DESTINO

Pensemos no que distingue uma personagem, uma persona, uma máscara, de uma pessoa. Se considerarmos as redes sociais em voga, vemos como a linha do tempo de uma personagem fictícia se parece com a linha do tempo do *facebook*, cheia de pequenos signos que nos caracterizam, pequenas máscaras postas por cima do quotidiano que, no todo, nos definem. Pelo menos virtualmente. Menciono aqui o *facebook* numa tentativa de compreender o que é a personagem hoje, entre ritual, drama, teatro épico, política, religião, imprensa, entretenimento, performance e, claro está, electrónica digital. Que quantidades dos ingredientes da ficção e da realidade são usados na confecção dessas máscaras, dessas segundas peles, desses avatares? Como evoluíram essas máscaras, no tempo e no espaço?

Imaginando uma cronologia desde a antiguidade clássica, na Europa, vemos que evoluíram do ritual para o teatro, e da acção para a reflexão: a ficção teatral acompanha o nascimento da consciência, similar ao da passagem à idade adulta e da idade adulta à maturidade. No caso das tragédias gregas, deu-se a passagem de uma lei da vingança maternal para a justiça patriarcal (os deuses são desalojados, passam a ser meras metáforas). De modo similar, do Antigo para o Novo Testamento, passa-se de uma lógica de retribuição, de “olho por olho, dente por dente” para o “dar a outra face” de Cristo (a confissão e a absolvição, por um lado, e a ressurreição, por outro, mudam a irreversibilidade trágica do destino). No caso do teatro europeu do renascimento, Shakespeare, Molière, Goldoni, Calderón, deu-se a transformação dos mistérios, procissões e alegorias medievais em enredos cujas acções são humanas e as consequências históricas são tecidas por destinos individuais (ainda que regidos por uma ordem natural). Na era moderna, em que Nietzsche, Darwin, Renan, Marx e Freud expulsaram Deus do templo, mostrando como o homem deve ser conhecido nos seus pró-

prios termos, e em que os romancistas inventaram o monólogo interior, o fluxo de pensamento e a leitura para dentro, em silêncio, deu-se a passagem das peças benfeitadas, neo-clássicas ou naturalistas, para o simbolismo de Ibsen, Chekhov e Strindberg (o homem é risível mas belo, e pode ser salvo), primeiro, e para o metateatro de Pirandello, Brecht, Beckett, Genet (o homem é risível e grotesco, sem salvação possível), depois.

Uma personagem é fala (diálogo), acção (enredo), detalhe (descrição). A maior máscara que um actor pode colocar no seu corpo é a do texto – são as suas falas! O lugar concreto do jogo teatral e o sujeito que actua têm sempre máscaras sobrepostas, no mínimo duas, o cenário e a personagem, respetivamente. Mas na verdade, a máscara revela a personagem, não a oculta. Esta dialéctica talvez possa ser melhor compreendida se recorrermos ao célebre poema de Pessoa, *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Ou a estes outros versos do mesmo poeta:

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida

E outra vida que é pensada,
 E a única vida que temos
 É essa que é dividida
 Entre a verdadeira e a errada.

Que revelam as máscaras? A luta entre Destino e emancipação, ou, se quisermos, segurança e liberdade. Ulisses, Édipo, Orestes, Hamlet são máscaras da consciência do Destino. Podemos analisar estas personagens perguntando se cada uma delas tem consciência do seu Destino, se tem fé nesse Destino, se aceita ou rejeita o seu Destino. O Destino é determinado pelos deuses? Por Deus? Pelo Espírito Santo e pela Divina Providência? Pela Sociedade? Pela Natureza? Pela Genética? Pela Cultura? O Destino tem um poder absoluto ou relativo? Inexorável? Irreversível? Fatal?... Conforme as respostas, assim a personagem, e a roupagem, a máscara, que o actor veste.

A acção dramática mostra histórias de execução de vinganças e pedidos de justiça, sob as mais diversas formas, contra ou a favor do Destino, contra ou a favor de Deus, tendo ou não fé nessas forças e no Eu, que aceita ou não o papel que lhe é atribuído. E a importância destas figurações vem de nós vivermos tal como as personagens: existe uma analogia entre a consciência que a personagem tem do seu papel no enredo e a consciência que o indivíduo tem da sua personalidade e da sua circunstância. A personagem debruça-se sobre si própria, tal como os indivíduos. A aprendizagem da consciência e da autorreflexão, pelas personagens, é um trabalho mostrado aos espectadores, feito a partir do trabalho artístico dos autores e dos actores.

FICÇÃO E REALIDADE

O autor teatral é o que está mais longe das vozes que escreve. Num certo sentido, é o mais tímido, o que se esconde mais por trás da máscara da personagem e do actor. O romancista tem

apenas a máscara do narrador e o poeta, supostamente, não tem máscaras nenhuma. Por isso, podemos dizer que no teatro, o fingimento é mais fingido, mais ilusório, mais fictício.

Por isso também se diz quando uma pessoa está a mentir, que faz teatro, faz um drama, faz uma fita, faz uma cena. Nestas expressões populares, que comparam a vida ao teatro, nestas metáforas do dia a dia, usadas para descrever acções quotidianas, está contida uma das grandes lições sobre teatro e personagem, e que expõe uma das suas contradições mais profundas – a pessoa que faz uma dessas coisas finge tão bem que acredita no seu fingimento, ou então engana-se a si própria. Actor e personagem, eu e personalidade, estão articulados contraditória e dialeticamente, como a frente e o avesso, *ying* e *yang*.

Inversamente, toda a ficção teatral tem presente o real incontornável da presença física dos actores e das diversas condições materiais da produção teatral, desde o actor que se reconhece como da TV, ou premiado, ou de outros papéis, até à reputação do autor e do encenador, as condições da sala e do equipamento, o transporte até chegar ao teatro etc.

Qualquer espectáculo de teatro pode ser colocado entre dois polos, um mais real, outro mais ficcional, em que a biografia dos actores coincida mais ou menos com a biografia das personagens, em que a presença dos espectadores seja mais ou menos directamente integrada, em que o cenário reproduza ou sugira o local da acção, ou até seja o local da acção. Num extremo a quarta parede, no outro a cena aberta; numa das pontas o diálogo, na outra a interpelação à sala, no meio... o aparte.

Todas estas obras são pensadas por um autor e apresentadas por actores; a comunicação básica é entre eles – pessoas concretas, não-fictícias, e as pessoas concretas, não-fictícias, sentadas na plateia; a peça é o conteúdo e a forma da conversa entre eles e a plateia.

Não se deve confundir as personagens com os actores, tal como não se confundem as estrelas da Globo com as perso-

nagens da novela. Ou confundem-se? Uma actriz portuguesa conta que nos anos de 1980, quando fazia uma personagem de prostituta na novela, alguns espectadores se dirigiam a ela, quando a encontravam na rua, e falavam com ela como se a personagem fosse real. Mais recentemente, uma actriz que fazia uma cantora na novela deu um concerto, um show, em personagem. E na novela que agora terminou, uma personagem que na ficção entrava num reality show, entrou no reality show real dessa rede. Toda a gente sabe que as figuras não são reais, ou, posto de outra forma, que são só figuras, reais, mas ainda assim a fingir, tal como nas brincadeiras de crianças. Na dosagem dos elementos fictícios e reais está o segredo da culinária de cada artista de teatro.

