



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 27
N. 50
2023.1**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

**POÉTICAS, MÍDIAS, GÊNEROS,
MEIOS E MATRIZES:
um dossiê sobre dramaturgias**

ORG. **ANA CLÁUDIA CAVALCANTE
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA
CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JR.**



CADERNOS DO
GIPE
CIT

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917
SALVADOR
ANO 27
N 50
P. 1-195
2023.1

POÉTICAS, MÍDIAS, GÊNEROS, MEIOS E MATRIZES: um dossiê sobre dramaturgias

AUTORES

Álvaro Dyogo Pereira; Any Luz; Carluce Couto;
César Lignelli; Daia Moura; Davi Dias; Douglas
de Camargo Emílio; Dyogo Ramon; Ellen Gabi;
Hércules Soares; João Carlos (Chico) Machado;
Jones Oliveira Mota; Josinaldo Gomes Batista;
Lívia Sampaio; Lucas Mattoso de Andrade
Ribeiro; Ricardo Zigomático; Thiago Carvalho

ORGANIZAÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante; Antônia Pereira
Bezerra; Celso de Araújo Oliveira Jr.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Cláudia Cavalcante

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 50

Ana Cláudia Silva Cavalcante; Ana Flávia Andrade
Hamad (Vica Hamad); Antônia Pereira Bezerra;
Carolina de Paula Diniz; Celso de Araújo Oliveira Jr.;
Cilene Nascimento Canda; Cleise Furtado Mendes;
Clóvis Dias Massa; Cristiane Santos Barreto; Felipe
Henrique Monteiro Oliveira; Gilsamara Moura;
Iara Regina Demetrio Sydenstricker Cordeiro;
Jacyan Castilho de Oliveira; João Alberto Lima
Sanches; Leonardo José Sebiane Serrano; Melina
Scialom; Olívia Camboim Romano; Paulo Henrique
Correia Alcântara; Pedro Henriques Costa Pinto;
Raimundo Matos de Leão; Suzane Weber da Silva



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

VICE-REITOR

Penildon Silva Filho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Ronaldo Lopes Oliveira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba Soares

COORDENAÇÃO DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC

Leonardo José Sebiane Serrano

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2023, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélon de Araújo – TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – No. 50, 2023.1. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

195p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL	4	TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO NÃO FORMAL DE TEATRO: dramaturgia e crítica sociopolítica	104
Ana Cláudia Cavalcante, Antônia Pereira Bezerra, Celso de Araújo Oliveira Jr.		Jones Oliveira Mota	
PREFÁCIO "NÃO HÁ TEATRO NOVO COM PEÇAS VELHAS"	9	A MÚSICA-TEATRO E SEUS DESVIOS NA PEÇA SEPT CRIMES DE L'AMOUR DE GEORGES APERGHIS	123
Celso de Araujo Oliveira Jr.		Josinaldo Gomes Batista	
DISCURSOS IMPLÍCITOS: a herança do teatro na dramaturgia cinematográfica	12	PITITINGA: PEIXE PEQUENO – uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo, sua dramaturgia e práticas artístico-pedagógicas	140
Álvaro Dyogo Pereira		Thiago Carvalho, Davi Dias, Ellen Gabi	
SER E NÃO SER: Shakespeare em Succession	26	FOLHAS AVULSAS	159
Lívia Sampaio		ALICERCES POLIFÔNICOS: um diálogo entre Bakhtin e o CPC	160
MEGABETH/MACBEAT: remixando Shakespeare	42	Carluce Couto	
João Carlos (Chico) Machado, Ricardo Zigomático		REPENSANDO A ATUAÇÃO CÊNICA E O OFÍCIO DO ATOR E DA ATRIZ: uma reflexão sobre o Sistema Stanislavski na contemporaneidade	178
MEMÓRIAS TRAÇANTES: em busca de uma "Clínica da Imaginação" para falar de uma dramaturgia da dor e do luto	60	Dyogo Ramon	
Any Luz			
ENTRE: um estado atento às próprias ideias do corpo	73		
Daia Moura, Douglas de Camargo Emilio, Hércules Soares			
NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo	91		
HAMA HIMU VIKINI BAGA			
Lucas Mattoso de Andrade Ribeiro, César Lignelli			

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE,
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA,
CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JR.

A edição número 50 do Cadernos do GIPE-CIT, **POÉTICAS, MÍDIAS, GÊNEROS, MEIOS E MATRIZES: UM DOSSIÊ SOBRE DRAMATURGIAS**, reúne artigos e ensaios que discutem, problematizam e analisam proposições dramáticas feitas para os diversos meios de comunicação e de expressão artística. O termo *dramaturgia*, ultrapassando o seu uso tradicional que está relacionado diretamente às diversas formas de composição do texto dramático (mesmo quando este tece *diálogos* com o gênero épico e/ou com o gênero lírico), tem aqui o seu campo de investigação expandido.

Ainda que tenha o campo de investigação expandido, o dossiê não perde de vista a noção de que as tradições cênico-dramáticas e as convenções e produções da literatura dramática continuam na atualidade como um banco de experiências, utilizado livremente (rompendo com cânones e com o textocentrismo de outrora) por realizadores/realizadoras e escritores/escritoras dos diversos meios e linguagens da cena contemporânea, subsidiando construções dramáticas em suas diversas modalidades; distintos espaços; mídias; plataformas e canais; atuando em prol da construção de tessituras que antecedem aos processos de encenação ou que, muitas vezes, se delineiam ao longo do processo, comportando, no entanto, réplicas, rubricas, personas, ambientes *cenológicos* etc.



Nessa perspectiva, a edição agrega relatos e análises das produções, peças, roteiros, espetáculos, performances, produtos audiovisuais enfocando as práticas artísticas, os processos criativos, os recursos tecnológicos, os processos formativos (educação formal e educação não formal) implicados, bem como seus desdobramentos cênico-dramatúrgicos, indicando tendências e desafios das artes cênicas contemporâneas, apontando para a proposição de novas metodologias, pedagogias inclusivas e perspectivas diferenciadas, em atendimento às incitações sociopolíticas, educacionais, estéticas e culturais.

Dentre as principais tendências e desafios da dramaturgia, expressos nos trabalhos aqui reunidos, destacam-se: propensão à epicização; construções que expressam *diálogos* internos entre linguagens, modalidades artísticas e tecnologias; fragmentação da narrativa; esgarçamento das personas e personagens; elementos da cena, distintos do texto dramatúrgico, como condutores da teatralidade ou da espetacularidade; valorização dos processos, das metodologias, das pedagogias, dos percursos criativos e da gênese da criação por parte de realizadores e pesquisadores; opção por processos coletivos e/ou colaborativos de criação, em que se borram fronteiras de autoria; a intermedialidade; a multiculturalidade; a noção do corpo como *espaço* cênico, norteando a criação; a encenação partindo de relatos autobiográficos, recorrendo a estratégias do gênero lírico; a questão da presença e da telepresença como desafio; a busca por distintos pactos de recepção com o público; tendência à hibridização.

Esses são os mais evidentes caminhos percorridos, embora cada trabalho aqui apresentado expresse a diversidade e a singularidade de cada produto artístico, processo e contexto investigado.

No artigo ***DISCURSOS IMPLÍCITOS: a herança do teatro na dramaturgia cinematográfica***, o pesquisador Álvaro Dyogo Pereira aborda os pontos de contato entre as possibilidades da encenação no teatro e no cinema, sugeridas a partir do texto dramatúrgico, com o objetivo de compreender as particularidades de cada linguagem, estabelecendo possíveis *diálogos*. Para isso, leva em consideração, especialmente, as indicações de ações físicas e estados emocionais das personagens, bem como o impacto da evolução das tecnologias para a encenação em multimeios.

Lívia Sampaio, em ***SER E NÃO SER: Shakespeare em Succession***, explora novas maneiras de representar a ficção dramática, com foco nas narrativas de ficções seriadas televisivas. A proposta



do artigo é mostrar que as transformações trazidas por novas mídias, especialmente pela internet, não aniquilam as anteriores nem são incompatíveis com a qualidade do texto dramático. À luz de estudos sobre dramaturgia e noções de convergência midiática, o trabalho foca a série *Succession*, relacionada às tragédias de William Shakespeare, particularmente *Rei Lear*.

MEGABETH/MACBEAT: remixando Shakespeare, o ensaio de João Carlos (Chico) Machado e Ricardo Zigomático aborda o processo de criação do espetáculo *MEGABETH/MACBEAT*, ressaltando que a montagem partiu da peça *Macbeth*, de Shakespeare, e seguiu utilizando diversos recursos sonoros, de vídeo e de texto, se apropriando de formatos de programação de mídias eletrônicas e digitais – atuais e antigos, como noticiários, propagandas de TV e *podcasts*, empregadas como recurso épico e com a intenção de gerar efeitos tecnostésicos no público.

Propondo uma análise de rascunhos dramáticos experimentais a partir de um viés autobiográfico, a pesquisadora Any Luz traz à tona experiências de violência, situadas no contexto colombiano, apresentando uma proposta de escrita nomeada “Clínica da Imaginação”, voltada a contribuir com a reparação da dor e do luto. O artigo **MEMÓRIAS TRAÇANTES: em busca de uma “Clínica da Imaginação” para falar de uma dramaturgia da dor e do luto** utiliza como referências teóricas Ileana Diéguez, Leonor Arfuch, Gustavo Barcellos e Melina Scialom.

O ensaio **ENTRE: um estado atento às próprias ideias do corpo**, escrito por Daia Moura, Douglas de Camargo Emilio e Hércules Soares, apresenta apontamentos dramáticos do projeto *ENTRE: uma performance/instalação em realidade virtual*. Traz um diálogo reflexivo, versando sobre dramaturgias que se encontram em múltiplas realidades, em busca de uma linguagem *polifônica* performativa. De acordo com os pesquisadores, a dramaturgia proposta interliga memórias pela respiração e pela imaginação radical, suscitadas pelas diferentes peles-terras-quintais-corpos.

Em **NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMÁTICA: experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGA**, César Lignelli e Lucas Mattoso de Andrade Ribeiro analisam oito recortes da notação gráfica que serviu de base dramática para a criação do vídeo/espetáculo. Tal notação foi desenvolvida durante o processo laboratorial colaborativo, a partir de práticas de experimentação vocal em movimento, envolvendo técnicas relativas ao *soundpainting*, à fonação ingressiva, à poesia sonora e aos sons bucais.



No ensaio **TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO NÃO FORMAL DE TEATRO: dramaturgia e crítica sociopolítica**, Jones Oliveira Mota apresenta um relato analítico de uma experiência pedagógica com Teatro de Revista, que tem como ponto culminante a produção de *Infel – A Revista do Ano de 2016* pelo Coletivo Saladistar Produções. A análise fornece *insights* sobre o processo de criação dramaturgica em um contexto pedagógico, destacando a importância da criatividade e da colaboração, além de expressar potencialidades do Teatro de Revista.

O pesquisador Josinaldo Gomes Batista, em **A MÚSICA-TEATRO E SEUS DESVIOS NA PEÇA SEPT CRIMES DE L'AMOUR DE GEORGES APERGHIS**, analisa *desvios* presentes na música *Sept crimes de l'amour*, com base em Walter Benjamin e Jean-Pierre Sarrazac.

O ensaio **PITITINGA: PEIXE PEQUENO – uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo, sua dramaturgia e práticas artístico-pedagógicas**, de Thiago Carvalho, Davi Dias e Ellen Gabi, apresenta um relato analítico do processo de criação do espetáculo do Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA). A dramaturgia do espetáculo teatral foi construída a partir de processos colaborativos, utilizou relatos autobiográficos dos participantes, associando diversas linguagens e experimentando espaços físicos alternativos e ambientes digitais.

Na seção **FOLHAS AVULSAS**, temos a contribuição de Carluce Couto no artigo **ALICERCES POLIFÔNICOS: um diálogo entre Bakhtin e o CPC**, que considera o Centro Popular de Cultura (CPC) como um movimento cultural cujas bases estruturantes eram alicerçadas pela *polifonia*, no sentido estabelecido pela obra de Mikhail Bakhtin. De acordo com a pesquisadora, isso decorreu, principalmente, da coesão de diversas *vozes sociais* implicadas no movimento, que colaboraram para a construção um discurso artístico que refletisse objetivamente as condições sociais e históricas da época.

A seção traz ainda os questionamentos: o que significa ser ator ou atriz na contemporaneidade? Como abordar o Sistema Stanislavski, no contexto sócio-político-cultural em que estamos inseridos? Em **REPENSANDO A ATUAÇÃO CÊNICA E O OFÍCIO DO ATOR E DA ATRIZ: uma reflexão sobre o Sistema Stanislavski na contemporaneidade**, Dyogo Ramon aborda os desafios do ofício dos atuentes frente às realidades contemporâneas cênicas. As reflexões e os questionamentos



expressos são fruto de análise crítico-poética da sua trajetória, articulada com a perspectiva de cinco estudantes, participantes do curso de *Formação Teatral* do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro (do Amazonas).

O PREFÁCIO **“NÃO HÁ TEATRO NOVO COM PEÇAS VELHAS”** é do artista e pesquisador Celso de Araújo Oliveira Jr., um dos organizadores desta edição.

A edição número 50 do Cadernos do GIPE-CIT é dedicada à memória de **José Celso Martinez Corrêa, Aderbal Freire Filho, Aracy Balabanian e Léa Garcia**, artistas fundamentais para as Artes Cênicas do Brasil.



PREFÁCIO

“Não há teatro novo com peças velhas”

CELSO DE ARAUJO OLIVEIRA JR.

Celso Jr. é ator, diretor teatral e professor, atualmente lotado no CECULT/UFRB – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Ao lançarmos um olhar sobre as dramaturgias contemporâneas – assim mesmo no plural –, estamos avançando sobre um terreno movediço. A partir das experimentações dramatúrgicas desencadeadas por Brecht, na primeira metade do século XX, passando pela aventura absurda, até a declaração da “morte do teatro”, da “morte do autor” e das várias outras mortes apocalípticas que nos trouxeram ao século XXI, o teatro vem se auto-destruindo e se re-construindo, como um Sísifo multifacetado e incansável, ampliando as fronteiras do que seja ou não seja *drama*, escrita, poéticas e o próprio teatro.

Os processos criativos apresentam múltiplas proposições, que estabelecem um desafio imenso ao campo da recepção crítica que, por sua vez, se fragmenta em re-definições de gêneros literários e teatrais, gerando a necessidade de reflexão a partir de novos olhares, necessariamente baseando-se em observações concentradas em pontos de vista únicos, fragmentados e divergentes.

As rupturas formais, temáticas e estéticas que implodiram com o mundo moderno geraram fragmentos que, rejuntados pela pós-modernidade, fizeram surgir um caleidoscópio colorido e entrópico de elementos que se combinam, incluem, excluem, ressignificam e dão voz a uma produção dramatúrgica vasta, que questiona e combate a velha e empoeirada teoria dos três gêneros (épico, lírico e dramático).



Os experimentos cênicos de artistas do espetáculo forçaram a desconstrução do texto dramático, provocando uma des-hierarquização na cena: o texto perde seu lugar de destaque central no teatro, o que propõe um olhar em parataxe, analisando todos os atributos da encenação, incluindo a escrita dramática como um dos elementos que compõem a cena.

Além disso, foi a partir da invenção e da popularização das mídias de reprodução (cinema, fotografia) que o teatro pôde reconhecer sua verdadeira especificidade. Se, por um lado, os meios eletrônicos se apresentaram, a partir da última década do século XX, como um avanço para as comunicações, interligando os mundos através da internet e possibilitando a divulgação instantânea de fatos, saberes e modos de vida, por outro lado, serviram para diversificar e personalizar as formas de apresentação e representação dos mundos (mais uma vez, no plural).

Desse modo, as matrizes cada vez mais individuais ganham espaço nas linhas das propostas de novas dramaturgias, aliadas às mídias de proliferação, proporcionando o acesso cada vez mais amplo a novas ideias de mundo, retomando velhas tradições, criando novas tradições, unindo tradições que haviam sido silenciadas, dando voz, corpo e memória a pensamentos e ideias de diversas matrizes diferentes.