Tal como fazem a dosagem da percentagem de realidade e fingimento, as obras têm diferentes percentagens de imitação do real e de estilização do real. Desde que não percam certa verosimilhança, as obras de ficção podem tomar todas as liberdades poéticas. O teatro é mau quando os actores apenas representam, ou apenas se apresentam. A habilidade e a sofisticação está em fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

TEATRO E PERFORMANCE

Os géneros literários não são só géneros literários. Antes de o serem, aliás, foram canções, anedotas, rituais de passagem. E a poesia é dita em voz alta, o romance é impresso, o drama (a literatura dramática) é montado. É no teatro que essa diferença é maior. De facto, enquanto o poema e o romance podem viver no livro, o escritor dando o seu trabalho por terminado, e a obra circular indefinidamente no tempo e no espaço, como uma obra, o dramaturgo só vê o seu trabalho acabado quando outro, um actor, no mínimo, usa esse trabalho.

Nesse sentido, o teatro está a meio caminho entre os géneros literários (poesia, romance, drama) e as artes performativas

(teatro, dança, música), isto pondo de lado, por agora, a sua articulação com as artes visuais (pintura, escultura, fotografia). A natureza mista do teatro aproxima-o ainda da arquitectura, claro. Infelizmente, muita gente pensa o teatro como sendo mais próximo da literatura do que da performance, mais próximo do livro que do ritual, mais próximo do documento e do monumento (da fotografia, da pintura, da escultura, da arquitectura) do que da interpretação e da actuação (da dança e da música), quer como arte, quer como negócio.

Sem a invenção da escrita e do livro, obviamente, a literatura não teria essa natureza tão particular enquanto arte e negócio, nem se teria esquecido tantas vezes que a literatura dramática não é para ser lida, mas sim “ouvista”. Mesmo esta separação entre palco e plateia deve algo à maneira como o livro mudou os nossos hábitos de fruição cultural, chamemos-lhe assim. O palco à italiana lê-se como um livro. A análise semiótica dos espectáculos é muitas vezes feita de modo estático, sem considerar a dinâmica da performance, e os seus signos “lidos”, como se o espectador fosse um mero leitor passivo. Isso já seria dizer demais dos leitores, quanto mais dos espectadores, que têm, além do espectáculo, a plateia para interagir. As regras de bom comportamento do espectador servem precisamente para controlar a sua relação espontânea com o outro, como ouvimos dizer que era no tempo de Shakespeare. São como aprender a ler para dentro, ao invés de ler em voz alta. E de resto, a desconstrução da origem e perversidade dessas regras de bom comportamento inicia-se também, geralmente, por uma desconstrução da linguagem verbal.

Esta dificuldade em entender o teatro como uma coisa ao mesmo tempo literária e performativa, é fonte de muitos equívocos. Essa dificuldade vem do cartesianismo, assente numa separação entre razão e crença, mente e corpo etc. Esse pecado original de Descartes já devia ter sido superado, de alguma forma. Mas as nossas cabeças continuam a pensar como se não

tivessem corpo. Basta lembrar que muitos achamos que a nossa alma e o nosso corpo são coisas distintas.

O século XX tornou o livro, de certo modo, obsoleto, e trouxe um regresso do visual e do oral, graças às novas tecnologias de registo e transmissão e, claro, à facilidade dos transportes. Do teatro como arte mista, e como negócio, surgiram, de diferentes modos e em cruzamento com outras artes, o cinema, a rádio, a TV, e novas formas de percepção que hoje povoam os palcos: a montagem (de Eisenstein aos vídeos musicais e publicitários) e a colagem (*do pastiche ao sampling*), por exemplo. Enquanto isso, os artistas plásticos começaram a reclamar outro tipo de intervenção artística, mais efêmera, mais presente, mais momentânea, mais inconformista, mais distintiva, mais teatral, do que aquela das encomendas de quadros, murais e estátuas. No lugar desses monos, colocaram a natureza e o corpo humano. Foi quando começaram a fazer *land art* e *performance art* ou *live art* – trabalhos artísticos conceptuais em que a obra se desvanece depois da sua apresentação, ou pelo menos não prescinde do corpo e da mente dos artistas, e em que a experiência conta mais do que peça. Dizer que a experiência é uma peça, uma obra de arte, é aliás reduzi-la. Ela será, quando muito, como uma obra.

Com este movimento, um dos dois polos de que falei há pouco, o da realidade, esticou-se um pouco para incluir as intervenções mais singulares e mais verídicas – quem pode dizer que ainda tem vestígios de ficção uma performance de Tania Bruquera, por exemplo, alusiva ao tráfico de drogas na Colômbia, em que é distribuída cocaína grátis e, segundo os testemunhos, da melhor qualidade? Os artistas de teatro, dança e música e os artistas plásticos, contra o que era uma cultura oficial e estática, experimentaram o mais que puderam em busca de uma experiência nova, capaz de sair da esfera da monumentalidade e da comercialidade que os subordinava, enquanto cidadãos, à política e ao dinheiro.

Defendendo a experiência em detrimento da obra, estes ar-

tistas tentam, de certo modo, superar a distinção entre razão e emoção, e voltar a pôr a cabeça e o corpo juntos. A ideia de performativo vem precisamente da definição de certos verbos como performativos e de certos discursos como activos. Ou seja, de uma ligação entre linguagem e corpo, fala e movimento. Nada que não pressentíssemos em Shakespeare, para dar o exemplo mais à mão, e em toda a boa literatura dramática, até Beckett, por exemplo. A criatividade e o cruzamento de técnicas e meios originou um tipo de trabalho que foi classificado como pós-dramático ou performativo, e a performatividade como um aspecto inovador da teatralidade. Mas é muito redutor afirmar que o teatro anterior aos anos de 1980 e 90 não é lúdico, não é documental, não é político, não é contraditório, é assente no texto e na fala, assente na representação e na mimesis, oculta os meios e desvaloriza o processo etc. etc. O que caracteriza estes trabalhos é o quixotismo de com nenhuns meios – quase nenhuns, pelo menos – refazer o mundo a partir de um olhar singular, fazendo algo. Esse minimalismo, essa fé beckettiana na impotência é simultaneamente dramática e teatral. Ela revela um parentesco com as formas de performance que a antropologia estuda, por outro lado, e com a síntese temporária que o ritual geralmente faz das contradições do mundo. Revela ainda que os grandes esforços para construir uma obra que abarque o mundo estão mais no romance, no cinema, na TV, na arquitectura e, em parte, nas artes visuais e na música, do que no teatro.

CULTURA E PERIFERIA

No século XX caíram de maduras várias ideias em que toda a gente fingia acreditar. O destino do homem passou para as suas próprias mãos: história e sociologia e economia explicavam tudo. Mas as limitações dessas empreitadas intelectuais logo ficaram patentes, em especial depois de terem culminado na II Guerra Mundial. Atrocidades semelhantes já eram conhecidas

por muitos, entre os quais milhões de africanos e sul-americanos que foram tratados como sub-humanos antes dos judeus de Varsóvia ou dos japoneses de Hiroshima. O racionalismo de vistas curtas foi denunciado em primeiro lugar por vários artistas que, obrigados pelo seu compromisso inevitável com o mundo sensível, não se deixaram convencer. A arte europeia, que se espalhou com as suas formas dominantes por todo o mundo, renasceu graças ao encontro com as formas artísticas e culturais dos lugares que a sociedade europeia tentava dominar. Picasso é influenciado pela arte africana, Artaud pelas danças balinesas etc. etc. No Brasil, o manifesto antropofágico tenta dar conta, numa formulação talvez ainda demasiado europeia, desses outros. Os corpos dominadores (dos brancos) não resistiram aos corpos dos dominados (de todas as outras cores). A sociedade mundial ganhou consciência de si, e tentou refundar-se, pelo menos até ao fatídico ano de 1968. Esse movimento, do Sul para o Norte, do Oriente para o Ocidente, é necessariamente diferente, no Sul e no Oriente. O contexto teatral de Berlim, Londres, Paris, Nova Iorque, Madrid, é radicalmente diferente dos de São Paulo, Cidade do México, Buenos Aires, Santiago do Chile, por exemplo, e mais ainda as suas tradições estéticas e académicas. Costumeiramente dependentes das últimas modas das capitais europeias, estas cidades precisam olhar mais para o seu próprio campo em volta, e seguir as últimas tendências universais precisamente nisso que têm de particular: aprofundar a relação com o contexto. Teatro Pós-Dramático ou Teatro Performativo parecem questões de terminologia e de taxonomia, determinadas em identificar a nova espécie de um suposto tempo evolutivo. Talvez o teatro que se faz hoje reflecta e revele as condições culturais da nossa sociedade de uma maneira ainda por compreender. Mas nesse caso é urgente relacionar com as formas teatrais novas as sociedades onde elas são formadas. No caso da língua portuguesa, os estudos da performance, que tocam não só a *performance art* e a *live art*, mas vão desde os rituais

do dia a dia aos rituais cíclicos, desde o folclore ao turismo, desde o teatro musical comercial à performance experimentalista semiclandestina, estão ainda a reorganizar-se para dar lugar a pensamentos que originem do espaço próprio as performances que querem pensar, de modo a poderem pensá-las nos próprios termos, e não conforme o olhar exotista, prepotente e paternalista de antigamente, mas que permanece nalguns lugares.

TEMPO E TELEVISÃO

O grande acontecimento teatral do século talvez seja o segundo avião da Al-Qaeda indo contra a segunda torre do *World Trade Center*, em Nova Iorque. O evento foi visto em direto por um número incalculável de pessoas, comprimindo espaço e tempo, território e história, distância e duração. A ideia era dos próprios norte-americanos, que em 1969 filmaram o homem na lua. Ambos parecem eventos de ficção e fantasia, o que só aumenta, a meu ver, a sua teatralidade. São várias as teorias da conspiração acerca de ambos os episódios, inclusive uma que diz que a transmissão do homem na lua ocorria com alguns minutos de atraso para que, caso algo corresse mal, poder ser interrompida e impedir a transmissão em direto de um eventual desastre (mas... o que poderia acontecer?). E de facto, eu conheci pelo menos uma pessoa, no caso um antigo moleiro de um lugar no interior de Portugal que se negava a acreditar no facto e afirmava que era tudo invenção dos norte-americanos. Seja como for, o pequeno passo do astronauta na lua tem algo de repetição, de simulacro, até, e a queda da segunda torre, quer queiramos ou não, parece existir para provar que a primeira também caiu, ou, inversamente, que a primeira foi só um ensaio, ou, ainda, que estávamos a assistir ao segundo *take*. Sublinho aqui o ponto de que estes eventos, para serem espetaculares, têm sempre um certo grau de preparação, e que quando acontecem são já uma segunda coisa. A linguagem da realidade

televisiva entrou definitivamente no nosso modo de ver o mundo, mas ela vem apenas na sucessão da quantidade de palavras do campo semântico do teatro e do cinema que usamos para definir o comportamento de alguém. «Fazer um drama», «fazer filmes», «entrar na fita», etc... entraram há muito no nosso quotidiano porque são uteis para designar as nossas condutas. Ou, ao contrário, podemos dizer que no teatro, refazemos ações tal como as refazemos na vida.

Quando digo isto não me refiro apenas ao planeamento ou reflexão prévia sobre uma acção, de que a literatura dramática está repleta (basta pensar em Otelo, Ricardo III ou Hamlet), mas ao facto de que existe sempre entre a nossa percepção corporal, digamos, e o mapa que o cérebro faz dessa percepção, um pequeno hiato. É nesse espaço, entre as emoções do corpo, e os sentimentos da mente, como os distingue Christine Greiner (apud LIMA, 2013, p. 191-193), ou melhor, nessa instabilidade, que está uma certa potência, muito variável, a potência de nos surpreender, de mudar algo, de transformar, de fazer a diferença, que é, em última análise, a teatralidade.

Mas o aspeto relativo a esses eventos televisivos que quero destacar é o modo como eles revelam a compressão do espaço e do tempo que, de um modo quase universal, caracteriza a nossa imaginação. Estes dois eventos, um em 1969, outro em 2001, e podíamos escolher outros eventos mundiais, tiveram lugar num mundo de globalização cultural e tecnológica que terá começado no século XIX mas que, com a rádio, o cinema, a TV e a internet, têm uma escala, dimensão e amplitude cada vez maior.

Qual a nossa liberdade de escolher o ritmo da nossa vida, e a relação com a história e com a utopia, e os modos de representação desses dois lugares? O passado e o futuro estão aqui. Em que ano estamos? Onde está o aqui? Sempre tem um episódio novo de Star Wars, passado num tempo antes ou depois dos episódios originais, que ninguém sabe bem se são no futuro ou no passado. O eterno presente parece-se com o seriado Lost,

uma ilha saltando no tempo, e um seriado igualmente sem fim à vista. Aliás, para os mais *nerds*, num dos episódios de *Lost* uma das personagens fica na posse do guião de *The Empire Strikes Back* antes de este ser escrito. Estamos no campo da fantasia. Todos sabemos que é a fingir. Tal como apreendemos sempre o homem na lua e os aviões derrubando as torres como um certo tipo de ficção. Pudera, eles estão a milhares de quilómetros de distância. O que isto nos diz é que, por um lado, o real é ficcional, e por outro, a ficção é real. A relatividade de Einstein traz consigo um gozo do colapso do tempo num único ponto, o aqui e agora. Não por acaso, o seriado de TV parece ser a forma de arte dos nossos tempos.

O tempo de representação dos eventos é como se história e atualidade tivessem entrado em colapso uma na outra. E esse desaparecimento de passado, presente e futuro, porque deixam de se distinguir, já que estão aqui, presentes, o tempo todo, passa por uma obsessão com o contemporâneo perdido, e essa maravilha que é o retrofuturismo (o futuro imaginado ao estilo decorativo das décadas passadas, sejam os *Jetsons*, *Flash Gordon* ou as viagens de *Back to the Future*).

Será que esta compressão do tempo nos situa numa repetição sem desfecho, como nas séries de TV, onde as coisas mudam um pouco para ficarem na mesma, episódio a episódio, novela a novela, como na alternância eleitoral entre democratas e republicanos, *labour* e *tories*, ou, vejamos se não será assim, PT e PSDB, dentro destes sistemas viciados que conduzem sempre ao mesmo adiamento do desfecho?