A terceira década do século XXI ainda nos trouxe a pandemia e, com ela, a necessidade de reinvenção das experiências cênicas e teatrais. Se, até o fim de 2019, “teatro significa um tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos, no ar que respiram juntos, naquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”, como afirma Hans-Thies Lehmann, no *Teatro pós-dramático*, a partir de 2020, com a chegada do vírus mortal, muda-se o paradigma do que seja teatro, que deixa de ser um fenômeno que envolve espaço e tempo em comum entre espectadores e artistas e passa a ser um atributo exclusivo do tempo. Teatro passa a ser o que ocorre entre público e artistas num tempo determinado. Assim, mais uma vez, o teatro se afasta mais ainda dos produtos audiovisuais e, mesmo se utilizando da captação eletrônica de imagem e som, assegura sua especificidade teatral, ao se realizar “ao vivo”.

Por outro lado, o uso das mídias digitais nos espetáculos cênicos (apesar de não serem novidade, basta ver as experiências de teatro/cinema de Piscator, na década de 1920, ou a utilização de vozes gravadas, as tele-peças e as rádio-peças da dramaturgia de Samuel Beckett, nos anos



1950/60), vai sendo apropriado pelas construções dramatúrgicas, assim como – é uma via de mão dupla – as obras audiovisuais vão se apropriando de elementos dramáticos desde sempre.

Remixagens de autores clássicos como Shakespeare, Tchékhov, entre outros, e seu uso para a criação de novas dramaturgias vêm sendo debatidos desde sempre, como heranças incontornáveis tanto para o teatro, quanto para o audiovisual. Assim como a utilização do texto na fronteira entre as artes cênicas e as visuais, na criação de performances, instalações artísticas e experiências corporais e vocais que se estendem até a fronteira com a dança e a música. Desse modo, o drama vive de re-escrituras, novas convocações, novos palcos presenciais ou remotos.

Por fim, é preciso acreditar no que o dramaturgo alemão Heiner Müller afirma, quando diz que “Não há teatro novo com peças velhas”. É preciso reinventar o teatro a cada dia e, por causa disso, reinventar as escritas para o teatro. Seja o que for que estejamos chamando de teatro, seja o que for que estejamos chamando de dramaturgia. Ampliar as fronteiras, avançar pelos mundos, refletir os microcosmos, retomar as matrizes e avançar sempre.



DISCURSOS IMPLÍCITOS: a herança do teatro na dramaturgia cinematográfica

ÁLVARO DYOGO PEREIRA

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFJF/2009); licenciado em Artes Visuais (Claretiano/2021); especialista em Comunicação e Arte do Ator (UFJF/2012); mestre em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual (UFJF/2016), Álvaro Dyogo atualmente desenvolve pesquisa no doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA), na linha *Poéticas e Processos de Encenação*, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Marfuz.

RESUMO

A proposta deste artigo é refletir sobre os pontos de contato entre as possibilidades da encenação no teatro e no cinema, sugeridas a partir do texto dramático, com o objetivo de compreender as particularidades de cada linguagem, estabelecendo possíveis *diálogos*. Para tanto, serão levadas em consideração, especialmente, as indicações de ações físicas e estados emocionais das personagens, contidas nos roteiros e peças, bem como o impacto da evolução da tecnologia para a encenação. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, e o quadro teórico traz autores que se debruçam sobre a temática da encenação em cada uma das linguagens, como Patrice Pavis (2011) e Jean-Jacques Roubine (1998) no teatro; e Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008; 2013) no cinema.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Cinema. Encenação. Texto teatral.

IMPLIED DISCOURSES: the heritage of theater in cinematographic dramaturgy

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect on the points of contact between the staging possibilities in theater and cinema suggested from the dramaturgical text, with the aim of understanding the particularities of each language, establishing possible dialogues. For this purpose, indications of physical actions and emotional states of the characters will be taken into account, as well as the impact of the evolution of technology for staging. The methodology used was bibliographical research and the theoretical framework brings authors who focus on the theme of staging in each of the languages, such as Pavis (2011) and Jean-Jacques Roubine (1998) in theater, and Jacques Aumont (2008) and Bordwell (2008; 2013) in the cinema.

KEYWORDS:

Theater. Cinema. Staging. Theatrical text.



TEATRO, CINEMA E ENCENAÇÃO: PONTOS DE CONTATO

A chegada do cinema e a sua inescapável relação com o teatro trouxeram impactos às duas artes. Jean-Jacques Roubine (1998), por exemplo, considera que os artistas teatrais demoraram muito a enxergar a influência que as primeiras projeções cinematográficas, datadas do final do século XIX, teriam em sua arte. O autor destaca, entretanto, que, embora tenha havido muita resistência, “o teatro, ao longo de todo o século XX, vai ter que redefinir, em confronto com o cinema, não apenas uma orientação estética, mas a sua própria identidade e finalidade”. (ROUBINE, 1998, p. 27).

A mesma resistência encontrava o cinema para estabelecer-se como manifestação artística com convenções e possibilidades distintas da arte teatral. No encontro entre essas duas artes, é preciso observar aquilo que nelas é comum e aquilo que precisa ser investigado separadamente.

O desenrolar das ações no teatro, por exemplo, funciona, de acordo com Jacques Aumont (2008), graças a uma convenção: aceito que uma personagem surja dos bastidores e regresse quando o texto dramático e a “marcação” proposta pela encenação exigem, mesmo sabendo que não há “nada” (ficcional) nas coxias. Consigo admitir que sejam expostos monstros ou ser convencido do estado da alma de uma personagem mesmo que eu conte apenas com as falas dessas figuras dramáticas e não haja nenhum sinal concreto dessas situações. No cinema, em contrapartida, “o pendor realista interdita estas convenções, [...] exijo ver algo que se assemelhe à minha visão vulgar, pelo menos em alguns aspectos”. (AUMONT, 2008, p. 51).

É justamente na encenação que encontramos essa ponte. Aumont (2008) destaca que a encenação se tornou um valor próprio em cada uma das artes. Contudo, “enquanto que, para a história do teatro, isso significou a passagem para a vanguarda, a ruptura com um classicismo considerado esgotado, no cinema foi o sinal (enganador) de um triunfo do classicismo” (AUMONT, 2008, p. 49).



ASPECTOS PARTICULARES DA ENCENAÇÃO TEATRAL

Ao considerar as perspectivas específicas da encenação no teatro, Roubine (1998) chama a atenção para o fato de que somente a partir da segunda metade do século XIX começa-se a observá-la mais criteriosamente, como arte autônoma dentro da construção cênica. Naturalmente, são mais recentes ainda seus estudos de forma individualizada, havendo uma lacuna temporal entre o aparecimento e o reconhecimento desse fenômeno como campo de investigação pela academia.

O autor ainda acrescenta a dificuldade metodológica que o estudo da encenação implica, devido à sua própria especificidade e à efemeridade das apresentações, à raridade e pobreza da documentação textual e iconográfica e à decifração desses documentos. Roubine (1998) destaca que as explorações acadêmicas sobre o tema pautam-se, normalmente, em duas modalidades de pesquisa: investigações dedicadas a um determinado encenador ou companhia; ou análises isoladas ou comparativas de encenações específicas.

Roubine (1998, p. 17) alerta, ainda, que o teatro “é totalmente escravo de sua infraestrutura material. Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética”. Ao se pautar em um estudo de caso específico, uma investigação potencialmente carrega as reflexões teóricas e estéticas associadas a seu momento de produção e execução.

Roubine (1998) aponta que a questão basilar de toda encenação, a questão da qual nasce literalmente a figura do encenador, é a interrogação essencial que emerge do debate entre naturalismo e simbolismo: o que é um espetáculo teatral? O autor aponta o caminho das reflexões sobre essa questão ao longo dos séculos, passando da preocupação com uma ilusão de realidade a uma necessidade de tradução da diversidade do real, e mesmo à problematização dessa busca pela representação do real e da negação da teatralidade.



Sobre a dimensão do texto dramático na composição da encenação, Roubine (1998) aponta que, durante muito tempo, ele representou uma certa disputa ideológica, que indicava em que mãos cairia o “poder” artístico ou quem poderia tomar as decisões criativas fundamentais para a construção da obra. A figura do autor aparecia, nesse momento, como hierarquicamente superior, pois era ele quem criava e definia as diretrizes estéticas da obra. Os demais profissionais, nessa visão, apenas executariam um projeto estético previamente definido.

Sabemos, entretanto, que encenador, cenógrafo, iluminador e outros profissionais não precisam somente materializar, de forma subalterna, as exigências do texto, discussão incorporada posteriormente nos discursos acadêmicos. A busca por uma definição de quem seria o “autor” da obra, em ambos os casos, esbarra nas múltiplas camadas de criação: cada uma delas poderia reivindicar, para si, a autoria de um aspecto estético da obra.

A ENCENAÇÃO QUE EMANA DO TEXTO

Roubine (1998) atribui o chamado “textocentrismo” a uma encenação de viés simbolista, mas problematiza a polêmica entre naturalismo e simbolismo diante do fato de que os espetáculos naturalistas, muitas vezes, também se articulam em torno de um texto. O autor aponta a tendência, numa perspectiva “textocêntrica”, a desprezar a *mise-en-scène*. A encenação, nesse sentido, emanaria diretamente do texto, das falas e das rubricas; tudo mais deveria ser rejeitado.

Desta forma, a própria encenação pode ser entendida como uma expressão artística, dada sua capacidade de gerar obras únicas no teatro, que só existem no momento de sua execução. Para que se consolide como obra, utiliza-se o texto como um de seus elementos, que interage com uma série de outras estruturas cênicas, dando, a cada encenação, o caráter efêmero que a particulariza. Roubine (1998, p. 119) ainda destaca que “as opções do encenador, suas escolhas estéticas e técnicas, pressupõem que ele tenha se interrogado sobre aquilo que pretende mostrar,



e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido”, corroborando para o entendimento do encenador como criador, artista independente do autor do texto dramático.

Ainda sobre a particularidade artística da encenação, Patrice Pavis (2011) a classifica como um conceito que abarca as noções de metatexto e de texto espetacular. O primeiro conceito reúne as decisões tomadas pelo encenador, de forma consciente ou não, ao longo do processo de construção cênica, e que transparecem no produto final, reforçando a importância artística dessa figura. O segundo considera a encenação enquanto um sistema abstrato, um conjunto organizado de signos, considerando a dimensão da simbologia da representação como uma esfera analítica.

Pavis (2011) chama a atenção, ainda, para aspectos que seriam não representáveis, ao abordar sinais como entoações, olhares, gestos contidos, e que evocam uma percepção sensitivo-motora do ato cênico.

AÇÕES E EMOÇÕES NA ENCENAÇÃO: ASPECTOS DA DIREÇÃO DE ATORES

No processo de direção de atores, a análise da encenação pode contemplar uma série de reflexões, que vão desde o método de interpretação adotado até os conceitos incorporados pelo diretor da obra. A forma como as cenas são conduzidas, no que se refere à direção, também dialoga com a estética adotada pelo encenador e com o contexto estético e social, sendo um dos elementos que se somam ao texto nesse processo de criação artística.



Uma das dificuldades ao realizar investigações dessa natureza está no campo da subjetividade dos aspectos analisados. Até que ponto é possível confirmar se a interpretação busca a naturalidade? Aspectos técnicos ou até mesmo a qualidade da interpretação podem ocasionar interpretações tendenciosas ou equivocadas. Roubine (1998) aponta algumas características que, quando presentes no trabalho dos atores, também podem dificultar uma investigação consistente sobre a arte da encenação, como amadorismo, irresponsabilidade e falta de senso artístico.

A dificuldade analítica do processo de direção de atores é bem ilustrada por Pavis (2011), ao tratar do conceito de “presença cênica”. Para o autor, “descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o ‘corpo místico’ do ator se oferece para logo se tomar de volta” (PAVIS, 2011, p. 53), ao que Roubine complementa:

com relação ao ator, fala-se muitas vezes na sua presença. Noção ao mesmo tempo misteriosa e muito clara para o profissional ou o frequentador assíduo. Essa presença é, no fundo, a violência que uma encarnação exerce sobre mim. Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de um simulacro, de uma hábil imitação do desespero, mas sim a de um desespero real gritado por um ser humano real, a minha imobilidade e a minha passividade tornar-se-ão de um só golpe insuportáveis e inevitáveis: fascinado, fico olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio. (1998, p. 29)

No que se refere ao estado físico das personagens, as indicações para os atores, que podem aparecer tanto no texto dramático quanto diretamente no processo de ensaios ou na construção das cenas, exploram as possibilidades de experimentação do corpo e do gestual.

Pavis (2011) destaca que, especialmente o ator ocidental costuma compor partições vocais e gestuais às quais incorpora indícios comportamentais, verbais e extraverbais. O ator “empresta seu corpo, sua aparência, sua voz, sua afetividade, mas – pelo menos para o ator naturalista – se faz passar por uma pessoa verdadeira” (PAVIS, 2011, p. 52). São agregadas, ainda, todas as possibilidades expressivas do corpo. Uma atitude ou postura cênica pode traduzir emoções da personagem. O deslocamento, o afastamento, o posicionamento cênico, as reações físicas, bem como alguns aspectos posturais e atitudinais podem ser melhor analisados quando se foca a observação especificamente no estado físico.



O desenvolvimento emocional das personagens é outro aspecto da direção de atores que pode ser observado. A “demonstração” explícita de emoções, que Roubine (1998, p. 280) chama de interpretação “à base da emoção”, é uma possível escolha da encenação, mas não é a única. Pavis (2011) aponta que esse tipo de atuação é criticado porque privilegia o ponto de vista do indivíduo e camufla o processo artístico. O autor ainda destaca que não seria interessante detalhar uma teoria das emoções, porque isso limitaria a prática cênica a um único tipo possível de interpretação.

O estado emocional de uma personagem contempla, ainda, sentimentos vivenciados de acordo com cada cena, reações às ações de outras personagens ou a acontecimentos cênicos diversos. Pavis (2011) afirma que o ator deve saber gerir e dar a ler suas emoções. “Mais que um domínio interno [...], o que conta em última instância para o ator é a legibilidade das emoções que ele interpreta para o espectador” (PAVIS, 2011, p. 53).

Ainda na dimensão da direção de atores, o aspecto da interação entre as personagens merece ser observado em separado, porque tanto pode provir do texto teatral, através de uma indicação direta de direcionamento da fala em uma rubrica, por exemplo, quanto pode indicar simplesmente uma decisão do encenador ou do próprio ator em um exercício de improviso.

A PROBLEMÁTICA DA ENCENAÇÃO NO CINEMA

Discussões sobre a encenação cinematográfica podem partir de uma questão importante colocada por Aumont (2008, p. 140): “não temos realmente uma teoria da encenação – no sentido de um corpo de doutrina racional que pudesse ser depois aplicado na prática”. Na ausência de uma doutrina, dedicar-se a esse tema demanda definir o foco da observação a ser realizada e debruçar-se sobre os autores que, ainda que não formalizem uma teoria, colaboram para que sejam percebidos os aspectos que se pretende investigar.



David Bordwell (2013), ao refletir sobre o tema, aponta para algumas perguntas essenciais necessárias ao entendimento da construção do pensamento sobre as normas da encenação no cinema: “que estratégias de direção as moldaram? Que funções a técnica cumpriu? Como as normas foram alteradas ou mantidas ao longo da história? Que fatores promoveram a estabilidade, assim como a mudança?” (BORDWELL, 2013, p. 225).

A HERANÇA DO TEATRO

A encenação é um aspecto essencial para a construção de muitos filmes, desde o início do século XX. Entretanto, não há como excluir, das discussões sobre a encenação cinematográfica, a herança que esse conceito traz do teatro. O encenador no cinema, segundo Aumont (2008), inicialmente era desvinculado das figuras do cineasta ou do autor. De todos esses termos, utilizados de alguma forma para identificar o papel de profissionais do cinema diante de sua obra, o encenador foi, por muito tempo, considerado uma figura menor, usurpada da arte teatral.

Com o crescimento das ambições artísticas da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolveu-se e diversificou-se segundo dois eixos – o do ofício e o da arte: havia, de um lado, o realizador e encenador; do outro, o cineasta e, depois, o autor (AUMONT, 2008, p. 20). Da passagem dialógica da arte teatral para a cinematográfica, existem algumas heranças importantes: o verbo, proveniente do texto, e a noção de espaço, definidora do lugar em que a ação se desenrola, são algumas delas.

Aumont (2008) destaca, ainda, o desenvolvimento do “palco fílmico”. Quando surge o cinema, o teatro utiliza majoritariamente a estrutura do palco italiano, com suas cortinas, caixa cênica, coxias e outros elementos. Essa estrutura delimita e limita o ponto de vista do espectador, determinante que logo precisou ser enfrentado pelo cinema.



O autor aponta que, no cinema mudo, prevalecia o respeito pelo argumento, inclusive na relação com atores, que deveriam possuir o físico, a experiência e as qualidades demandadas por ele. Com a chegada do som, o encenador passa a ser o sujeito que conduz o processo, desde o tratamento do argumento até a conclusão do filme, participando da concepção ampla da obra, como na escolha de elenco, cenários e aspectos da filmagem e montagem.

Bordwell (2008) acrescenta que, no início do século XX, a crítica ainda tentava consolidar a arte cinematográfica como uma arte distinta e que em nada ficava devendo ao teatro. Nesse movimento, aquilo que despontava como puramente cinematográfico era a técnica da montagem, ausente na obra teatral, ao passo que a encenação evidenciava essa herança que não se queria enfatizar.

Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. (BORDWELL, 2008, p. 29)

O autor destaca, entretanto, que essa revolução permanece, até hoje, inacabada. Muitos críticos, na visão de Bordwell (2008), elogiam uma montagem habilidosa e se esquecem de momentos da *mise-en-scène* muito mais fortes e sutis. “Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de ‘invisível’, mas, tanto para o espectador comum quanto para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível” (BORDWELL, 2008, p. 29).

Outra questão herdada do teatro pelo cinema é o que Bordwell (2013) vai chamar de “código do realismo”. As primeiras imagens cinematográficas tinham muita profundidade, devido às lentes – usualmente de 35 mm ou 50 mm – que davam essa sensação. O autor afirma que essas lentes eram usadas porque, naquele momento, considerava-se que o efeito produzido por elas era correspondente à visão normal, obedecendo a esse código teatral realista. O valor artístico da imagem cinematográfica para Bordwell (2008), entretanto, não estaria unicamente associado a uma ideia de fidelidade, uma vez que o cinema não precisa filmar um mundo pré-existente.

A representação, como significação, é um sistema fechado de relações pautadas por regras do significante ao significado. Afirmar que muitas imagens são fiéis à percepção é arriscar ser



chamado de “realista ingênuo”. Já a vertente semiótica é um gesto, em alguns aspectos, libertário. Leva-nos a pensar as convenções cinematográficas como artifício, o que, de algum modo, elas são (BORDWELL, 2008, p. 331).

A chegada do som, a partir dos anos 1920, fez com que o cinema precisasse se readaptar a uma realidade que já se considerava superada, desprivilegiando a profundidade em prol do registro sonoro, em virtude das demandas impostas pelos equipamentos disponíveis. Sobre esse período, Aumont (2008) ressalta que os intelectuais, especialmente os da área teatral, foram muito críticos, passando a considerar o cinema como uma imitação insípida de representações teatrais.

Essa resistência ocorreu porque as evoluções que o cinema mudo já experimentava como linguagem teriam sido abandonadas para que se retornasse a um “estágio primitivo da encenação, em que a câmera devia permanecer imóvel e registrar o desempenho dos atores” (AUMONT, 2008, p. 28-29), devido às limitações impostas pela técnica sonora naquele momento.

NOVAS TECNOLOGIAS, NOVAS POSSIBILIDADES

A instância da fala volta a ser, então, determinante para a encenação cinematográfica, provocando uma circunstância que Aumont (2008, p. 29) chama de “logorreia”, cujo objetivo seria “suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo)”, e que, para o autor, reduzia o jogo dramático à circunstância da enunciação do texto.



À medida que a técnica sonora evolui, a dicção dos atores, inicialmente mais artificial e articulada para ser captada pelos primeiros equipamentos utilizados, passa a ser mais fluida e natural, e problemas como ruídos e direcionamento do áudio são gradativamente solucionados, o que, conseqüentemente, se reflete nas possibilidades de encenação, uma vez que a movimentação cênica e até mesmo a tônica dos diálogos passam a poder ser experimentadas de outras formas.

Paralelamente à questão sonora, outras discussões eram estabelecidas com o avanço da técnica e do entendimento estabelecido sobre a linguagem cinematográfica. Aumont (2008, p. 36) aponta que “a encenação de filme fez-se, durante muito tempo, num determinado local; e os dois progressos essenciais consistiam, por um lado, em ampliar o espaço e, por outro, em observá-lo a partir de pontos de vista múltiplos”. Isso seria enxergado como mais um diferencial do cinema em relação ao teatro, que não tem a mesma possibilidade de direcionar os olhares e pontos de vista de seus espectadores.

A relação da obra fílmica com o texto escrito, por sua vez, contempla uma discussão paradoxal entre o argumento e a imagem: um argumento narrativo poderia ser traído por uma encenação ornamentada, que utilizasse imagens em excesso para dar significado ao texto; ou um argumento que oferecesse muitas imagens poderia acabar se tornando prosaico pela encenação.

Para Aumont (2008), a história do cinema é também a história do estilo da encenação, de modo que não há técnica que ajuste imagem e argumento de forma impecável. O autor sugere que a solução para este conflito tenha surgido com a decupagem. “No seu estado técnico, a planificação não é mais do que um instrumento que faz corresponder exatamente a encenação ao argumento” (AUMONT, 2008, p. 50).

Ao fragmentar a continuidade da narrativa, cortando-a em pedaços menores, com unidades – de tempo, de espaço e de ação bem definidas, a decupagem poderia converter essas unidades em planos, que posteriormente seriam incorporados ao filme. É importante ressaltar que os realizadores sempre terão a possibilidade de modificar a planificação para servir às cenas conforme julgarem adequado. Aumont ainda destaca que



a planificação não é a encenação, pois esta implica decisões diferentes das relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a 'coreografia' dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e nas iluminações). (2008, p. 51)

Contudo, o autor defende a colocação da decupagem como ponto nevrálgico da encenação de cinema, dado que, sem a planificação, "a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro" (AUMONT, 2008, p. 51). Ele aponta, ainda, que o conceito de encenação teria "entrado em crise", vindo a ser considerado como algo que "não passava de um termo provisório, o nome de um código transitório de uma determinada relação entre o autor e sua obra, entre o seu destinatário e a realidade" (AUMONT, 2008, p. 111), isso após a incorporação da discussão da autoria, especialmente no cinema da *nouvelle vague*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o começo do século XX, as artes do teatro e do cinema estabelecem entre si uma relação que tem muitas camadas, sendo a encenação um importante ponto de contato entre elas. Como arte autônoma dentro da construção cênica, a encenação teatral demora a se consolidar e, portanto, a ser reconhecida como possível campo de estudos. Entretanto, o próprio texto dramático aponta diretamente para as possibilidades de construção da cena, como ocorre nas rubricas, que podem sinalizar para aspectos técnicos e até mesmo para possíveis direcionamentos dos atores no que se refere, por exemplo, ao estado físico e emocional das personagens a serem construídas.

Também no cinema não há, inicialmente, uma preocupação com os estudos da encenação. As investigações iniciais ocorrem a partir de análises que tangenciam o tema e possibilitam observações nesse sentido – mais um ponto de contato entre as artes. A encenação no cinema ainda



herda do teatro uma tentativa de desvinculação entre as figuras do encenador e do escritor da obra. Entretanto, percebe-se que, com a evolução das tecnologias e o amadurecimento da própria arte cinematográfica, são trazidas especificidades à encenação para o cinema, como as possibilidades de relações entre argumento e imagem e as fragmentações da narrativa no processo de montagem.

REFERÊNCIAS

- » AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. 1. ed. Lisboa: Papelmunde, SMG, Lda., 2008.
- » BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético).
- » BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- » PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança – teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.



SER E NÃO SER: Shakespeare em Succession

LÍVIA SAMPAIO

**Mestre em Comunicação e Cultura
Contemporâneas pela Faculdade
de Comunicação (Facom/UFBA)
e doutoranda pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas
(PPGAC), tendo a orientação da
Profa. Dra. Cleise Mendes.**

RESUMO

Este artigo explora novas maneiras de representar a ficção dramática, com foco nas narrativas de longo prazo de ficções seriadas televisivas. A proposta é mostrar que as transformações trazidas por novas mídias, especialmente pela internet, não aniquilam as anteriores nem são incompatíveis com a qualidade do texto dramático. À luz de estudos sobre dramaturgia e noções de convergência midiática, no sentido indicado por Henri Jenkins, este trabalho será ilustrado pela série televisiva *Succession*, relacionada em diversas críticas e estudos acadêmicos às tragédias de Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Ficção seriada televisiva. Shakespeare. *Succession*. Convergência midiática.

TO BE AND NOT TO BE: Shakespeare in Succession

ABSTRACT

*This article explores new ways of representing dramatic fiction, focusing on the long-term narratives of television serial fiction. The proposal is to show that the transformations brought about by new media, especially the internet, do not annihilate the previous ones nor are they incompatible with the quality of the dramatic text. In the light of studies on dramaturgy and notions of media convergence, in the sense indicated by Henri Jenkins, this work will be illustrated by the television series *Succession*, related in several criticisms and academic studies to Shakespeare's tragedies.*

KEYWORDS:

*Dramaturgy. Television serial fiction. Shakespeare. *Succession*. Media convergence.*



INTRODUÇÃO

O piloto de *Succession*, série televisiva da HBO, estreou em maio de 2018. Com o título de “Celebration”, em razão do aniversário do patriarca da família Roy, o tom da série é dado nessa primeira das mais de quarenta horas de “Família Roy”, divididas em três temporadas ao longo de quatro anos. A quarta e última temporada, que terá dez episódios, vai estrear em 26 de março deste ano, 2023.

Na primeira hora, conhecemos o intragável milionário Logan, interpretado por Brian Cox, dono de um conglomerado de mídia e entretenimento – emissoras de rádio e TV, jornais, parques de diversão e linhas de cruzeiros – que, já idoso, com problemas de saúde, pensa em se aposentar e deixar um dos quatro filhos à frente dos negócios.

Kendall, o segundo filho, é o que foi preparado para a função. É esperado que ele já assuma quando Logan, nos primeiros minutos da série, sofre um mal-estar e fica confuso no dia do seu aniversário de 80 anos. Os outros filhos são: o delirante Connor, primogênito, fruto do primeiro casamento; Roman, o típico *playboy* inconsequente, e Shiv, única mulher, aparentemente mais centrada e extremamente ambiciosa. Ela está de casamento marcado com Tom, que trabalha nas empresas Roy, que é o “saco de pancadas” da família. Conhecemos também Márcia, terceira esposa de Logan, e o primo Greg, um rapaz atrapalhado que cai de paraquedas na família Roy e, como o único aparentemente abaixo de Tom na escala de importância familiar, acaba sendo bode expiatório das suas maldades. A dupla Greg e Tom rende momentos hilários, mas nunca tranquilos. O clima é sempre tenso, ainda que uma das razões da popularidade de *Succession* seja creditada ao equilíbrio inteligente entre sátira e drama.

Logan, porém, desiste da aposentadoria, deixando os filhos atônitos, especialmente Kendall. Essa primeira reviravolta na trama é o conflito que vai disparar a intriga (MENDES, 2021, on-line) que se estenderá em todos os episódios e temporadas.

Críticas, estudos, entrevistas fazem sempre a referência à “tragédia shakespeariana” mostrada em *Succession*. De fato, o enredo em muito se assemelha a algumas tragédias de Shakespeare,



especialmente *Rei Lear*. Logan e Lear possuem diversas semelhanças, inclusive alguns diálogos em *Succession* parecem saídos de peças de Shakespeare.

A proposta deste artigo é trazer à discussão algumas possibilidades de representação dramática, especialmente as mediadas pela tecnologia, demonstrando que, em que pesem preferências relacionadas a épocas e contextos diversos, uma forma artística não destrói a outra. Compreender que a arte é gregária e atualizar tramas com seus elementos narrativos e estéticos, fazendo uso dessa experiência, enriquece as formas artísticas, no caso, aqui, os dramas ficcionais.

Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. [...]. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias. (JENKINS, 2009, p. 41-42)

TRANSFORMANDO A PROLE EM REPASTO

Em uma das cenas mais impactantes de *Succession*, Logan Roy diz, olhando com desprezo para Kendall, que está à sua frente trêmulo, com lágrimas nos olhos, “Os incas, em momentos terríveis de crises, sacrificavam uma criança para o sol”, e prossegue dizendo que Márcia, sua agora ex-mulher, perguntou a ele enquanto lia essa história: “o que você ama tanto que poderia matar para fazer o sol nascer de novo?”. Assim, Logan informou a Kendall que ele foi escolhido para assumir publicamente a culpa por um grande rombo financeiro nas empresas da família. Não por acaso, essa fala de Logan, e tudo que a envolve, tem similaridades com o que Lear diz à filha Cordélia, quando ela, sem querer expressar seu amor pelo pai da forma que ele exigiu, é deserdada.



LEAR

[...]

Pelos arcanos de Hécate e da tétrica Nyx,
Por toda operação das órbitas celestes,
De onde vem nosso ser e cessamos de ser,
Descarto aqui todo o meu zelo paternal,
Propinquidades e propriedades de sangue,
E, como se estranha fosses à minha essência,
Disso te privo para sempre. O bárbaro cita,
Ou aquele que transforma sua prole em repasto
Fartando o apetite, terá de meu peito
Tanta acolhida, piedade e consolo quanto
Tu, que foste minha filha.

(SHAKESPEARE, 2020, p.105, Ato I, Cena 1)

Entre sócios, genro, sobrinho-neto, secretária, conselheiros, outros filhos, Logan decide que Kendall, justo ele, o que mais se dedicou à sucessão do pai, e aquele que por ele demonstra um temeroso afeto, será sacrificado. Logan está sentado e Kendall, em pé; mas os gestos, a expressão de pai e filho, mostram um Logan forte, gigante, e um Kendall minúsculo e estraçalhado. Obediente, entretanto. Essa decisão cruel de Logan, no último episódio da segunda temporada, intitulado “Isto não é para lágrimas”, vai direcionar os eventos cada vez mais trágicos que acontecem na terceira temporada.

Na terceira temporada, um Kendall mais fragilizado ainda convida o pai para jantar a fim de expor seu desejo de se retirar da sociedade das empresas, exigindo, como praxe no comportamento dos Roys, um valor de dez dígitos de dólares. Logan tenta se esquivar, fala que tem restrições de dieta, mas Kendall insiste, dizendo que entrou em contato com os médicos do pai e mandou preparar o que ele poderia comer. Sentado à mesa, Logan pergunta pelo neto, filho de Kendall, que o chama. O garoto vem, o avô brinca com ele, pergunta se o menino gosta de mozzarella e o faz provar a que está no seu prato antes de se servir. Traição, envenenamento, ódio, mágoa, vingança. Está tudo ali.



As semelhanças entre a trama de *Succession* e as obras de Shakespeare, além de evidentes, são assumidas, orgulhosamente, pelos responsáveis pela série. Ao convidar Jeremy Strong para o papel por “que ele se interessasse”, Adam McKey, produtor da HBO, disse-lhe que *Succession* era um “Rei Lear de um complexo industrial de mídia”.¹

Brian Cox, que dá vida a Logan Roy, é um premiado ator escocês de teatro, cinema e televisão. Durante décadas, trabalhou no National Theatre e fez parte da Royal Shakespeare Company, em que interpretou Titus Andronicus, Rei Lear, Julio Cesar, Ricardo III, entre outros. Sua lista de prêmios é proporcional à quantidade de papéis, mas o reconhecimento popular aconteceu com Logan Roy. Elogiadíssimo por sua interpretação, Cox disse em 2019: “Coloquei Logan no nível de um Titus Andronicus, ou mesmo de um Júlio César e certamente de um Rei Lear” [...] “A história é realmente o Rei Lear, exceto que Logan não herdou nada.”² Em 1992, ele publicou o livro *Os Diários de Lear*, no qual fala sobre o abalo físico e o emocional que sentiu interpretando Rei Lear, além de questões das apresentações em turnês, enquanto se preparava para interpretar Ricardo III. De Shakespeare, o ator escolhido para o papel do magnata da família Roy entende bem, e este foi mais um grande acerto na escolha do elenco.