Enquanto o norte-americano espetava a sua bandeirinha de conquista da lua, lutava-se ainda pela independência em vários países do mundo; e enquanto os membros da *Al-Qaeda* pilotavam aqueles aviões para a morte, tendo passado pelo controle alfandegário com seus passaportes insuspeitos, viajavam de avião inúmeros emigrantes, turistas, homens e mulheres de negócios com o fito de melhorarem a vida. Vivemos num mundo

globalizado onde, porém, as fronteiras não deixaram de existir, e a identidade local e estrangeira é recomposta a toda a hora, se mata e morre por ela. A tradição se combina com a inovação a toda a hora. Nalguns aspectos, a humanidade é una, noutros, as identidades são múltiplas e parecem cada vez mais diversas, pelo simples facto de que agora estão mais próximas umas das outras. Esta integração e diferenciação simultânea deu-se num quadro de hegemonia dita neoliberal, em que a competição prevalece sobre a cooperação, e a quantificação de resultados e da performance, com a estatística como credo, prevalece sobre a qualidade e a adaptabilidade. *Ratings*, rácios, percentagens do défice, do PIB, do crescimento do défice e do crescimento do PIB, número de faltas e de escanteios, percentagem de posse de bola, tudo isso entrou nas nossas vidas como se o digital fosse a verdade.

O tempo e o espaço, comprimidos. Essa compressão do tempo e do espaço é uma questão cognitiva, que parece afectar a percepção em geral e a recepção de obras em particular. Na pista de Meyerhold, sabemos que o mais importante da condução dos actores é que eles componham o ritmo e o tempo da encenação como se fosse uma obra musical, com a qual, aliás, se tem uma relação não verbal.

Peguemos no exemplo de Orfeu e Eurídice, porque nos permite pensar numa acção humana por excelência, a da luta contra a morte apenas com as armas do amor (e da arte, vá). É também um tema recorrente, como atestam a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, fonte do filme *Orfeu Negro*, por sua vez inspirador até do último disco dos *Arcade Fire*. Como é a religião, o dia a dia, o amor, dessas pessoas? Como nas novelas?

Como seria a noite, a cama, o sexo dessas figuras, hoje, numa cidade de arranha-céus? Como seria a insónia, a sinusite crónica, a depressão de Eurídice, os medicamentos de tarja preta, enfim, a maconha, a cocaína, o crack, o *dealer*? A tortura, a ditadura, a corrupção, a democracia, o medo da polícia, o tempo de pres-

crição, o tempo de cura, o tempo que passa, o acerto de contas, o crime continuado, a lei retroactiva, a avaliação permanente, a obsessão securitária, as contagens de *likes*, os *ratings*, a microvigilância, tudo isso expande ou contrai a duração das coisas?

O certo é que tempo é dinheiro, como bem sabem os que fazem uma segunda, terceira ou quarta jornada de trabalho nos transportes públicos e os que negociam na bolsa. A questão é chegar primeiro, ter acesso ao centro dos negócios e do consumo. A elite cinética, porém, tem o acesso facilitado ao centro do sistema, e não passa pela punição da espera que atinge os que vêm da periferia. Em todos os lugares.

TEATRO E OUTROS MIDIA

Neste mundo televisivo, que diferença faz o teatro? Dos anos 60 do século XX para cá, as grandes *tournées* do *rock* e os *blockbusters*, os efeitos especiais digitais e os games, os videoclipes e a publicidade, tudo isso mudou a cara do espectáculo e do entretenimento, que já tinham mudado, claro, com a rádio e o cinema, no início do século.

O teatro respondeu com musicais cada vez maiores, comédias de situação e de stand-up, peças de repertório com estrelas do cinema e da TV (Shakespeare) – um quadro que se repete em todas as capitais do mundo, onde há sempre uma *Noviça Rebelde* na esquina e um *Rei Leão* à espreita. Ou um *Rei Rebelde* e uma *Noviça Leão*. Em paralelo, criaram-se festivais nacionais e internacionais, que não param de crescer, e eventos de reconstituição histórica e/ou folclórica.

A sofisticação destes meios e dos espectadores permitiu o desenvolvimento de dramaturgias menos verbais, mais visuais; menos lineares, mais editadas e mais fragmentadas (no espírito da colagem e da justaposição); menos racionais, mais emocionais; com menos hierarquia formal.

O crescente convencionalismo destas realizações abriu espa-

ção para um movimento de vanguarda em torno da *performance art*, tentando refazer o circuito entre arte e vida. Deste caldeirão saiu também o teatro-imagem dos anos de 1980, que repercute ainda em muita da criação teatral, decididamente apostando na autonomia da arte em relação à vida. O repertório dramático ocidental passou a ser feito adaptando os “clássicos” ao gosto contemporâneo, atualizando as referências históricas e contextualizando as referências culturais locais. Para este trabalho tornou-se indispensável o encenador e, às vezes, um consultor dramático. A encenação debate-se entre o literal e o metafórico. Dizia Grotowski que cada artista utiliza o seu próprio sistema de signos (apud SILVA, 1992, p. 125). Politicamente engajados ou artisticamente solipsistas, a linguagem de cada espectáculo quer-se sempre nova. O teatro e a cidade parecem casados para sempre: ele apresenta textos sobre a cidade, faz parte da vida económica da cidade, influencia as performances na cidade...

Ao mesmo tempo, aumentou o teatro para todos os gostos, correspondendo a uma maior segmentação ou diferenciação de públicos, a nichos, para usarmos o jargão do marketing uma vez. O teatro respondeu ainda doutra maneira, criando formas como o teatro corporativo, o teatro espírita, o teatro para o desenvolvimento, o teatro para a diferença... E claro está, o teatro de grupo, correspondendo a um pouco de tudo isto, destinado a uma esquerda que ficou recentemente órfã de pai e mãe sem que eles tenham tido netos. O teatro de grupo desenvolveu práticas próprias que correspondem a uma função vital do teatro na cidade hoje.

O aspecto mais importante na criação teatral parece ser o que poderíamos chamar de macrodramaturgia: não apenas a relação entre as personagens de uma dada peça ou as figuras de uma dada encenação, entre falas, entre cenas, entre actos, mas o que a peça faz ao público — um público saturado de imagens e situações, consciente de que cada pessoa tem uma visão diferente da realidade e interesses diferentes, conformes a

essa visão, que é difícil unificar no plano da instrumentalização das acções. De que vale a pena fazer Ricardo III, se não houver simultaneamente uma ideia para a forma teatral da peça e uma ideia para a relevância sociocultural dela, isto é, para a acção do actor sobre o seu público? É que esta é a questão da comunicabilidade básica do gesto artístico, sem a qual é muito provável que não se constitua um público interessado na obra, nem no teatro, aliás.

Para isso, é necessário que as personagens sejam recriadas com a vitalidade e, talvez até mais, com a teatralidade que nos chama a atenção nos espectáculos e nos rituais da vida real, por assim dizer. É preciso que os actores estejam prontos a receber o corpo do outro sem se subjugarem por completo, caso em que perderíamos os pontos de referência e a inteligibilidade, isto é, a leitura.

Um dos maiores problemas da dramaturgia contemporânea parece ser voltar a pôr a cabeça em cima dos ombros, já que ela foi cortada pelo racionalismo cartesiano, deixando-os ora decapitados, ora sem tronco e membros. A retórica dos modernos (não os modernistas da literatura e das artes plásticas, mas os iluministas), separa as coisas, a ciência da magia, a arte da sociedade, e tem dado desde então uma trabalhadeira voltar a uni-las. Um dos principais problemas é que, ao separá-las, não só separou emoção e razão, como hierarquizou a relação entre as duas, colocando a mente racional sobre o corpo emocional.