Todos os filhos se movem por interesses: ou pelas empresas, como o trio do segundo casamento “Kendall, Roman e Shiv”, ou por delírio, como Conan, o mais velho, fruto do primeiro casamento de Logan, que quer ser presidente dos Estados Unidos se valendo de uma possível ajuda financeira do pai, sem nenhuma experiência política, porém, embora a saga da sucessão de Logan envolva todo o núcleo familiar, é Kendall o mais ferido. Logan é um pai cruel que humilha, debocha, maltrata, usa os filhos, joga uns contra os outros, abusa das suas fraquezas, fere sem nenhum pudor, não parecendo buscar um sucessor, e sim, reafirmar seu poder e sua imprescindibilidade, mesmo com a saúde debilitada. Em uma cena, quando o celular de Shiv toca – e é o pai quem está chamando – a imagem que surge na tela do aparelho é de Saddam Hussein. Os filhos não se iludem com uma improvável demonstração de amor paterno, embora façam movimentos que, algumas vezes, parecem um pedido desesperado de amor desse pai tão imponente e cruel.

O espectador tem poucas informações sobre a história dos Roy antes de serem milionários. Sabe-se apenas que Logan era pobre até criar seu império, e pouco se fala da infância ou adolescência dos filhos. O que chega ao público é a abertura lírica, que mescla imagens antigas

¹ Entrevista disponível em <<https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/13/on-succession-jeremy-strong-doesnt-get-the-joke>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUl-3c4swqh0>>. Acesso em: 20 fev. 2020.



aleatórias da família com crianças brincando, jogando tênis, filmadas em 8mm, com imagens atuais de arranha-céus e símbolos do império Logan, como o telão de TV em Manhattan sincronizado no canal da família, o *Waystar Royco*.³

O pai está sempre com os filhos, indicando que foi presente, o que não é exatamente positivo, pois o pai da infância/adolescência demonstra, naquele pouco mais de um minuto, que sua postura autoritária e distante era a mesma. Acompanhando essas imagens e os créditos da abertura, está a canção composta por Nicholas Britell, vencedora do Emmy de Melhor Tema de Abertura em 2019, que será tocada em diversas cenas de todos os episódios, em ritmo de *rock*, de *hip hop*, de *blues*, a depender do momento. O tom da música costuma ser grave quando Logan age impiedosamente, ou seja, muitas vezes.

VOCÊ CRIA A SUA REALIDADE

Os paralelos feitos até aqui entre a série televisiva *Succession* e as obras de Shakespeare têm a função de mostrar que a representação de um drama nos palcos ou em um *streaming*, passando por todos os veículos que surgiram ao longo dos anos, não só podem coexistir pacificamente como também devem ser articuladas, engrandecendo as formas germinais. *Succession* é um exemplo extremo, pois as evidências com Shakespeare são marcadas e é uma série aclamada pelo público e por quase todos os níveis de crítica. Poderia ser uma série feita com um texto de Shakespeare, como tantos filmes já foram levados ao cinema, ou qualquer outra que quebrasse com nitidez as fronteiras que o lugar comum estabeleceu entre “arte” e “entretenimento”, como se arte e entretenimento não andassem de mãos dadas. *Succession*, entretanto, traz elementos dramáticos de Shakespeare, atualiza a trama, focando na sucessão de negócios típicos do mundo contemporâneo, como informações e poder da mídia televisiva na era digital, e ainda faz isso em formato de série televisiva.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G29Eye-Gzm9w>>. Acesso em: 20 fev. 2023.



Os apreciadores de série multiplicam-se. Não só já não vivem escondidos como dantes, quando o opróbio recaía sobre um gênero considerado ‘comercial’ e ‘degradante’, como também se manifestam, discutem, mostram seu entusiasmo e parecem não temer qualquer crítica. (ESQUENAZI, 2010, p. 7)

Quando uma nova forma de representação – no caso deste artigo, a dramática – surge, é natural se fazer a comparação com a anterior e muito frequentemente dizer que a antiga é melhor, lembrando que, dentro de cada forma, também há rivalidades: teatro romântico X teatro realista; cinema mudo X cinema falado e outras divisões e subdivisões. Atualmente, a crítica é à “Netflix”, uma das plataformas de *streaming* que está no mercado e, por ser a mais popular, tornou-se adjetivo. “Netflix”, “séries”, dizem alguns, são produtos descartáveis, tolos. “Programas ‘fast-food’”.

Succession responde a isso no episódio piloto. Quando Kendall rebate a decisão do pai de não se aposentar, dizendo que é necessário fazer mudanças nos formatos de mídia, pois o pai não está atualizado, já que o mundo está mudando, Logan responde:

Sim, sim. O mundo está mudando. Tudo muda. O estúdio ia falir quando comprei, todos iam ficar em casa vendo VHS, mas e aí? Não. As pessoas querem sair. Ninguém veria mais TV, mas você muda uma coisa e todos veem. Você cria sua realidade.

“Você cria sua realidade”. O tempo cria sua realidade. Se, por muitos anos, o palco foi lugar de representação de textos dramáticos, ao longo do tempo, essa exclusividade foi rompida e o drama passou a ter relações com outras linguagens como o cinema (MENDES, 1995). “À *dessacralização da arte – literatura, teatro, pintura, etc. – proposta pela própria arte, há uma dessacralização de gêneros, estilos, formas, temas*” (HOISEL, 2014, p. 83). Naturalmente, em tempos de internet, mundo virtual, novas tecnologias o tempo todo, quase atropelando umas às outras, o Drama não ficou parado. Como se deu ao longo dos séculos, ele criou sua realidade neste frenético mundo on-line, marcando presença nos *games*, nas animações, nas séries de TV. “O drama é certamente um desses termos que essa vasta polissemia beira a uma dissolução conceitual” (SILVA, 2015, p. 128).

Como tal, o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concentradamente personificada



ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espectatoriais. (SILVA, 2015, p. 128).

Para cumprir com o objetivo deste artigo, não é necessário fazer uma cronologia do Drama, mas é pertinente lembrar a conhecida “crise do drama” (SZONDI, 1988), no final do século XIX, quando se inicia um processo de ruptura com as exigências do gênero dramático, a partir da incorporação de elementos épicos e líricos nos textos, causando, como disse Szondi, fissuras no desenho que o gênero possuía. Isso ocorreu quando dramaturgos quiseram colocar no palco temas que não eram representados até então e não cabiam na temporalidade ditada pela forma dramática. Entre as transformações trazidas pela crise, Szondi aponta a *epicização* do Drama, que é uma virada para o épico através da introdução da narração que chega aos poucos nos textos dramáticos: uma lembrança aqui, um relato ali, e surge um teatro mais abrangente, que atende aos anseios espaço-temporais relacionados às modificações na sociedade. Nas palavras de Sarrazac, 2002, p. 8, “[...] se o drama ressuscita hoje, qual Fênix, não é das cinzas do gênero defunto, e sim, e bem pelo contrário, emancipando-se da noção de gênero”. Esta libertação deixou o Drama mais receptivo, incorporando outras linguagens, outras formas e sendo por elas apropriado em uma relação de reciprocidade.

Assim como o gênero dramático evoluiu com a crise, as formas de representação do Drama também foram encontrando outros espaços, levando o Drama a seguir seu curso sem se prender a fronteiras de encenação. A representação do Drama também se emancipou da noção de espaço.

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela ainda não se baixou a cortina. [...] É tempo simplesmente de apreender o que foi criado, a tentativa de lhe conferir formulação teórica. Seu objetivo é apontar formas novas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas por seu vir a ser formal. Da temática alterada do presente, os dramaturgos extraíram um novo mundo de formas – terá ele continuidade no futuro? É certo que tudo o que é formal – ao contrário do que é temático – traz dentro de si, como possibilidade, sua futura tradição. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto pôs em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. (SZONDI, 2001, p. 155)



Do teatro elisabetano, da crise do Drama, da *epicização*, da revolução provocada pela Internet, chegamos às séries televisivas contemporâneas. De grande relevância é o raciocínio de Marcel Silva (2015), – que conclui seu artigo sobre o Drama Seriado Contemporâneo, afirmando que as séries televisivas despontam como “uma organização dramática nova” (SILVA, 2015, p. 142), fazendo uma distinção entre a temporada, como estrutura narrativa, e o episódio, e afirmando que “a essência do drama seriado está precisamente nessa dialética” (SILVA, 2015, p. 142). Para o autor,

A relação entre o drama e a épica, ou seja, entre a intensidade concisa do episódio e a distensão narrativa da temporada proporcionam um duplo engajamento sensorial que exige de um lado a vivência febril da violência dramática condensada em uma hora de exibição contínua e o prazer vagaroso em fogo brando do desenrolar da narrativa em semanas, meses, anos de exibição prolongada. (SILVA, 2015, p. 129)

Uma das peculiaridades das séries de longa duração é que, quando se escreve a primeira temporada (ainda que seja lançada semanalmente, as temporadas são feitas em bloco), as tramas não se fecham totalmente. É necessário deixar alguns pontos abertos que continuarão na temporada seguinte e assim por diante. Isso é um trabalho meticuloso, pois não se deve deixar muitos fios narrativos sem fechamento, irritando o espectador, mas também não é prudente encerrar toda a história em uma temporada, sem deixar o público curioso pelo que virá. Via de regra, as temporadas seguintes são feitas se a anterior tiver boa audiência.

É por isso que, dentro de cada episódio, há um acontecimento principal, formando um arco narrativo, enquanto outro arco se forma envolvendo os episódios da temporada. O prazer vagaroso em fogo brando, a que Marcel Silva se referiu, inclui também a história maior, a trama geral, que molda a série. No caso de *Succession*, a questão: quem será o sucessor de Logan Roy?

A força dramática condensada nos episódios convive com a expansão narrativa das temporadas e, se tudo correr bem, convive também com uma extensão ainda maior, uma *epicização* mais evidenciada, pois a trama só acabará com o final da série, que pode levar dois, três, cinco anos, como é o caso de *Succession*.



“Você cria sua realidade” é uma frase que condensa a necessária emancipação de gêneros, formas, espaços, suportes, a fim de atender à constante evolução do mundo e, conseqüentemente, dos espectadores.

AS SÉRIES CONTEMPORÂNEAS E A CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA

Ao tratar do drama seriado contemporâneo, Silva (2015) sublinha a necessidade de apontar características específicas dessa forma de representação, afastando uma discussão restrita às paixões de gêneros, formatos e nacionalidades.

A serialidade, inclusive a de longa duração, é um fenômeno antigo. Como disse García (2021), trazendo um estudo de Jennifer Hayward, quando se segue o fio da história, vê-se que a origem da narrativa seriada de longa duração está nos folhetins literários que se popularizaram quando surgiu a imprensa escrita nas sociedades industriais. Em um salto no tempo, a chegada da internet mudou o mundo e, logicamente, as formas de entretenimento, como já foi dito. A competição com as novas linguagens audiovisuais atingiu em cheio a televisão, que teve de buscar novos modos de contar histórias.

Nesse caminho, as séries chegaram com diversos formatos e se instalaram como uma das melhores maneiras de capturar o espectador de televisão e, com isso, os patrocinadores, parte essencial para manter a engrenagem funcionando. Os consumidores e as práticas de criação da “cultura de fã” (JENKINS, 2009) ficaram distribuídos e abertos à participação em grupo, através de *fanfictions*, memes, campanhas, entre diversas possibilidades de consumo e circulação desse produto artístico que vai além do seu veículo original que é a televisão, que, apesar de ainda ser o



mais importante, não detém exclusividade: jogos de tabuleiro, videogames, personagens que têm seu próprio “Twitter”, *blogs* que jogam pistas sobre o que vai acontecer, *podcasts*, redes sociais de *showrunners*, diretores, atores prendem a atenção do público que, por sua vez, responde interagindo com esse universo transmídia. Todas essas interações são medidas para análise de recepção, e as possibilidades desse universo parecem infinitas.

Brian Cox conta que nunca havia sido reconhecido nas ruas por nenhum trabalho seu – que envolve muitas peças, alguns filmes e diversos prêmios – como ocorre agora, quando dá vida a Logan. Mesmo se mostrando algumas vezes incomodado com isso, Cox gostou da ideia do aplicativo Cameo: por cerca de US\$ 600, é possível pedir uma mensagem personalizada do Brian/ Logan Roy, com seu reiterado “Fuck Off”.⁴ Segundo um artigo publicado no *TheDipp.com*, na primeira e na segunda temporadas de *Succession*, Logan despejou seu “Fuck Off” 27 vezes para as pessoas no seu entorno.⁵ Não é pouco dinheiro e não é pouca popularidade: ouvir o “Fuck Off” personalizado do Logan custa muito mais caro do que qualquer mensagem personalizada de outros artistas disponíveis no site, certamente pela popularidade da série e pelo carisma do personagem que é um poço de maldade e magnetismo. Se nas séries de longa duração, os escritores têm tempo para aprofundar os personagens, os espectadores também têm tempo de criar uma intimidade com eles.

As mudanças tecnológicas provocaram uma alteração tão grande nas preferências do público que, neste momento, estão sendo testados diversos formatos de ficção seriada televisiva de longa duração. Se até há um ano a duração dos episódios, em geral, variava de 45 minutos a uma hora,⁶ atualmente, fazem episódios de 30 a 40 minutos, buscando atender espectadores que querem um consumo diário regular, mas que não pretendem dedicar uma hora por dia a isso. A duração mais curta dos episódios satisfaz também a demanda de pessoas que assistem a séries pelo celular em algum tempo livre no trabalho, por exemplo. A disponibilização dos episódios também é outra questão, pois, se durante alguns anos predominou o modelo Netflix de lançar uma temporada inteira de uma só vez, plataformas como a HBO e a Star+ lançam um episódio por semana, resgatando aquela ansiedade do público em aguardar os acontecimentos que serão mostrados na semana seguinte, o que também favorece a “cultura de fã”. A própria Netflix já passa a rever seu modelo original, lançando algumas séries com episódios semanais.

⁴ Disponível em: <https://www.cameo.com/brian_cox>. Acesso em: 06 mar. 2023.

⁵ Disponível em: <<https://thedipp.com/succession/ranking-e-very-logan-roy-fuck-of-f-in-succession>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

⁶ Excetuando as sitcoms, que variam entre 20 e 30 minutos por episódio.



Por sua vez, a convergência dos meios de comunicação impacta o modo como consumimos esses meios. Um adolescente fazendo a lição de casa pode trabalhar ao mesmo tempo em quatro ou cinco janelas no computador: navegar na Internet, ouvir e baixar arquivos MP3, bater papo com amigos, digitar um trabalho e responder e-mails, alternando rapidamente as tarefas. E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet. (JENKINS, 2009, p. 44)

A interação entre o público de séries é muito mais importante do que o veículo pelo qual se assiste. O espectador não é mais um ente passivo, que apenas recebe o que é mostrado. O espectador atual é extremamente ativo. Por isso, a convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que sejam. “A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009, p. 32).

Nas séries de longa duração, a escrita caminha ao lado dos estudos de recepção. Se um personagem está agradando ao público, ele será mantido e vice-versa. O mesmo acontece com tramas paralelas que são esticadas, encerradas e criadas a depender da demanda. Nas palavras de Alberto Garcia (2021, p. 23, tradução nossa), “ao longo do desenvolvimento de uma série, o público se torna um elemento essencial da produção e é muito mais ativo do que em outros gêneros ou formatos”.⁷

Não se pode esquecer de que a televisão é um veículo de massa. Não se investe em um programa para que dez pessoas assistam. Investe-se para ter lucro, e frustrar o espectador é caminho direto para o fracasso. Na ficção seriada, é imprescindível manter o público atento também nos intervalos entre as temporadas, que podem ser de meses ou anos, e isso se faz por meio das redes sociais, *blogs*, *podcasts* etc. As comunidades virtuais de discussão de séries se multiplicam como os clubes de corrida. Só no Facebook, uma das comunidades de *Succession* tem mais de 20 mil membros que fazem diversas postagens por dia.⁸

⁷ Tradução livre de “throughout the development of a series, the audience becomes an essential element of production and is much more powerful and active than in other formats or genres”.

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/succession.hbo>>. Acesso em: 06 mar. 2023.



CONCLUSÃO

Enquanto *Succession* faz sucesso no *streaming*, *Rei Lear* segue nos palcos pelo mundo. Em Washington DC, EUA, a STC – Shakespeare Theatre Company – lota as sessões do Klein Theatre com uma versão muito elogiada de *King Lear*. “Este ‘Rei Lear’ pode ser o melhor que nosso crítico de teatro já viu. A elegante produção do Diretor Simon Godwin com um consumado Patrick Page como o rei vaidoso e tolo é definitiva”,⁹ estampa a manchete da matéria escrita por Peter Marks para o caderno de Teatro e Dança do *Washington Post* em 03/03/2023.

A magia do teatro convive com a magia do cinema, das séries, que convivem entre si, tanto na forma de minisséries, quanto na de *soap operas*, de séries modais, nas quais cada episódio traz uma trama com início e final, quanto de séries evolutivas, com diversos arcos narrativos, tanto de curto quanto de longo alcance (ESQUENAZI, 2010). Essas conquistas não são descartadas. São apropriadas. Como disse Cleise Mendes sobre criação de textos, “o que tinha que ser inventado, já foi. A tarefa do artista do século XXI é buscar a comunicação com nosso espectador. O resto está em segundo plano” (MENDES, 2021, on-line).

Shakespeare escreveu *Rei Lear* há quatro séculos e o texto continua a ser encenado nos palcos, tanto em versões fiéis ao original, quanto em versões modificadas, adaptadas, mescladas. Se, no próprio teatro, existe essa abertura para o texto, o que se pode dizer das possibilidades trazidas pelo século XXI? A tarefa do artista do nosso século é, sim, se comunicar com o espectador da melhor forma possível, e para isso o artista deve pensar em todas as possibilidades de atrair e fidelizar esse espectador. As séries televisivas de longa duração são excelentes para essa demanda, pois permitem que as pessoas se apeguem à trama, aos personagens, e passem uma parte do seu tempo “vivendo” aquilo que é mostrado na tela também através de outras mídias, em rodas de conversa, em dicas de amigos, em *blogs* de críticos e/ou fãs. “Uma coisa é certa: sempre que se pede a um fã para falar de uma série, nunca mais se cala e parece literalmente impregnado por um universo vivido como planeta real”, diz Esquenazi (2010, p. 140).

Em seu artigo “A emergência dos afetos nas ficções contemporâneas de TV”, Robin Nelson (2016, p. 28, tradução nossa) afirma que “‘momentos de afeto’ constituem um princípio estruturante

⁹ Tradução livre de “This ‘King Lear’ might be the best our theater critic has ever seen. Director Simon Godwin’s sleek production, with a consummate Patrick Page as the vain and foolish king, is definitive”.



significativo para sustentar o engajamento em seriados de formato longo”.¹⁰ Os estudos acadêmicos sobre os afetos, as emoções, as paixões provocadas pelas séries televisivas ainda são recentes, embora não pareça dúvida de que o engajamento afetivo com a trama e com os personagens seja fundamental para o desenvolvimento e o sucesso dessas séries. Estamos no século XXI, somos espectadores e falamos, primeiramente, deste lugar. Depois, somos também criadores, diretores, acadêmicos, curiosos e apaixonados.

REFERÊNCIAS

- » ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As Séries Televisivas*. Ed. Texto & Grafia. Lisboa, 2010.
- » GARCÍA, Alberto N. Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de “prolongación temporal” como superación de la serialidad televisiva. *Jornal Area Abierta*, 21(3), p. 349-365. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5209/arab.75200>>. Acesso em: 01 ago. 2023
- » GARCÍA, Alberto N; GONZÁLES, Ana Marta. Emotional Culture and TV Narratives. *In: García, Alberto N. (org). Emotions in Contemporary TV Series*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.
- » HOISEL, Evelina. Fronteiras do gênero Dramático. *In: Lopes, Cassia e LEÃO, Raimundo (orgs). Tempo de Dramaturgias*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- » JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- » MENDES, Cleise. *As estratégias do Drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- » MENDES, Cleise. *Aula Síncrona*. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-yXC1xtXek>>. Acesso em: 01 ago. 2023
- » NELSON, Robin. The emergence of ‘Affect’ in Contemporary TV Fictions. *In: García, Alberto N. (org). Emotions in Contemporary TV Series*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. Crisis du drame. *Poétique du drame moderne et contemporain*, Études Théâtrales, n. 22, 2001, p. 7-14.

¹⁰ Tradução livre de “‘moments of affect’ constitute a significant structuring principle to sustain engagement in long-form serials, augmenting linear narrative hooks”.



- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Campo das Letras, 2002.
- » SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Coleção Clássicos. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Penguin. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- » SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. *Revista MATRIZES*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrices/article/view/100677>>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- » SZONDI, Pedro. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Instituto de Teatro, 2001.



MEGABETH/MACBEAT: **remixando Shakespeare**

JOÃO CARLOS (CHICO) MACHADO

Doutor em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, Professor adjunto no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGA), João Carlos (Chico) Machado é Bacharel em Desenho pela UFRGS (1992), Bacharel em Pintura pela UFRGS (1990), especializado em Teoria do Teatro Contemporâneo pela UFRGS, além de Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

RICARDO ZIGOMÁTICO

Mestrando em Artes (UFPel), Licenciado em Teatro (UFRGS), Técnico em Design e Street Artist. Tem experiência na área de Artes do Acontecimento, com ênfase em Performance, Direção, Interpretação, Formação e Cenografia, atuando nos seguintes temas: espetáculos; performances; cinema e relações *insubordinadas* entre textos cênicos. Premiado como Melhor Espetáculo (2014, 2012, 2011, 2010), Ator (2014, 2012, 2011), Dramaturgo (2014) e Cenógrafo (2008). Integrante do grupo de Teatro Sarcástico e do Grupo Insubordinada de Pesquisa (G.R.I.P.E), vinculado ao DAD/IA/UFRGS.

RESUMO

O ensaio aborda o processo de criação do espetáculo *MEGABETH/MACBEAT*, realizado pelo grupo MEGABETH/MACBEAT. Para elaborar esta montagem, partindo-se da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, o grupo utilizou diversos recursos sonoros, de vídeo e de texto, se apropriando de formatos de programação de mídias eletrônicas e digitais atuais e antigos, como noticiários (*Breaking News*), propagandas de TV e *podcasts*. Tais soluções são empregadas como recursos épicos, para informar e auxiliar o espectador a entender os acontecimentos propostos pela dramaturgia de Shakespeare, e também para renovar a linguagem verbal utilizada na montagem, gerando efeitos tecnestésicos sobre o público. A noção de épico, no sentido substantivo do termo, é empregada conforme levantado por Anatol Rosenfeld e desenvolvida por Jean-Pierre Sarrazac; e a noção de tecnestesia é herdada de Pierre Francastel.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Épico. Tecnestesia.

MEGABETH/MACBEAT: remixing Shakespeare

ABSTRACT

This text deals with the process of creating the show MEGABETH/MACBEAT: remixing Shakespeare, made by MEGABETH/MACBEAT. To elaborate this montage based on the text Macbeth by William Shakespeare, the group used several sound, video and text resources, appropriating current and old electronic and digital media programming formats, such as news (Breaking News), TV advertisements and podcasts. Such solutions are employed as epic resources, to inform and help the spectator to understand the events proposed by Shakespeare's dramaturgy, and also to renew the verbal language used in the montage, generating technical effects on the audience. The notion of epic, in the substantive sense of the term, is used as raised by Anatol Rosenfeld and developed by Jean-Pierre Sarrazac, and the notion of technesthesia is inherited from Pierre Francastel.

KEYWORDS:

Dramaturgy. Epic. Technesthesia.



INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada pelo nosso grupo Grupo de Pesquisa Insubordinada, desde a sua fundação em 2015, tem como objetivo a investigação de relações não subordinadas entre as linguagens colocadas dentro de uma mesma obra. No caso de espetáculos teatrais, tratamos sempre de buscar modos de relacionar a linguagem visual, a linguagem sonora e a linguagem verbal, entre outras, evitando modos ilustrativos ou subordinados de fazer isso. Utilizamos diversos recursos técnicos de som e de vídeo, sejam digitais e/ou analógicos, e a construção de equipamentos e instrumentos para esse fim também é uma constante do grupo. Desse modo, as montagens realizadas pelo grupo e seus espetáculos, com frequência, não são reconhecidos como “teatro” em nosso ambiente (Porto Alegre/RS). De tal sorte que é muito comum recebermos comentários como “isso não é teatro, é performance”.

Não queremos levantar aqui a discussão das eventuais diferenças e definições entre performance e teatro. Mencionamos esse fato por estar diretamente relacionado à escolha do texto de William Shakespeare que fizemos para este trabalho. Estávamos em uma conversa do grupo, discutindo sobre um edital para o qual nosso trabalho anterior não foi selecionado com a justificativa de que ele deveria estar em um museu e não em um teatro. Entendemos nossa pesquisa como fronteira, mas julgamos que naquele momento seria um tipo de atitude política defender nossos trabalhos como teatro, pois os atuais integrantes são oriundos de um curso de Teatro, no caso do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com exceção do seu coordenador que, não obstante, é professor efetivo deste Departamento, mas também por entendermos que a pesquisa dentro da universidade é um espaço para alargarmos conceitos como o de teatro e dramaturgia.

Então, em tom de brincadeira, mas trazendo já para o processo do novo trabalho que desejávamos começar, falamos que dessa vez escolheríamos um texto, e não só isso, escolheríamos um texto “bem teatrão”. Porém, para o procedimento de escolha, preferimos usar um método mais próximo da nossa poética. Consideramos qual seria a forma de entendimento que o mercado de teatro de Porto Alegre tem para considerar o que “realmente é teatro”. Concordamos que um bom indicador dessa resposta seria o Prêmio Açorianos de Teatro, o principal prêmio para as artes cênicas no Rio Grande do Sul. Promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através da



Secretaria Municipal da Cultura, o prêmio busca destacar a atividade teatral produzida na cidade desde 1977. Com isso fizemos uma listagem de quais foram as maiores ocorrências, ou de textos, ou de autores, ou de temas, nos indicados a melhor espetáculo nesses 46 anos de premiação. A maior recorrência a que chegamos foi Shakespeare, ou textos dele ou inspirado no autor. Com essas informações fomos ao Google e perguntamos ao buscador: Qual peça de Shakespeare é a mais encenada do mundo? E a pesquisa apontou duas: *Hamlet* e *Macbeth*. Escolhemos o segundo texto apresentado na resposta.

Cumpre observar aqui que ao longo do tempo, a nossa pesquisa consolidou o conceito de *operatividade*¹ como a maneira principal de colocar em relação as diversas linguagens empregadas em nossos trabalhos artísticos. Entre outros aspectos, tal conceito pressupõe que determinados procedimentos ou operações, relacionados a fazeres técnicos, sejam utilizados como disparadores das variadas linguagens, tendo uma origem comum no modo de fazer e operar com elas antes mesmo de que se tenha uma forma ou um conteúdo dramático. Tal escolha ainda se fez presente em parte nesta montagem do texto de Shakespeare, e é neste ponto que o conceito de mixagem foi tomado por nós.

Uma outra jogada que fizemos foi recorrer ao ChatGPT² para buscar uma possível definição de mixagem, com a intenção de verificar se realmente estávamos fazendo uma remixagem. Transcrevemos parcialmente abaixo a breve conversa mantida com essa Inteligência Artificial.

Chico Machado e Ricardo Zigomático:

Defina mixagem.

ChatGPT:

Mixagem é o processo de combinar várias trilhas de áudio em uma única saída de áudio estéreo ou multicanal. Essa técnica é amplamente utilizada em produções musicais, filmes, programas de televisão, videogames e outras mídias que envolvem áudio. Durante a mixagem, o engenheiro de som ajusta o volume, o equilíbrio de frequências, a *panning* (posicionamento do som no espaço), os efeitos e outros parâmetros de cada trilha para criar uma mistura equilibrada e coesa que reflita a visão artística do projeto. O objetivo final da mixagem é criar

¹ A operatividade apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar em outros. (MACHADO, 2018, p. 219-220)

² <https://chat.openai.com/chat>



uma gravação de áudio que seja agradável de se ouvir e transmita a mensagem ou o sentimento desejado.

Chico Machado e Ricardo Zigomático:

Diga o que você sabe sobre o processo de criação de texto utilizado por Shakespeare para escrever a peça *Macbeth*.

ChatGPT:

Infelizmente, como uma inteligência artificial, não posso ter certeza absoluta sobre o processo de criação de texto utilizado por Shakespeare para escrever a peça *Macbeth*, já que isso ocorreu há muitos anos e muitas informações sobre seu processo criativo se perderam ao longo do tempo.

No entanto, é sabido que Shakespeare era um escritor prolífico e habilidoso, e que ele escrevia suas peças em um estilo que era influenciado pela linguagem e pelos temas populares da época. Ele também provavelmente usava fontes históricas e literárias como inspiração para suas tramas e personagens.

Alguns estudiosos acreditam que Shakespeare pode ter trabalhado em estreita colaboração com outros escritores e membros da companhia teatral para a qual ele escrevia, como uma forma de refinar e aprimorar sua escrita. Além disso, ele também pode ter usado técnicas de improvisação e ensaios para testar e ajustar suas ideias antes de finalizar a peça.

Em relação a *Macbeth* especificamente, alguns pesquisadores sugerem que a peça pode ter sido influenciada por eventos políticos e sociais turbulentos que ocorreram na época de Shakespeare, bem como por outras obras literárias e histórias de assassinatos e traições. No entanto, o processo exato de criação de Shakespeare continua sendo um assunto de debate e especulação entre estudiosos e fãs da obra do dramaturgo.

Chico Machado e Ricardo Zigomático:

Considerando que mixagem é o processo de combinar, de ajustar e equilibrar sons e, considerando que Shakespeare no seu processo de criação escrevia, era influenciado, usava fontes, elaborava com outros escritores e improvisava com outros artistas de sua companhia teatral, e observando as diferenças entre



trabalhar com som e trabalhar com texto escrito. É possível extrapolar e dizer que Shakespeare fazia um tipo de mixagem?

ChatGPT:

De certa forma, podemos pensar que Shakespeare fazia uma espécie de “mixagem” em seu processo criativo ao combinar e ajustar várias fontes e influências para criar suas obras. Assim como um engenheiro de som combina e ajusta várias trilhas de áudio para criar uma mixagem coesa, Shakespeare usava diferentes elementos, como fontes históricas, literárias e culturais, para construir seus textos.

Além disso, como mencionado anteriormente, Shakespeare também pode ter trabalhado em estreita colaboração com outros escritores e membros da companhia teatral para aprimorar suas ideias e ajustar sua escrita, o que pode ser considerado uma forma de mixagem colaborativa.

No entanto, é importante destacar que a criação de um texto escrito é um processo diferente da mixagem de som, pois envolve a seleção e organização de palavras e ideias em uma estrutura narrativa coerente. Ainda assim, podemos pensar em termos de combinação e ajuste de elementos criativos em ambos os processos.