Para conseguir esta construção, há que ter, em primeiro lugar, foco no processo, e não no resultado. Só assim a harmonia entre forma e conteúdo ocorrerá. A relação das condutas com o imaginário do espectador deve ser intensa, com a função dupla de mostrar a personagem e o actor. A composição dos gestos é melhor quando simula a realidade ficcional e simula a realidade real. A este respeito, James Wood, em *Como funciona a ficção*, mostra como Saramago, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, articula os modos real e fictício das personagens, com o fito de

perguntar se “existimos se nos recusamos a relacionar com as pessoas” (2011, p. 104-106). A fantasia da personagem é a chave para o reconhecimento do ponto de vista da personagem; para a identificação e empatia, emocional ou racional, se quisermos, e para o distanciamento; para a verosimilhança da ficção; e para o pensamento sobre a acção.

Uma personagem de ficção será tanto melhor quanto mais surpreendente ela for, revelando a sua fantasia e sentimentos. Por isso, às vezes, uma personagem secundária é mais cativante do que outras: o autor – e o actor – construíram para elas um mundo instável, mas revelador do leque de condutas que as caracteriza.

O seguimento de procedimentos de descontextualização, sugestão e transformação e a formulação de um perspectivismo, da comunicabilidade e da metateatralidade são indispensáveis. Meyerhold e Brecht sugeriram algumas pistas para a apropriação dos textos, que no fundo garantem a comunicabilidade entre actor e espectador, e não apenas a representação de algo: a “pré-representação”, uma pantomima prévia que resume a acção, e a “representação invertida”, uma forma de aparte, em que o actor se dirige directamente à plateia; a transposição para a terceira pessoa, a transposição para o passado, e a enunciação das indicações cénicas e de comentários como formas de distinguir as falas das acções e encontrar os “para-quês” de ambas. Estes procedimentos permitem, mais do que descobrir, criar as condutas das personagens, em relação com o espectador.

Quais os códigos culturais que estruturam os sentimentos das pessoas e que podem ser usados pelos actores para construir e actuar as personagens?

O próprio texto dramático ideal, na sua forma mais pura, é um *Outro*: metafórico, mimético, fictício, artificial, em verso, em suma, um espelho que distorce a realidade que pretende reflectir. Ele convive com as circunstâncias materiais, também pura e duras, do palco, dos actores e da plateia, onde tudo é literal e o espelho é apenas o do corpo baço dos atores, e se revela

a fragilidade dos cenários faustosos. Há muitos exemplos de reconhecimento disso, começando nos apelos dos prólogos de Henrique V, de Shakespeare, e chegando a Pirandello, Brecht, Genet e Beckett. Esse lado literal do teatro é o Eu, o *Je* limitado face ao *Autre* potente. A *performance art* parece querer virar esta oposição de ponta cabeça, colocando a potência no corpo expressivo, autobiográfico, livre, anticonvencional, e antificcional, efêmero, *site-specific*, do Eu, como forma de desconstruir o mundo oficial, hipócrita, das convenções artísticas e, logo, das sociais. O teatro contemporâneo integrou o radicalismo desse movimento de vanguarda dos anos de 1970 e 1980 na produção corrente, em diferentes graus, mas valorizando a espontaneidade e a potência dessa forma.

A personagem está neste meio-termo, a meio caminho, nem cá nem lá, nem carne nem peixe, nem tanto ao mar nem tanto à terra: essa ambivalência, ambiguidade, indefinição, não identidade, liminaridade, jeito raiano, fronteiro, diferente, estranho, estrangeiro, é que nos dá a sua humanidade, a sua universalidade, a sua diferença, ou, dito de outra maneira, a sua instabilidade, dinamismo, numa palavra, potência. Teatralidade, possibilidade de transformação, liberdade, livre-arbítrio. Sem isso, não há como o espectador ou o leitor se projectarem nela nem como o actor completá-la. Ele completa no lugar do incognoscível, pré-gesto, activando a memória e a imaginação, criando um mapa da consciência a partir das pistas que o autor deu. Por isso é tão importante a acção e a gestualidade da personagem, que o caracterizam e revelam, e que as falas sejam acção. Mas aqui fica o outro ponto: a ficção é real, tal como são reais os sonhos e as memórias inventadas e as doenças psicossomáticas e os estados induzidos por drogas. Antes de ser metafórico o palco é real. Talvez seja esse o grande objectivo do engenho teatral: mostrar a nossa potência, jamais a realização. Um teatro, como queria Genet, o herdeiro de Artaud, onde “nada seria dito, mas tudo pressentido” (GENET, 2012, p. 39).

Há uma sequência de três poemas que tocam neste assunto, um de Sá de Miranda, outro de Mario de Sá Carneiro e o último de Alexandre O'Neill, na verdade um poema feito com uma técnica de colagem a partir dos dois primeiros, precisamente intitulado... *Sá de Miranda Carneiro*. O caminho do primeiro para o terceiro revela como a consciência das personagens se tornou explicitamente intertextual:

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assim crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho inimigo de mim?

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

comigo me desavim
eu não sou eu nem sou o outro
sou posto em todo o perigo
sou qualquer coisa de intermédio
não posso viver comigo
pilar de ponte de tédio
não posso viver sem mim
que vai de mim para o outro

Como se vê, a arte parece ser a tentativa de resolver oposições, a principal das quais esta entre o eu e o outro, que estão dentro de cada um de nós. Talvez seja o conflito entre eu e consciência (acto e relato, facto e ficção, pessoa e destino, actor e personagem) o espectáculo por trás da máscara.

REFERÊNCIAS

- BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- GENET, J. *No sentido da noite*. Lisboa: Sistema Solar, 2012.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LIMA, D. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- SILVA, A. S. (Org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982.
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ESCRITURAS DRAMATÚRGICAS DO NÃO-FICCIONAL: a performance à luz da teoria de Jean-Pierre Ryngaert

Christina Fornaciari¹

Resumo

Como pensar a dramaturgia da cena não ficcional e improvisacional? O presente artigo pretende abordar uma escrita dramática onde realidade e improviso situam-se no centro da ação dramática. Para tal, serão trazidas à discussão noções teóricas do especialista em escrita dramática contemporânea Jean-Pierre Ryngaert, alinhadas às concepções da arte performática, tomando como base um estudo de caso, oriundo da performance “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”, concebida pela autora deste artigo.

Palavras chaves: Performance, Não-ficção, Teatro contemporâneo

¹ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UFBA. Professora Adjunta no Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades – UFV. E-mail: christinafornaciari@gmail.com
Site: cargocollective.com.br/christinafornaciari

Abstract

Is it possible to establish a written dramaturgy of the non-fictional, improvisational scene? The present article intends to approach a dramaturgic writing where reality and improvisation are placed at the center of the dramatic action. To this end, theoretical notions of the contemporary dramaturgic writing specialist Jean-Pierre Ryngaert will be brought to the fore, aligned with the conceptions of performance art, based on a case study from the performance “Balada do Corpo Classificado: arquivos”, conceived by the author of this article.

Keywords: performance, non-fictional, contemporary theatre

Neste artigo pretende-se fazer um cruzamento entre a arte da performance e a escrita dramática. Sendo a primeira uma linguagem artística híbrida na qual o texto falado seja, talvez, um dos elementos menos privilegiados enquanto forma de expressão (COHEN, 2002), relacioná-la à dramaturgia, no sentido clássico, torna-se uma tarefa bastante cuidadosa. Nesse intento, encontramos pontos em comum com o entendimento dramático contemporâneo exposto pelo teórico e professor de dramaturgia contemporânea da Universidade de Paris 3, Jean-Pierre Ryngaert, em sua obra “Introdução à análise do teatro” (1992).

A nosso ver, algumas concepções propostas por esse autor nos permitiriam tratar a dramaturgia de forma mais maleável, talvez incluindo ali modalidades textuais comuns em obras de performance. Assim, instruções, textos baseados em dispositivos improvisados, típicos da performance, foram relacionados ao que o autor propõe enquanto enunciação e enunciado.

Deve-se mencionar também que partimos de um interesse específico que norteia a pesquisa artística e performativa desta que vos escreve, qual seja a intenção clara de unir os aspectos estéticos, políticos e multidisciplinares da performance, defen-

dendo que o corpo é o lugar onde esses três aspectos podem convergir e formar uma plataforma privilegiada para os fenômenos artísticos multidisciplinares e politizantes. Nesse âmbito, tratar o texto como um dos elementos com os quais a performance pode se relacionar, no corpo, parecia instigante.

De fato, a obra de performance “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”², que aqui será analisada, surge justamente de textos escritos, que podem, portanto, fornecer esses traços iniciais sobre os quais se produzirão as reflexões teóricas e conceituais, bem como as análises de processo de criação. Assim, a escolha por tratar deste trabalho específico é motivada pela razão de que, nela, os aspectos textuais do encontram-se presentes desde a concepção da obra, conforme se pretende ilustrar a seguir.

A performance em questão é derivada de um arquivo médico contendo duas mil fichas de atendimento em um Posto de Saúde público, no interior de Minas Gerais, entre os anos de 1950 e 1980. Tais fichas são reais e foram doadas pelo médico a quem pertencia esse arquivo, ao se aposentar. Nesses registros médicos estão descritos os sintomas, dores e queixas dos pacientes, bem como o diagnóstico feito pelo médico e a conduta prescrita como tratamento. Durante a performance, essas fichas são disponibilizadas aos espectadores, que adentram no espaço individualmente e escolhem uma ficha aleatoriamente. Essa ficha é lida em voz alta, pelo espectador ou pela performer. A partir desse momento, os sintomas ou prescrições proferidos são, então, transferidos para o corpo da performer por meio de dispositivos diversos (ingestão de medicamentos e acionamento corporal por meio de movimentação e/ou utilização de cintas, agulhas, prendedores, elásticos, etc.).

² Performance concebida em 2010 e apresentada em diversos eventos e cidades, entre 2010 e 2014. Registro em vídeo do trabalho disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=vyCcQpDd0I> acessado no dia 7 de fevereiro de 2017.

Tal especificidade de uso do texto pode ser apontada como um metadiscurso sobre a próprias fichas médicas verídicas, uma vez que delas parte e a elas retorna. Ou seja, a performance nada mais é que uma tradução daquele texto em imagens, movimentos e sensações. É o texto que se materializa na obra, já que são os sintomas e prescrições revelados nas fichas médicas e pronunciados na presença do participante-espectador, que originam a ação.



Imagem de uma das 8 caixas de arquivo contendo fichas médicas verídicas.

Assim, pode-se dizer, na esteira do que Ryngaert trata no item “A fala e a ação” (RYNGAERT, 1992, p.103), presente no Capítulo “O estatuto da fala” do mencionado livro, que essa performance é dramaturgicamente por excelência, nos termos em que delimita seu estatuto de fala. Ora, para o autor, a fala pode tanto ser a ação em si (como em Becket, por exemplo), como ela pode gerar a ação (como ocorre em “Balada do Corpo Classificado: arquivos”). Nesse caso, a fala acontece para desencadear toda a performance: sem a leitura das fichas médicas, que aqui são nosso texto, nada de ação haveria. As fichas geram fala que,

por sua vez, gera ação sobre o corpo. Portanto, o caso analisado vem a concretizar a tese defendida acerca da forte presença dramatúrgica mesmo numa performance com fortes traços de improvisação, onde não se pode prever de antemão as fichas que serão lidas, ou quais enunciados serão proferidos.

Ademais, ao materializar esses sintomas que um dia foram sentidos de verdade pelos pacientes que se consultaram naquele posto de saúde, o texto que as fichas médicas fornecem é, de fato, uma reencenação da realidade. Temos aqui, portanto, outro ponto em que podemos comparar esse texto ao que Rynngaert denomina de “diálogo de teatro” (RYNGAERT, 1992, p. 106) que, na opinião desse autor, jamais poderá ser como o diálogo da vida real. No caso da obra em tela, o texto teatral é um texto real, extraído da realidade e não escrito por um autor; o corpo torna-se veículo de expressão desse texto real e ao mesmo tempo teatral, ao trazer à vida as sensações e queixas desses pacientes – muitos deles já falecidos – o corpo desses mortos é reencarnado, trazido à vida novamente, gerando assim um desdobramento temporal da existência corporal. Esse retorno, a meu ver, que subverte a morte e o tempo, se (re)configura no corpo, gerando uma espécie de ficção sobre a realidade.

Ainda nesse sentido, é interessante observar nas fichas, há duas versões da queixa do paciente: uma, com a qual o próprio paciente descreve sua dor, e outra, com a qual o médico profere o diagnóstico oficial. A primeira é carregada de vocábulos impróprios e leigos, pois os doentes se referem a seus males com nomes ilustrativos, muitas vezes oriundos de crenças populares e tradições transmitidas pela oralidade. A riqueza desse aspecto cultural torna possível documentar uma época, preservando tradições e costumes locais. Já a segunda versão seria como uma tradução que o médico faz dessa queixa, trazendo à tona a linguagem formal da medicina, científica e neutra, despida de caráter culturalmente específico daquela região e dissociada da classe social, gênero, etnia ou crença religiosa.



Imagem da performer lendo em voz alta a selecionada pelo espectador.

Ambas são reais e ambas se transformam-se em material cênico, porém, a primeira delas se assemelharia ao que Ryn-gaert denomina de “desvios da fala” (RYNGAERT, 1992, p.

104), quando o que é dito não é passível de compreensão pelo espectador. Já a segunda versão se encaixaria no que o autor denomina de “diálogo teatral”, que seria uma forma organizada de apresentar essa fala, retirando-lhe os desvios e tornando-a acessível ao espectador de modo geral.

Prosseguindo no tema da linguagem, a utilização da dor do outro e conseqüente imposição dessa dor sobre o corpo da performer, além de reforçar a vinda do real para dentro da cena e da arte, ocupa um lugar de destruição da representação, e portanto, um lugar estético e politicamente valiosos a essa pesquisa linguística.

Com efeito, nas palavras da teórica norte-americana Elaine Scarry (1985) nos informa desse poder da dor de desconstruir toda a linguagem, e portanto, de escapar à convenção da representação.

dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói; trazendo uma reversão imediata a um estado anterior à linguagem, ao sons e choros que um ser humano realiza antes que a linguagem seja aprendida. (...) sua resistência à linguagem não ocorre apenas acidentalmente ou incidentalmente, mas é essencial ao que a dor é. Diferentemente de qualquer outro estado de consciência, a dor física não possui conteúdo referencial. Ela não acontece por algo ou de algo. É justamente por não tomar um objeto que a dor, mais que qualquer outro fenômeno, resiste à objetificação das palavras. (SCARRY, 1985, p.5, tradução nossa do original³)

³ Physical pain not only resists language, but actively destroys it; Bringing an immediate reversion to a state prior to language, to the sounds and cries that a human being performs before language is learned. (...) their resistance to language does not occur only accidentally or incidentally, but is essential to what the pain is. Unlike any other state of consciousness, physical pain has no referential content. It does not happen for something or anything. It is precisely by not



Imagem da performer utilizando dispositivo para acionar em seu corpo o sintoma descrito na ficha médica.