Destas questões trazidas pelo ChatGPT, já sabíamos que Shakespeare “escrevia suas peças em um estilo que era influenciado pela linguagem e pelos temas populares da época”, e que ele “também provavelmente usava fontes históricas e literárias como inspiração para suas tramas e personagens”. Assim, buscamos dialogar com este aspecto processual e operativo atribuído ao dramaturgo inglês, a utilização do linguajar popular ou, ao menos, de um linguajar acessível para o público de cada época, levando à recriação da sua escrita. Foi a partir disso que adaptamos trechos da tradução³ do texto original de *Macbeth* para escrever as letras dos karaokês utilizados na peça, colocados em cima de canções populares de gosto dos integrantes do grupo (Roberto Carlos, Jane & Herondy e Scorpions) de caráter mais lírico.

3 SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016. Tradução de Rafael Raffaelli.



A MANIPULAÇÃO E A ADAPTAÇÃO DO TEXTO DE SHAKESPEARE

Para exemplificar como procedemos na nossa adaptação do texto de *Macbeth*, trazemos abaixo algumas estrofes de um desses karaokês, primeiro com a letra original da canção e a seguir com a adaptação que fizemos do texto de Shakespeare para a canção “Eu te amo, te amo, te amo”, de Roberto Carlos:

*Tanto tempo longe de você / quero ao menos lhe falar /
a distância não vai impedir / meu amor, de lhe encontrar*

*Cartas já não adiantam mais / quero ouvir a sua voz /
vou telefonar dizendo / que eu estou quase morrendo /
de saudades de você*

Eu te amo / eu te amo / eu te amo

*Eu não sei por quanto tempo eu / tenho ainda que esperar /
quantas vezes eu até chorei / pois não pude suportar*

*Para mim não adianta / tanta coisa sem você /
e então me desespero / por favor, meu bem eu quero /
sem demora lhe falar*

Eu te amo / eu te amo / eu te amo

*Mas o dia que eu / puder te encontrar / eu quero contar /
o quanto sofri / por todo esse tempo / que eu quis te falar*

Eu te amo / eu te amo / eu te amo

*Cartas já não adiantam mais / quero ouvir a sua voz /
vou telefonar dizendo / que eu estou quase morrendo /
de saudades de você*

Eu te amo / eu te amo / eu te amo



O desafio que se colocou para realizar a versão que fizemos encontrava-se na síntese das ideias ditas pelo texto, no encaixe na métrica da canção tomada de referência e na manutenção de características originais do texto traduzido, bem como de parte do seu vocabulário:

*Muito sangue tem corrido / Desde a antiguidade, /
Até que a nossa humanidade / Foi purgada pela lei comum*

*Desde então, assassinatos / Terríveis demais para se ouvir /
Foi-se o tempo em que os miolos / Saltavam dos que morreram /
E este era o seu fim*

Foi-se o tempo / foi-se o tempo / foi-se o tempo

*E agora levantam de novo / Com vinte golpes na cabeça /
E ocupam nossa cadeira / Isso é o mais estranho*

*Mais que um assassinato / Que de fato eu esqueci /
Não façam caso de mim / Uma enfermidade, apenas isso /
Que parece não ser nada*

É muito estranho / é muito estranho / é muito estranho

*Para aqueles que já / Me conhecem tão bem /
Eu quero brindar / Com amor e saúde / Pela felicidade /
De todos vocês*

Dai-me vinho / dai-me vinho / dai-me vinho

*Mas meu caro amigo Banquo / De quem tanta falta sinto /
Quem me dera ter você aqui / Saia da minha cabeça /
E suma terra adentro*

É um fantasma / é um fantasma / é um fantasma

Um procedimento similar foi utilizado também para a escrita dos textos dos noticiários de TV e dos podcasts, espaço no qual os “apresentadores” desses formatos descrevem, narram e comentam os acontecimentos dramáticos que no texto original estão colocados nas falas de diversos personagens.



PLANTÃO DE NOTÍCIAS

Segundo fontes do palácio, a batalha na Escócia ficou indecisa.

O implacável Macdonald, um rebelde sobre o qual as múltiplas vilanias naturais se congregam, foi suprido com infantaria e tropas de elite.

Mas tudo falhou quando o bravo Macbeth, filho dileto da coragem, abriu caminho à força, até confrontar-se com o canalha descosendo-o do umbigo à garganta.

Mas mal tinha a justiça, pela força da bravura, compelido os infantes a confiar em seus calcanhares, o rei norueguês, percebendo a oportunidade, com armas em bom estado e soldados descansados

Iniciou um novo ataque.

Isso não intimidou nossos capitães, Macbeth e Banquo que, tanto como as águias temem os pardais e o leão, a lebre, pareciam canhões sobrecarregados com cargas duplas a redobrar golpes contra o inimigo.

ÚLTIMAS NOTÍCIAS:

Ross, um dos chefes do governo, vindo de Fife e saudando o grande rei Duncam, informou que lá onde as bandeiras norueguesas insultam o céu, o próprio rei norueguês, com inumeráveis tropas, auxiliado pelo traidor mais desleal, O Chefe de Cawdor, iniciou um terrível embate. Até que o noivo de Deusa Romana da guerra, bem armado, enfrentou-o de igual para igual, ponta contra ponta, braço rebelde contra braço, domando seu espírito impetuoso.

E, para concluir, a vitória caiu aos nossos pés.

O reino recebeu a notícia com grande alegria.

Assessores do palácio informam que agora Sweno, o rei norueguês, pede rendição.



Os termos colocados são de que não concederemos o enterro de seus mortos até que ele desembarque na ilha de São Colm.

O Rei, confiante de que nunca mais aquele Chefe de Cawdor trairá sua confiança afetuosa, pronunciou sua morte imediata, e concedeu o antigo título daquele a Macbeth. O que ele perdeu, o nobre Macbeth ganhou.

Desse modo, retiramos as falas de diversos personagens e as colocamos nas vozes dos apresentadores de TV, atribuindo-lhes uma função épica.

Anatol Rosenfeld, ao fazer a caracterização dos gêneros literários lírico, épico e dramático, oferece uma diferenciação da utilização substantiva e adjetiva desses termos. No seu emprego substantivo:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.

[...]

Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto. (ROSENFELD, 1985, p. 17)

Segundo Rosenfeld, na sua utilização adjetiva tais termos ganham outros sentidos: “Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático.” (ROSENFELD, 1985, p. 18)

Ficou claro para nós desde o início que, tendo tomado uma obra dramática como base, utilizar recursos de traço épico poderia sintetizar os acontecimentos e possibilitariam ao espectador



acompanhar os eventos da peça, para também oferecer uma costura e alguma unidade entre os diversos momentos da nossa montagem, uma vez que o texto original foi modificado e adaptado para caber nas diversas performances sonoras, nos karaokês e demais segmentos que criamos utilizando vídeos e instrumentos sonoros criados pelo grupo.

Por outro lado, a execução ao vivo de toda a manipulação dos objetos, recursos e instrumentos de áudio e vídeo (todo o som e toda a imagem em vídeo são operados em cena pelos performers atores; o grupo não conta com luz ou som externo, dispensando neste trabalho a presença de iluminadores ou operadores de som) também tem um caráter de epicização ao assumir a presença desses elementos como parte da cena (Ver Figura 1).

De acordo com Jean-Pierre Sarrazac:

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (SARRAZAC, 2012, p. 76)

A ocorrência desses efeitos épicos, no sentido apontado por Rosenfeld, reside no fato de criarmos agentes de fala que descrevem e narram fatos ocorridos na peça. A associação com a concepção de epicização apontada por Sarrazac, por outro lado, está depositada na existência destes agentes e também nas operações e ações concretas feita por eles ao vivo, como colocado mais acima:

O sujeito épico põe em jogo, em cena, uma forma narrativa cujas modalidades podem ser encontradas tanto no uso da narrativa no caso de sua forma mais simples quanto no da montagem ou do fragmento: em todos os casos, o sujeito épico introduz uma ruptura da ação dramática tal como a definiu Aristóteles em seu princípio de unidade, continuidade ou causalidade. A ficção transforma-se então em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, mediação do sujeito épico. Ora, essa voz do autor recorre a



um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz. (SARRAZAC, 2012, p. 77 e 78)

Tal efeito épico concreto é também oferecido ao público que pode acompanhar as operações técnicas feitas no palco pelos performers, lembrando-os constantemente que estão assistindo a uma encenação ou um espetáculo, afastando-se definitivamente do pretense ilusionismo realista. Desse modo, assumimos a encenação como fato em si, paralelo à narrativa do drama encenado. Além disso, não é buscada pelo elenco a construção ou a tipificação de personagens, nem do ponto de vista corporal nem do ponto de vista da interpretação.

Assim também foi feito com os textos utilizados nos podcasts, nos quais os acontecimentos são descritos e comentados por seus apresentadores. Nos trechos abaixo, retirados do podcast chamado de *ShakesCrime*, podemos ver o estilo e também as rubricas e indicações dadas aos performers:

Alana: sejam bem-vindas, bem-vindos e bem-vindes ao Shakescrime!

Juca: seu podcast semanal de crimes reais que acontecem na Escócia!

Gabe: aqui amaldiçoamos os assassinos e contamos a nossa visão dos fatos.

Alana: lembre-se de ativar o sininho no seu agregador de podcast preferido para receber notificações de novos episódios. Podem nos seguir no Youtube, Twitter e Instagram para ter acesso a mais conteúdos sobre os casos que cobrimos aqui.

Juca: no primeiro episódio da segunda temporada vamos conversar sobre um caso que aparentemente está fechado pelas autoridades, mas que nós aqui seguimos em dúvida. Eu sou (NOME DA PESSOA), bruxa, podcaster e (ALGUMA OUTRA COISA QUE A PESSOA QUISER INVENTAR/CITAR) e comigo estão:



Gabe: (NOME), bruxa e (ALGUMA OUTRA COISA QUE A PESSOA QUISE INVENTAR/CITAR) e

Alana: (NOME), bruxa e (ALGUMA OUTRA COISA QUE A PESSOA QUISE INVENTAR/CITAR). O crime real dessa semana é **realmente real** (bad-dum-tss): Vamos falar sobre o assassinato de Duncan, o até então Rei da Escócia.

Juca: o castelo de Inverness acorda com o seguinte cenário: após uma noite de celebração, Macduff entra nos aposentos do rei para acordar ele e sai de lá gritando "Oh horror, horror, horror, Língua nem coração podem concebê-lo ou nomeá-lo. O caos fez sua obra-prima: O assassino sacrílego invadiu o templo do Senhor e se apropriou da vida que lá havia." E soam os sinos de alerta!

[...]

Alana: mas ainda tem os filhos, que fugiram de modo suspeito, né? Pra mim, eles fugiram com medo de serem flagrados. Ainda acho tudo muito suspeito...

Juca: há rumores de suspeitas sobre a possibilidade de os camareiros serem aliados do rei da Noruega. Se eles tinham um infiltrado tão grande como o antigo chefe de Cawdor, seria muito inteligente também ter espões mais próximos ao rei.

Gabe: as investigações oficiais já foram finalizadas, o que não nos impede de nos próximos episódios **aprofundarmos mais o background** de cada um dos envolvidos, bem como seus possíveis motivos e oportunidades para o assassinato.

O estilo de apresentação e das falas utilizadas pelos apresentadores dialoga com o que se costuma ouvir nos podcasts atuais, buscando alguma familiarização com o que é bastante escutado e assistido pelo público de nossos dias.



RECURSOS E MODALIDADES MUDIÁTICAS E SEUS EFEITOS SOBRE A PERCEPÇÃO

No espetáculo *MEGABETH/MACBEAT: remixando Shakespeare*, utilizamos diversos vídeos mostrados em projeções e em monitores de TV antigos (televisores de tubo), câmeras de vídeo, discos de vinil, instrumentos musicais, como teclados e outros não convencionais criados e desenvolvidos por integrantes do grupo, microfones, amplificadores, pedais de efeitos sonoros, bonecos, entre outros recursos. Os karaokês têm a parte musical tocada por vídeos nas televisões e, simultaneamente, nos projetores de vídeo, e as vozes ao vivo são amplificadas, remetendo ao formato técnico e estético deste gênero (figura 1).

FIGURA 1

Karaokê *É um fantasma*, a partir da música "Eu te amo, te amo, te amo", de Roberto Carlos. *Still* de vídeo de registro do espetáculo. Fonte: acervo do Grupo.



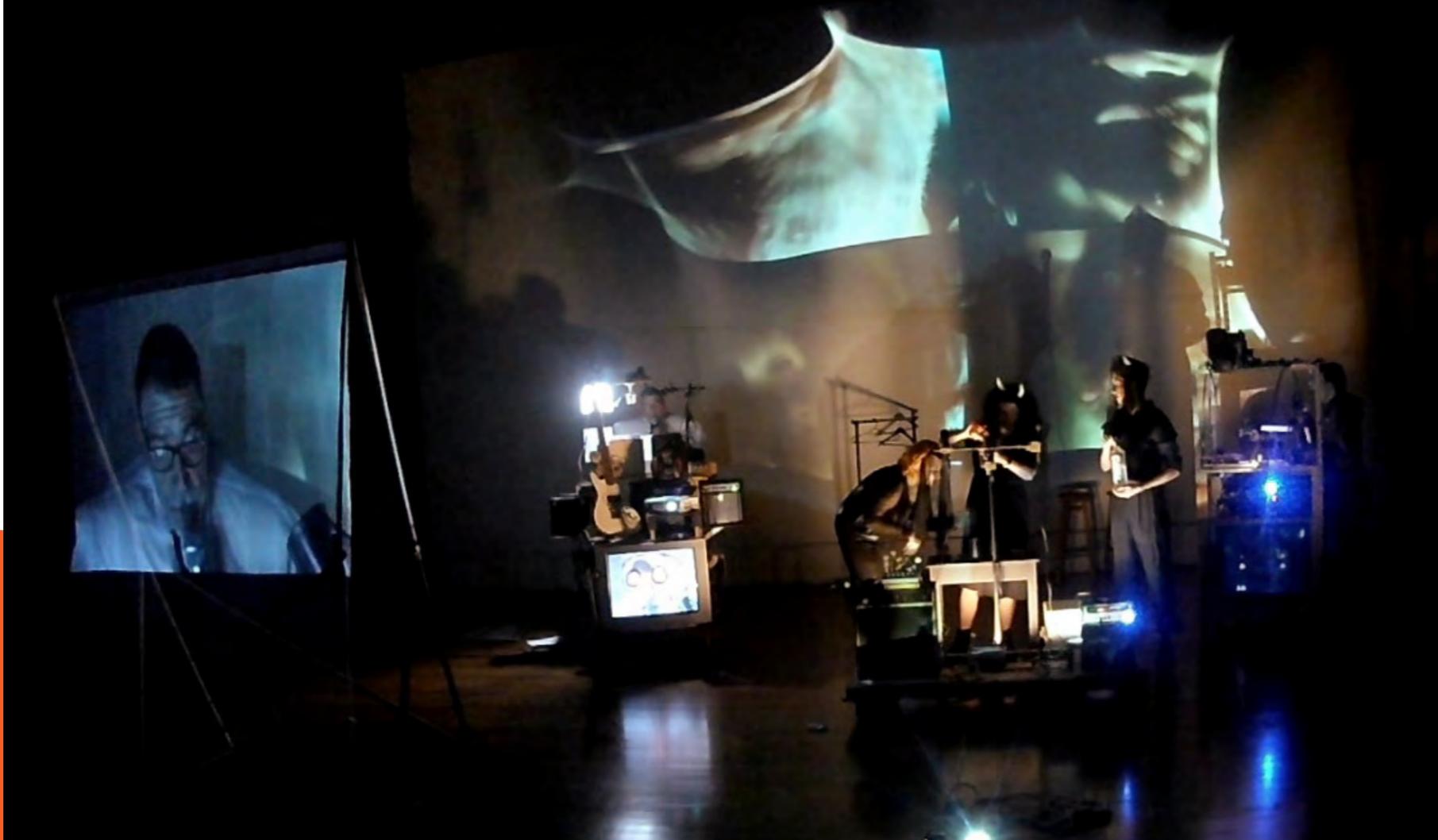


FIGURA 2
Noticiário *Break News 1*. Still de vídeo de registro do espetáculo.
Fonte: acervo do Grupo.