Uma vez que a dor física não é passível de ser satisfatoriamente representada através da linguagem, esse elemento (a dor) se constitui num rico campo de presentificação e de subversão da representação na arte, um dos fundamentos da performance desde seu surgimento. Nesse sentido, afirma-se o lugar de potência do corpo para esse tipo de expressividade. Portanto, para que a dor seja traduzida e compreendida, o corpo será necessariamente o único meio possível, já que a linguagem e a representação não dão conta de realizar essa tarefa.

Outro aspecto relevante que contribuiu para a escolha desse trabalho para comparar com o texto de Ryngaert (1992) foi o fato de lidar com o social e o político de uma maneira bastante concreta, a partir do seu elemento textual. Ao observarmos as queixas presentes nas fichas médicas, podemos obter um diagnóstico dos males que aquela sociedade sofre, retratados nas

taking an object that pain, more than any other phenomenon, resists the objectification of words.

palavras dos leigos que chegam ao consultório. Dependendo da queixa e do sintoma revelado, pode-se fazer um “Raio X” das condições de vida daquela sociedade: a desnutrição, a falta de educação e de condições básicas de sustentabilidade econômica, crenças religiosas, configurações de gênero, etc.

Dessa forma, o corpo social é também avaliado e medido através dos sintomas individuais presentes na dramaturgia da performance. Assim, configura-se essa forma de dramaturgia como um lugar de potência para a visibilidade das instâncias de poder que correntemente atuam sobre os corpos; seja o corpo social, o corpo individual, o corpo do artista que também se politiza ao encarnar as mazelas do coletivo. Nas palavras de Ryngaert:

A partir da análise textual é possível inventar uma encenação imaginária, baseada nas interações das personagens. [...] O tecido relacional que se estabelece em cena entre as personagens resulta da atenção dada às trocas verbais que o texto propõe. [...] Isso não quer dizer que o teatro é “como” a conversação ou que ele decalca a vida, mas que, através da linguagem, ele dá conta das relações humanas mesmo quando as critica ou parodia. (RYNGAERT, 1992, p.111)

Assim, mais uma vez, é possível aplicar a teoria ryngartiana à fala ou ao texto em performance. Retornando ao estudo de caso, aqui temos um trabalho concebido justamente para funcionar como uma via de acesso à intimidade da vida dos moradores do interior do estado mineiro, no período abrangido pelas fichas. Sem evocar palavras de ordem, a obra aborda relações interpessoais e contribui na formação e mapeamento de uma memória coletiva deste período. Ou seja, aqui a escritura dramaturgical não preocupa-se em decalcar a vida daquele tempo-espaço, mas antes, em parodiar as relações humanas que ali se estabeleciam.

Tal escritura dramaturgical aproxima o público daqueles que “falam” através da performance. Isso reafirma a aplicabilidade

de das teorias dramaturgias e dos conceitos apresentados por Ryngaert (1992), coerentemente transferidos para ambientes performativos, onde a textualidade advenha de um evento real e se constitua de modo improvisacional.



Imagem da performer utilizando dispositivo para acionar em seu corpo o sintoma descrito na ficha médica.

Com isso, pretendeu-se ilustrar, a partir da performance aqui analisada, que embora a arte da performance seja centrada no corpo (COHEN, 2002), isso não impede que a dramaturgia esteja presente de forma relevante e esteticamente importante em obras de performance.

Limitar a performance a uma linguagem artística desprovida de texto dramaturgico seria dar a essa linguagem uma forma imposta; que em política chama-se ditadura. Com a presente reflexão, o que se propõe é enxergar essa arte com um olhar que se aproxima da democracia: cria bases sobre as quais possam surgir novos modos de reconhecer as práticas artísticas contem-

porâneas, numa constante negociação de modelos e experiências, estabelecendo um regime estético-criativo fundamentado pelo diálogo e pela tolerância.

REFERÊNCIAS:

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo, Edições Asa:1992

SCARRY, Elaine. The Body and Pain. Oxford, Oxford Print: 1985.

Minorclass

Rui Pina Coelho¹

Ao telefone.

GONÇALO

Estou, Rui?

RUI

Sim? Viva, Gonçalo. Tudo bem?

GONÇALO

Sim. E tu?

RUI

Tudo bom.

GONÇALO

Olha, vamos fazer um texto para os Cadernos do GIPE CIT, da Universidade da Bahia, no Brasil. Uma coisa sobre como fazemos os espectáculos no TEP: “Como é o processo de montagem de um espectáculo no TEP”. Qualquer coisa deste género.

¹ Uma versão inicial deste “texto” foi lida pelo colectivo de criação do TEP – Teatro Experimental do Porto (Portugal), no âmbito da homenagem ao TEP, coordenada por José Luís Ferreira, no Dia Mundial do Teatro, a 27 de Março de 2015, no Rivoli – Teatro Municipal do Porto. Os intervenientes são: Rui Pina Coelho (escritor e dramaturgista); Gonçalo Amorim (encenador), Catarina Barros (cenografia e figurinos); Francisco Tavares Telles (Luz); João Rosário (d direcção de cena); Teresa Leal (produção).

RUI

Hum. E para quando é que é?

GONÇALO

Para agora. Já vamos enviar com atraso.

RUI

É pá, mas estamos a meio dos ensaios do *Grande Tratado de Encenação do António Pedro*. Ainda não escrevi quase nada. É um bocado apertado, não achas?

GONÇALO

Pois.

RUI

E é para fazermos exactamente o quê?

GONÇALO

Não sei bem. A ideia era fazermos um artigo. Com a equipa toda: tu, a Catarina, o Francisco, a Teresa, o João Rosário.

RUI

Isso é óptimo. Pode ser muito giro. Pegar em exemplos a partir dos espectáculos. Ou pegar mesmo no texto do próximo espectáculo. Podíamos pegar na *Tecedeira que lia Zola* – que vamos estreiar em Outubro – e começamos já a partir pedra. Começávamos a discutir ideias.

GONÇALO

Podíamos explicar quais são as fases do trabalho. Levantamento dramaturgico, um corrido no final da primeira semana de trabalho; levantamento das temáticas; recolha de uma imagética própria; trazer materiais, livros, vídeos, fotografias; visitas de estudo; improvisação por temas; construção da personagem, e por aí fora...

E cada um pode explicar o que costuma fazer. Era muito engraçado ouvir a Catarina explicar como trabalha. As coisas em que ela pensa e lê – a pesquisa que faz até chegar às primeiras propostas. E ver como cada área – a encenação, a dramaturgia, a cenografia, a luz, o som – mantendo uma identidade, uma assinatura própria, ajuda a criar o espectáculo.

RUI

Mesmo os cartazes do João César.² Lembras-te como o cartaz do João para o *Já passaram...* ajudou o Francisco a definir o desenho de luz do espectáculo?

E não era mau explicar que trabalhamos cada vez menos com reportório e cada vez mais com textos originais, criados em processo, com longos períodos de investigação – como os que preparamos agora para a “Trilogia sobre a Juventude”.

GONÇALO

Também era bom explicar o tipo de reportório... Explicar como temos escolhido os textos – como os textos que temos trabalhado são textos que têm servido para discutir a crise do capitalismo –

RUI

– e a violência sistémica exercida pelas instituições do poder sobre os indivíduos. Podíamos falar da formulação do Terry Eagleton sobre a dimensão do sujeito trágico na contemporaneidade – olha, meu amor, ninguém sabe como aqui chegou. Trocámos a satisfação do Eros por conforto e segurança.

GONÇALO

É um impasse irresolúvel.

² João César Nunes, Designer gráfico.

RUI

Trágico.

GONÇALO

É. Mas olha, tem de ser assim uma coisa mais lúdica. Mais leve.

RUI

Pois.

GONÇALO

Podíamos fazer um jogo – um jogo de tabuleiro. Tipo monopólio. Com perguntas sobre o TEP.

RUI

Do tipo: Carta da sorte: avança até ao Rivoli.³ Ou: Carta do tempo: recua até ao Teatro de Algibeira.⁴

GONÇALO

Ou um *quiz*. Com perguntas sobre o TEP. Tipo: quem é o actor com mais minutos de palco nas encenações de Gonçalo Amorim para o TEP – como se faz com os guarda-redes: João Miguel Mota, Daniel Pinto ou Paulo Moura Lopes?

RUI

Vamos parecer uns palermas, Gonçalo. É uma revista prestigiada. Devia ser uma coisa mais séria. Moderna.

GONÇALO

É. E se escrevêssemos um texto? Uma peçazita?

³ O Rivoli é um teatro municipal do Porto, no centro da cidade.

⁴ Primeiro espaço de teatro do TEP, actualmente um banco.

RUI

Não temos tempo. Ia ficar fraquito.

GONÇALO

Olha, já te ligo. Vou mandar uma mensagem à Catarina.

GONÇALO (*vai lendo a mensagem à medida que escreve*)

Olá, Catarina. Vamos fazer um texto para uma revista no Brasil – sobre como montamos um espectáculo no TEP. Estávamos a pensar que podíamos escrever um textito...

CATARINA

Nem penses. Não me apanham a escrever. Mas podíamos juntar-nos e discutir. Depois gravamos. Vemos. E depois o Rui escreve a partir daí. Como fizemos nos espectáculos *Não dá trabalho nenhum ou no Casa Vaga*.

GONÇALO

E depois até podemos projectar esse texto em cena. Como nos *Negócios do Senhor Júlio César*. Cenicamente até pode ter piada para qualquer coisa. E sempre é uma maneira de apresentar uma ideia que tem sido recorrente nos nossos trabalhos: a ideia de dar espaço ao espectador, para “entrar” e “sair” do espectáculo, para pensar, para estar consigo próprio enquanto está conosco – e ler em cena ajuda a isso mesmo. Nos Negócios havia muito texto projectado. Cenicamente não é eficaz – é poroso, anti-teatral – mas acho que serve o “nosso” teatro.

CATARINA

Bom. Se eu não tiver de falar em público, por mim está tudo bem.

Tenho que vos vestir?

GONÇALO

Não, não. Nós vestimo-nos sozinhos. É só um artigo – sem fotografias. Vai ser assim uma coisa meio informal.

CATARINA

Está bem. Vá, beijinhos.

GONÇALO *liga a TERESA.*

GONÇALO

Estou, Teresa?

TERESA

Olá, Gonçalo.

GONÇALO

Olha, para aquele artigo da revista brasileira, precisamos de nos reunir para gravar uma conversa.

TERESA

Sobra sempre para mim. A vida de produtora não é nenhuma brincadeira...

GONÇALO

Teresa – parece que estás a ler...

TERESA

Eu? Tou nada! Vou já tratar disso. Vou sair agora aqui de Gaia, mas ainda tenho de telefonar ao Júlio, ainda tenho de ir ao Olival, ainda tenho de ir buscar o Rui à estação... ai.

GONÇALO *liga a FRANCISCO*

Estou, Francisco?

FRANCISCO

Já sei, é sobre aquilo da revista. A Teresa já me ligou. Achas que precisas mesmo de mim lá?...

GONÇALO

Acho que não é preciso haver assim grande luz... é um artigo. Mas gostava que estivesses.

FRANCISCO

Ok. Combinado. Beijinhos aí para casa.

GONÇALO *liga a* JOÃO ROSÁRIO

GONÇALO

Tou, João Rosário.

JR não atende o telemóvel. E começa a tocar guitarra com o Ricardo.

GONÇALO

Agora é isto. Nunca me atende. Deve estar a tocar guitarra. Mas a verdade é que está a fazer paisagens sonoras cada vez mais complexas e ambiciosas, com o Ricardo. E o som, a musicalização a ganhar cada vez mais importância nos nossos espectáculos –

Por falar nisso, tenho de ligar também ao Aly, ao Carlos Reis, ao Paulo Furtado⁵...

... ao Nuno Meira, também por causa da luz...

à Rita Abreu... na cenografia

... à Vera Santos, no movimento

⁵ Músico que fez a banda sonora do espectáculo.

GONÇALO *liga a JÚLIO GAGO*⁶

“Tou, Júlio.

JÚLIO

Gonçalo.

GONÇALO

Ok... Olha, ... vamos escrever um texto... bom, abreviando: vamos reunir e eu ligo-te a meio – e depois falamos um bocado sobre o TEP. Que achas?

JÚLIO

Tem piada. Isso faz-me lembrar aquele espectáculo dos “Nature Theatre of Oklahoma” – em que eles telefonavam aos amigos e à família a perguntar: “na vossa opinião, o que é que vocês acham que nós fazemos mesmo?”

GONÇALO

É. Já nos tínhamos lembrado disso.

JÚLIO

Saudações teatrais, Gonçalo!

GONÇALO

Boa. Beijinhos.

GONÇALO *liga a um actor que conheça e que esteja na plateia. Se não conhecer ninguém, não liga.*

GONÇALO

Olá, xxxxxx. Já sabes?

⁶ Membro histórico do Circulo de Cultura Teatral – TEP.

XXXXXX

Sim, aquilo do Rivoli?

GONÇALO

Sim.

XXXXXX

Acho que devíamos sublinhar o facto de os espectáculos irem sempre ruminando as temáticas, haver sempre rimas internas entre cada espectáculo. Sejam com textos do Miller, do Whiting, do Brecht, do Pau Miró ou do Rui, o discurso é recorrente. E isso é uma marca dos vossos espectáculos, parece-me.

GONÇALO

Boa. Isso é verdade.

XXXXX

Cada vez que faço/vejo um espectáculo do TEP alguém diz: “vai correr tudo bem”. Bom, mas agora tenho que me ir embora que temos espectáculo daqui a bocado. Beijinhos.

GONÇALO *liga a RUI*

GONÇALO

Estou, Rui. Acho que ainda falta falar de montes de coisas.

RUI

Pois, eu sei, mas já viste a data. Temos de enviar o texto.

GONÇALO

Entusiasmámo-nos com a conversa e perdemos a noção do tempo... Mas ainda gostava de falar sobre aqueles espectáculos criados em processos colaborativos. *Os maias, o não dá trabalho nenhum, o Casa Vaga* – acho que vamos cada vez mais trabalhar assim.

RUI

É. É deixar o real irromper: relatos de professores desempregados sobre a sua própria vida, um actor a falar sobre fazer teatro em Portugal, e nós a brincar com as nossas próprias leituras e utopias...

GONÇALO

Ainda falta falar sobre montes de coisas.

RUI

Pois, eu sei, mas já viste as horas. Olha, vamos jantar e continuamos a conversa.

Não te preocupes, vai correr tudo bem.

JOÃO ROSÁRIO

Na minha opinião, os espectáculos do TEP precisam sempre da mesma coisa:

Política, animais e comida.