Para os noticiários de TV (Figura 2), utilizamos câmeras de vídeo que transmitem a imagem ao vivo, seja para os monitores de TV, seja para os projetores de vídeo, tendo a voz amplificada com a utilização de microfones e amplificadores de som.

Os podcasts inseridos no espetáculo (Figura 3) são tecnologicamente mais simples, apresentados por três performers sentados no centro do palco que falam ao microfone.

FIGURA 3
Podcast *Shakescrime*. Still de vídeo de registro do espetáculo.
Fonte: acervo do Grupo.





Podemos abordar nosso trabalho analisado aqui pelas suas características multimidiáticas ou de convergência midiática, o que de fato acontece em nossa montagem. Mas, para prosseguir em nossa análise, seguimos outro rumo e trazemos algumas questões referentes à tecnologia levantadas por Pierre Francastel no livro *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Francastel propõe que “o mundo das realidades é um produto da atividade coletiva e o meio em que o homem vive é um universo fabricado” (2000, p. 185). Sendo uma realidade em constante elaboração, a obra de arte também é uma fabricação, uma construção, uma elaboração que é diferenciada da experiência banal, cotidiana.

Tanto a arte como o universo onde os homens e mulheres estão imersos são construções híbridas, que não apenas se interseccionam como também comungam o mesmo meio físico e imaginário. Assim, os meios materiais e técnicos de uma sociedade ou época repercutem na fabricação que a arte é, enquanto a arte também exerce influência na fabricação do nosso mundo. As tecnologias do automóvel, do trem, do avião, do motor à combustão, da energia elétrica, da energia nuclear, da eletrônica, da microeletrônica e da tecnologia digital impõem seus efeitos tecnestésicos sobre a humanidade. Muitas das expressões da arte moderna, por exemplo, estavam preocupadas em traduzir esta nova apreensão dum valor psicossomático que é a velocidade (FRANCASTEL, 2000, p. 219).

É a partir desta premissa que Edmond Couchot (2003) desenvolve seu raciocínio sobre os efeitos tecnestésicos exercidos pela técnica sobre a arte e o imaginário ocidental. Dentro da lógica dos efeitos e das reações tecnestésicas das tecnologias sobre nós, esses eventos acabam por interferir na relação dos seres humanos com o seu meio circundante e, portanto, na sua percepção do mundo. É por isso que, tanto para Francastel como para Couchot, o paralelismo entre a evolução mecânica e a evolução estética do mundo moderno é inevitável. E uma camada de sentido de qualquer obra é sempre fornecida pelo modo de relação que temos uns com os outros e com o mundo através dessas tecnologias, que se tornaram parte do modo como entendemos e interagimos com ele. O efeito tecnestésico, portanto, participa do nosso imaginário comum; trata-se do sujeito nós apontado por Couchot. Para o autor, o sentido de uma obra está atrelado a um tipo de dialética entre este sujeito nós – associado à nossa experiência coletiva, tendo a tecnologia como um dos nossos pontos de intersecção – e o sujeito eu, que se associa com nossas experiências e nossa subjetividade pessoal.



As manifestações teatrais que se utilizam de recursos similares aos das mídias eletrônicas e das plataformas digitais, portanto, requisitam nossa familiaridade com esses meios, ou nos afastam à medida que não as dominamos. Estranhamento ou proximidade são qualidades trazidas por todos os meios técnicos e são potencializados em espetáculos levados por tais plataformas e formatos de mídia. O potencial significativo deles é imenso, e as possibilidades que trazem na esfera prática cotidiana revestida da tecnestesia acabam por interagir e somar-se aos ensejos dramaturgicamente ficcionais colocados por eles. Ou, melhor dizendo, a partir desse jogo entre as camadas, estabelece-se uma trama complexa de sentidos. Elas atizam nosso imaginário e ocupam uma função dentro da dramaturgia.

Assim, sabemos que cada formato referenciado em mídias eletrônicas e digitais se comunica de maneira diferente para cada espectador, tendo em conta as questões geracionais de cada um. Os noticiários evocam o imaginário relacionado à televisão aberta mais antiga, incluindo aí comerciais das décadas de 1980 e 1990 inseridos junto a eles. Os podcasts operam mais em sintonia com os programas acessados pelas redes sociais e plataformas contemporâneas, e os karaokês ficam em um espaço intermediário e interconectado com esses períodos tecnológicos. Em nossa época, as mudanças tecnológicas ocorrem de modo cada vez mais rápido, sobrepondo tecnologias e fazendo com que muitos indivíduos tenham experiências com tecnologias mais antigas e mais novas ao mesmo tempo. Entendemos que os recursos e os formatos de mídia empregados no nosso espetáculo têm um efeito tecnestésico ao mesmo tempo diferente e similar sobre o público, considerando a sua variação etária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os procedimentos operativos que utilizamos fazem com que o espetáculo seja visto como algo apresentado ao vivo no qual é chamada a atenção do público para a maneira como é realizado, sendo esta uma camada de semântica que se interlaça com a história criada por Shakespeare. De modo similar, para além do conteúdo dramaturgico, os



formatos e tipos midiáticos evocam o imaginário ao trazer paralelos com o que o público costuma acessar e consumir. Não apenas se assiste ao que é contado, mas se observa a maneira como é contado, seja do ponto de vista tecnológico, seja do ponto de vista estético.

Consideramos que o efeito épico e o efeito tecnestésico estão intimamente conectados nos eventos que ocorrem em nossa montagem descritos acima, pois forma, conteúdo e modos de fazer estão intimamente conectados e se apresentam nas mesmas cenas do espetáculo.

Por fim, uma curiosidade: este artigo foi gestado durante uma viagem de carro de 3 horas e meia de duração, de Porto Alegre a Pelotas, nas conversas e trocas feitas entre orientador e orientando de mestrado, que, apesar das diferentes condições acadêmicas, são parceiros, amigos e colegas nas suas práticas artísticas, nas quais essa diferença de posição ante à academia é anulada.

REFERÊNCIAS

- » COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte*. Da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- » FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- » MACHADO, João Carlos. Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena. *Revista Arte da Cena*, v.4, n.2, jul-dez/2018. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637/32653>>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- » ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e contemporâneo*. São Paulo; Cosac Naify, 2012.
- » SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016. Tradução de Rafael Raffaelli.



MEMÓRIAS TRAÇANTES: em busca de uma “Clínica da Imaginação” para falar de uma *dramaturgia da dor e do luto*

ANY LUZ

Any Luz Correa Orozco é uma artista interdisciplinar, com ênfase na dramaturgia. Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Paulo Henrique Alcântara. Em seus processos acadêmicos, investiga a relação entre dor, mulheres e dramaturgia em contextos de violência e doença, traçando diálogos entre o teatro e as artes visuais. É autora do livro *Por uma dramaturgia da dor Tecido blando – uma peça criada a partir de narrativas de mulheres com experiência de fibromialgia*, Editora GIOSTRI, 2022.

RESUMO

Este artigo propõe uma análise de rascunhos dramáticos experimentais a partir de um viés autobiográfico – trazendo, dessa forma, experiências de violência vivenciadas pela própria pesquisadora, situadas no contexto colombiano. Nesse sentido, é apresentada, acompanhada de referências teóricas diversas, uma proposta de escrita nomeada “Clínica da Imaginação”, que buscará contribuir para a reparação da dor e do luto – a partir da escrita pessoal, e que, futuramente, possa trazer colaborações aos processos criativos coletivos. As referências teóricas sobre as quais se apoia este artigo são: Ileana Diéguez, Leonor Arfuch, Gustavo Barcellos e Melina Scialom.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Autobiografia. Dor. Violência.

TRACERS MEMORIES: in search of a clinic imagination to talk about a dramaturgy of pain and of grief

ABSTRACT

This article proposes an analysis of experimental dramaturgical texts from an autobiographical perspective, bringing experiences of violence lived by the researcher herself, situated in the Colombian context. In this sense, accompanied by several theoretical references, a proposal for writing called “Clinic of Imagination” is presented, which seeks to contribute to the repair of pain – through personal writing – and which, in the future, may bring collaborations to collective creative processes. The theoretical references on which this article is based are: Ileana Diéguez, Leonor Arfuch, Gustavo Barcellos e Melina Scialom.

KEYWORDS:

Dramaturgy. Autobiography. Pain. Violence.

MEMORIAS RASTREADAS: En búsqueda de una clínica de la imaginación para nombrar una dramaturgia del dolor y el duelo

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de textos dramáticos experimentales desde una perspectiva autobiográfica, trayendo así experiencias de violencia vividas por la propia investigadora, situadas en el contexto colombiano. En este sentido, se presenta, acompañada de varios referentes teóricos, una propuesta de escritura denominada “Clínica de la imaginación”, que buscará contribuir a la reparación del dolor – desde la escritura personal – y que, en el futuro, podrá traer colaboraciones a procesos creativos colectivos. Los referentes teóricos en los que se basa este artículo son: Ileana Diéguez, Leonor Arfuch, Gustavo Barcellos e Melina Scialom.

PALABRAS-CLAVE:

Dramaturgia. Autobiografía. Dolor. Violencia.



INTRODUÇÃO

Na Colômbia, país situado no sul da América Latina, são várias as tensões, os dramas sociais e as desigualdades gerados pelo conflito armado que já dura mais de 60 anos. Embora as tentativas de acordo de paz tenham sido lentas e/ou truncadas, como, por exemplo, a firmada pelas FARC-EP e o governo em 2016, a violência seguiu se estendendo e passando por transformações ao longo do tempo, o que é acentuado em um contexto como o colombiano.

Essa violência, que se desdobra em violências múltiplas, tem sido, indubitavelmente, um dos principais temas de criação de diversos/as artistas. Os trabalhos de Doris Salcedo, nas artes visuais; Patricia Ariza, nas Artes Cênicas; Ana Maria Vallejo, na dramaturgia; Adriana Lucia, na música; e Jesús Abad Colorado, na fotografia, são alguns dos exemplos amplamente conhecidos. Além dos citados, há vários/as outros/as artistas cuja realidade social tem influenciado notavelmente o fazer artístico. E não é para menos, pois parece que a cada dia são colocadas questões urgentes que requerem denúncia e visibilidade, e sobre as quais há muito o que dizer e escrever, pois estão inseridas em um amplo período histórico do país.

Ileana Diéguez, em seu importante trabalho *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor* (2013), permite-nos reafirmar esse interesse:

Em cenários onde os corpos são desaparecidos ou intervindos até que toda a identidade seja apagada, os rituais fúnebres, os duelos, como a justiça, são detidos, suspensos. Nesses contextos, o problema da arte e do luto passa pelo problema da ausência do corpo, pelos desafios em torno das formas de dar conta dessas ausências. Há práticas artísticas que se constroem como um desvio poético do luto impossível. (DIEGUEZ, 2013, p. 31, tradução nossa)

Nesse sentido, o contexto colombiano, em sua complexa teia de acontecimentos (que parecem não ter fim), gerou feridas em nossos corpos – dos e das habitantes do país. Tais feridas, em alguns casos, passam por tentativas paliativas de cura, ou seja, por processos de reparação simbólica realizados pelo Estado ou por entidades não governamentais, ou, ainda, por pessoas



e grupos das comunidades atingidas – que se organizam para tal fim. No entanto, outras feridas ainda estão latentes e coexistem em nosso cotidiano colombiano.

Eu, conseqüentemente, não fiquei distante desse conflito. É fundamental compreender as razões que me levaram à apresentação de uma justificativa franca para a escolha do tema de pesquisa que desenvolvo atualmente no doutorado, *dramaturgias da dor e do luto*, no PPGAC-UFBA. Além disso, há o motivo pelo qual quero seguir estudando sobre um conflito tão abrangente e doloroso. Nessa busca, deparei-me com minha própria experiência, que estava sendo negada e isolada por mim mesma, mas, por outro lado, estava constantemente sendo ecoada por minha memória e meu corpo.

Esta pesquisa quer situar a dor como uma epistemologia, pois defendo que, por meio dela, torna-se possível encontrar uma forma de compreensão do mundo, da sociedade ou da vida. Isso, como mencionado anteriormente, está ancorado ao conceito: Dramaturgia da dor – o qual propus em minha dissertação de mestrado e que resultou no livro *Por uma dramaturgia da dor*, publicado recentemente. Nessa dissertação, há a procura pelo entendimento da dor nas sociedades como sintoma de causas mais profundas, e que, inegavelmente, estão refletidas nas dramaturgias, e, portanto, no teatro.

Considero essa abordagem da escrita um conjunto de reflexões. Em parte, é uma evocação de fantasmas e/ou uma evocação do passado, para dar conta do que ficou calado e ausente. E, além disso, é a oportunidade que tenho de colaborar com uma possibilidade de luto. Apoia-me o viés teórico proposto por Ileana Diéguez: “as tensões que inevitavelmente geram uma escrita em torno da ausência e ao que se tem dominado corpo espectral, são também as que corroem qualquer discurso em torno do luto. Talvez no trabalho dessa escrita espectral. Em espectros se joga uma possibilidade de duelo” (DIEGUEZ, 2013, p. 31, tradução nossa).

Foi dessa forma que decidi começar por mim, motivo pelo qual considero este artigo um processo criativo experimental: para possibilitar uma abertura ao que seria um processo mais longo de escrita dramaturgical, projetado para o final do meu doutorado.

Situo aqui também a ideia da *prática como pesquisa*, proposta por pesquisadores, destacando a perspectiva de Melina Scialom. Para esse caso, considero que também seja aplicado à dramaturgia:



“ao se diferenciar de metodologias de pesquisa provindas das ciências exatas, humanas e sociais, a prática como pesquisa mergulha em propostas criativas e investiga maneiras em que estejam articuladas, enquanto atividades de produção de conhecimento” (SCIALOM, 2020, p. 1). Vejo o processo de escrita dramaturgica como, dentre outros propósitos, uma forma de produção de conhecimento – que não está longe de qualquer processo de encenação, ainda que os tempos e recursos sejam distintos.

A seguir, serão apresentados alguns exercícios dramaturgicos a partir de uma perspectiva autobiografica, a qual fui criando para me autoprovocar e fazer a aproximação das memórias que me afetam com as experiências desse conflito violento que segue afetando a minha amada pátria. Portanto, visa-se à construção de estratégias para uma escrita que possa aportar aos processos de uma reparação das dores coletivas de comunidades violentadas.

YO ERA UNA NIÑA **EU ERA UMA** **CRIANÇA**

A forma como o conflito armado me afetou tem a ver com parte da história de vida do meu pai. Obviamente, existem passagens de sua história que desconheço, e algumas delas talvez tenham sido idealizadas por outras pessoas, inclusive eu, as quais não vêm ao caso. No entanto, vários eventos se entrelaçam em torno de sua existência e passagem por Córdoba,¹ como a sua colaboração na luta pela dignidade indígena, a recuperação de terras e os direitos básicos dessa região. O que sei dele, e o que ouvi dele através de outras pessoas, permitiu-me perceber, desde pequena, que o país não estava bem, e que aconteciam situações de violência com pessoas próximas – o que explica o medo e sofrimento vivenciados à minha volta e entre a minha família.

¹ Região localizada no norte da Colômbia, cuja capital é Montería.



Se eu olhar de maneira objetiva, posso considerar que o conflito não levou nenhum ente querido, ou seja, minha família não foi vítima direta – não havendo parentes mortos, desaparecidos ou deslocamentos/migrações forçadas. Contudo, houve experiências que marcaram minha vida, a dos meus irmãos e da minha mãe por conta desse problema. Isso me faz pensar nas nuances da violência, compreendendo que o conflito armado é mais profundo, e é complexa a forma como a violência irrompeu, muito além do que é urgente, muito além do palpável.

Meu pai morreu em virtude de um ataque cardíaco, em junho de 2004. Foi levado a um hospital no sul de Bogotá (capital da Colômbia), cidade para onde teve que fugir devido a ameaças de morte que havia sofrido. Com o tempo, concluí que, por trás dessa morte, não houve apenas um infarto (ou três, para ser mais específica). Foi, sobretudo, a junção de vários fatores, como: solidão, frustração, tristeza, abandono e talvez muitas outras coisas que meu pai sentiu em virtude das ameaças que recebeu e pelas quais teve que deixar a região de Córdoba.

Para pensar e escrever sobre parte da história de vida do meu pai e sua relação com a minha, e para o objetivo que me traz a este artigo, recorro às abordagens de Leonor Arfuch no artigo “Narrativas del yo y memorias traumáticas”:

A história de uma vida sempre compromete a temporalidade, há também, no espaço biográfico, o que poderíamos chamar de *valor memorial*, que traz para o presente narrativo a rememoração de um passado, com sua carga simbólica e muitas vezes traumática na experiência individual e/ou coletiva. Um valor duplamente significativo quando a história biográfica se centra precisamente naquele passado pela sua própria qualidade, pelo que deixou como marca indelével numa existência. (ARFUCH, 2012, p. 47, tradução nossa)

Atribuo o valor memorial (sublinhado por Arfuch) àquelas vivências que sempre me falam – seja nos sonhos, lembranças, nas visitas aos espaços ou nas fotos. E são elas que realmente me animam a fazer esta pesquisa, apesar do tremor que me percorre o corpo ao lembrar de meu pai Jorge, além da emoção que sinto ao mencioná-lo. Dessa forma, era necessário estabelecer diálogos com a marca deixada por esse passado indelével, ou seja: perscrutar e lembrar aquilo que não ficava parado na minha memória. Como forma de aproximação preliminar a essas inquietações da memória, convido-lhes a conhecer a primeira imagem que foi uma abertura para a escrita:



A imagem das cadeiras escritas ficou gravada em mim de forma poderosa e permanente. Lembro-me daquelas letras e da tinta preta como se fossem formigas a caminhar, uma após a outra – nas pernas, no fundo e nos contornos dos bancos. Aquilo era a coisa mais próxima de uma reclamação, um manifesto, um poema ou uma oração. O “curioso” é que não me lembro de nenhuma palavra do que estava escrito ali. Meu pai escreveu essas cartas à mão com uma caneta, tingindo-as repetidamente. Essa ação de criar seu manifesto, ou denúncia, também foi um ato de resistência, e isso hoje me permite tentar compreendê-lo a partir do ato de escrever.

Reviver essa imagem permitiu-me refletir sobre a conexão que há entre as mãos, o cérebro e o coração. Entende-se este último como um órgão que leva consigo parte de memórias das emoções, e que bombeia sangue para todo o corpo. Essa concatenação de partes pode estimular uma irrigação de imaginações que são finalmente levadas pelas mãos à escrita.

Sobre a mão, Gustavo Barcellos a aponta: “como um prolongamento do cérebro, ela entende a matéria como ofício. Como um prolongamento do coração, ela entende a matéria como arte. Artes e ofícios. Dois lados, dois hemisférios: duas são as mãos. Razão e emoção, função e canção” (BARCELLOS, 2012, p. 20). As mãos levam consigo duas funções dos processos que precisamos para levar a cabo a escrita e o ato criativo: a razão e a emoção.

Meu pai não estava submerso em um processo criativo naquele momento, pois aquela situação era um limite de ameaça à vida. Dessa forma, sua razão e sua emoção estavam ligadas a esse ato de escrita. Sobre o processo criativo, fui eu que me dei a licença de fazer um exercício consciente e netuniano para evocar aquela memória, o qual apresento aqui:

2 Disponível em: <<https://youtu.be/vzLr-2McrTY4>>. Acesso em: 01 abr. 2023.



As mãos têm o poder canalizador da energia, através do pulso, do fluxo sanguíneo, dos músculos, dos tendões, das falanges, da pele e da força das almofadinhas dos dedos para apertar o teclado. No entanto, sendo a mente mais rápida que a mão, esta não pode colocar na escrita tudo o que aquela pensa ou derrama e, sendo o coração uma bomba de fluxo sanguíneo e de emoções, não pode agarrar todo esse brotar. Então, no seu apuro, filtra e derrama sobre o papel o pouco que vem desse encontro, mas, por sua vez, elas tentam encontrar um equilíbrio nesse jogo. E se aquelas mãos não conseguiram escrever tudo que queriam dizer, talvez alguém no futuro traga ao presente aquelas sensações que ficaram timidamente escondidas.

NO HAY IMAGEN SIN LUGAR **NÃO HÁ IMAGEM SEM LUGAR**

Outro aspecto que me chama atenção nesse processo de rememoração é a evocação de lugares. Volto a Arfuch, que sustenta que não há imagem sem lugar, e que essas memórias preciosas podem ser ativadas pelo contato com um lugar que nos faz lembrar delas:

3 Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1zBdsrT2kQZ1yco-zkAYF8Pyr4iR6M9chE/edit?usp=sharing&ouid=117835763440736915683&rtpof=true&sd=true>. Acesso em: 01 abr. 2023.



[...] entre a distante memória histórica de fatos e memórias que talvez desconhecemos, cujo traço no espaço não nos desperta a atenção, e a memória biográfica, familiar, que efetivamente investe lugares e momentos, existem outras memórias, de passados recentes, que insistem dolorosamente na consciência coletiva. (ARFUCH, 2013, p. 32, tradução nossa)

Falar sobre o que aconteceu e colocar essa experiência na narração estabelece uma possível saída para as lembranças traumáticas, mesmo que essa memória já esteja profanada pelo tempo e atravessada por outros acontecimentos. Além disso, ainda que partes dessa memória sejam apagadas, o exercício da recordação permite a busca de um caminho para o qual se possa, possivelmente, compreender parte da história da qual fazemos parte.

Entre esses outros restos que a memória guardava, está a imagem de meu pai indo para casa intermitentemente, chegando de madrugada para que ninguém o visse, ou dormindo na casa de amigos de confiança, para, dessa forma, despistar seus perseguidores. Sua chegada de madrugada nos deixava inquietos, e lembro que vivíamos quase em vigília – meu irmão mais velho, que à época ainda era uma criança, colocava diversos utensílios (como facas e anzóis) perto da cama, para nos proteger caso fôssemos atacados.

A casa, por muito tempo, tinha paredes nuas e telhado de palha. Era grande, espaçosa e fresca. Quando meu pai chegava e passava os dias, a energia mudava; parecia não haver sossego, e sempre me perguntava: quando vai embora? Quando vai voltar? Quando ele vinha, dormia com ele. Era incômodo, mas ao mesmo tempo tranquilo, porque aproveitava o tempo com ele. Lembro da sua barriga grande com uma cicatriz que a cobria quase por completo – eu era pequena, e por isso lembro dela enorme. Na casa sempre havia muita comida. Quando ele vinha, minha mãe terminava o dia exausta, pois ele fazia comida para um batalhão de gente. Era comida para dias, que também era repartida entre amigos mais próximos. Era tudo junto e em abundância. Era uma casa movimentada, viva, cheia de barulho e também de medo.

Após um período, meu pai deixou de frequentar a casa, mesmo de madrugada. Em um desses dias em que meu pai estava em casa, ou melhor, em uma assembleia na cidade, seus perseguidores foram atrás dele. Ele conseguiu sair, a cavalo, pelas estradas cheias de lama, e nunca mais voltou. Pelo contrário, continuou seguindo seu rumo distante, até a sua morte. Arfuch diz que



[...] o que está em jogo, decisivamente, é a questão da representação, seu dilema: como falar – dos outros e de si –, que áreas do traumático podem entrar no conflito do discurso, como traduzir o horror em palavras, onde a voz é silenciosa e torpe. (ARFUCH, 2013. p. 38, tradução nossa)

Ao trazer esse dilema de falar dos outros/as e de mim mesma, lembro-me da casa daquele tempo:



Os exercícios que mostrei até agora são desdobramentos de algumas vivências específicas da minha infância. Eles brincam com a memória e com a ficção. Para conseguir isso, tive que aprofundar a busca por fotografias, fazendo o esforço de relembrar os acontecimentos com a ajuda de meus familiares.

Ao conversar com minha mãe e meu irmão, percebi, por exemplo, que estava confundindo e misturando momentos que aconteceram em tempos diferentes. De acordo com Ileana Diéguez: “O luto inscreve-se na linguagem, nas palavras, nas imagens e nos corpos. E a arte explora seus recursos poéticos para habitar espaços imobilizados pela dor” (DIÉGUEZ, 2013, p. 203, tradução nossa). Da mesma forma, a memória intervém naquilo que lhe interessa, agindo com credibilidade ou não. A memória é ficção, pois, em todo caso, para trazer a memória para o presente, é preciso instalá-la num tempo ou num espaço. Esse poder da memória enriquece aqueles recursos poéticos que a arte, neste caso a dramaturgia, procura explorar.

⁴ Disponível em:
<<https://docs.google.com/document/d/19X-CuJ0xHKVpER-77gi-3XmYipaJASo4us-TYzD9M79TLI/edit?usp=sharing>>.
Acesso em: 03 abr. 2023.



ACARICIAR LAS FRONTERAS DE LA ESCRITURA

ACARICIAR AS FRONTEIRAS DA ESCRITA

É inquietante para mim retornar a essas memórias em outro país que não a Colômbia, e isso me leva a pensar sobre quais são essas fronteiras que impomos (ou que nos impõem) nos processos de criação. Pensar em fronteira, para mim, está associado a cruzar os limites de um país a outro. E são complexas as formas pelas quais tenho que me adaptar a esse outro lugar quando eu decido passar a fronteira do meu. Nessa perspectiva, inevitavelmente, faço uma associação sobre essa ideia *de borde* e fronteira no âmbito da minha relação com meu pai. Faz-se, portanto, uma referência a seu espírito andarilho, e do ver-se forçado a mudar de território. Pergunto-me: o que ele pensava? Teve alguma vez a esperança de voltar? Sentia saudades?

Minha mãe me contou que o momento em que ele começou a se conectar com lideranças indígenas de Córdoba coincidiu com o período em que ela recebia seu primeiro salário como professora. Compraram maquiagens e bijuterias para que ele vendesse de povoado em povoado, junto a um asno que carregava a mercadoria. Dessa forma, conheceu pessoas que o convidariam para diversas reuniões da luta indígena. Anos depois, no dia em que meu pai saiu do povoado, estava numa reunião comunitária e soube que o estavam procurando. Fugiu a cavalo e nunca mais voltou.

Eu acolho esta ideia de um espírito temerário (e às vezes perigoso), no qual ele e eu nos parecemos – nessa vontade e coragem de habitar as fronteiras, o limiar. É essa ideia que talvez nos tenha deixado e nos deixa cada dia mais com dúvidas do óbvio, e com vontade de questionar o mundo.



Porém, nesse contexto – e sem deixar de lado a experiência que venho apresentando –, quais seriam esses *bordes* (fronteiras) epistemológicos do processo da escrita? Se os *bordes* dos países são um rio, uma floresta, um deserto ou um mar, talvez os nossos sejam o silêncio, o suspiro, o sonho, o sono e o sussurro. Possivelmente esses *bordes* se diluam sozinhos, e, nesse processo da escrita e do estudo, o/a escritor/a se perde nas fronteiras que precisa para cruzar até a criação.

Neste momento, em que estou morando no Brasil, surge a necessidade de estar à procura de uma escrita que esteja em movimento, adaptando-se às circunstâncias que a vida e a história trazem, transitando entre as fronteiras. Uma escrita brincante, transformadora, que ativa a memória e a liberdade. Criar essa ponte entre o criativo e o recreativo, sobre a qual disserta Barcellos, é também o nosso trabalho como escritoras e escritores, como bem apontado pelo autor: “sempre brincando, muito mais a alma trabalha em nós do que nós trabalhamos nela” (BARCELLOS, 2012, p. 21). Nessa perspectiva, a proposta que vem sendo construída no meu processo de doutorado trata da procura de uma escrita que possa contribuir para a cura, com o objetivo de nos permitir falar de situações que são restritas e complexas. A dor e o luto, por exemplo, encaixam-se nesse espectro, como foi observado ao longo deste artigo, pois sabemos que são lugares emocionais que nos tornam vulneráveis – e, em alguns casos, falam de sintomas não resolvidos dentro das nossas sociedades.

Para finalizar, e como uma consideração final aberta, apresento um último exercício, pelo qual se convidam os/as leitores/as a interagir.



5 Disponível em:
<<https://docs.google.com/document/d/1MI-0vttqP09tM-HqREL-Tp0WhPdn4we-IHL40zjEUaPZ7o/edit?usp=sharing>>.
Acesso em: 05 abr. 2023



REFERÊNCIAS

- » ARFUCH, LEONOR. Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Revista Tempo e Argumento*, vol. 4, núm. 1, enero-junio, 2012, p. 45-60 Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil.
- » ARFUCH, LEONOR. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de cultura económica. 1 edición. Buenos Aires. 2013.
- » BARCELLOS, Gustavo. *Psique e imagem. Estudos de psicologia arquetípica*. Editora vozes: São Paulo, 2012.
- » CORREA, Any. *Por uma dramaturgia da dor: tecido blando – uma peça criada a partir de narrativas de mulheres com experiência de fibromialgia*. Editorial GIOSTRI, 2022.
- » DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. México. DocumentA/Escénicas Ediciones, 2013.
- » SCIALOM, Melina. A prática como pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. *In: Fernandes, Ciane; Santana, Ivani; Sebiane, Leonardo. (Orgs.) Performance, Somática e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA. 2020.



ENTRE: um estado atento às próprias ideias do corpo

DAIA MOURA

Artista e arte-educadora, Daia Moura é Mestre e Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), orientada pela Profa. Dra. Viviane Melo de Mendonça. É bolsista da Fapesp, com Estágio de Pesquisa em andamento no Grupo Gira (Dança/UFBA).

DOUGLAS DE CAMARGO EMILIO

Artista e docente, Douglas Emilio é Doutorande e Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da Profa. Dra. Gilsamara Moura. É também Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e cursou as licenciaturas em Teatro (UNISO) e Pedagogia (FAEP).

HÉRCULES SOARES

Artista e arte educador, Hércules Soares de Almeida é Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR/Sorocaba; sua graduação em Teatro foi feita na Universidade de Sorocaba (UNISO).

RESUMO

O ensaio apresenta apontamentos dramaturgicos do projeto *ENTRE: uma performance/instalação em realidade virtual*, uma investigação iniciada em 2020 sobre comportamento de corpos diante das novas tecnologias, sobretudo nas relações que proporcionam outras configurações cênicas. Neste texto, um diálogo reflexivo é tecido versando sobre dramaturgias que se encontram em múltiplas realidades. As experiências relatadas pelas pessoas artistas Daia Moura, Douglas Emilio e Hércules Soares buscam desvelar caminhos para uma possível organização artística que componha, de forma ética, uma linguagem polifônica performativa. Juntamos, nesta *polifonia*, perspectivas de pensamentos apresentados por Beatriz Nascimento, Antônio Bispo, Hija de Perra, Charles Darwin, Paco Vidarte, Paulo Freire, Mikhail Bakhtin e outras vozes que nos acompanham. A dramaturgia, experienciada por meio de distintas tecnologias, interliga memórias pela respiração e pela imaginação radical, suscitadas pelas diferentes peles-terras-quintais-corpos.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Corpos. Performance. Realidade Virtual.

IN BETWEEN: a mindful state to the body's ideas

ABSTRACT

The purpose of this essay is to present dramaturgical notes of the project "IN BETWEEN: a performance/installation in virtual reality", an investigation initiated in 2020 on the behavior of bodies in the face of new technologies, especially in the relationships that provided other scenic configurations. In this text, a reflective dialogue is woven, dealing with dramaturgies that are found in multiple realities. The experiences reported by the artists Daia Moura, Douglas Emilio and Hércules Soares seek to reveal ways for a possible artistic organization that composes, in an ethical way, a performative polyphonic language. We join, in this polyphony, perspectives of thoughts presented by Beatriz Nascimento, Antônio Bispo, Hija de Perra, Charles Darwin, Paco Vidarte, Paulo Freire, Mikhail Bakhtin and other voices that join us. The dramaturgy, experienced through different technologies, interconnects memories through breathing and radical imagination, aroused by the different skins-lands-backyards-bodies.

KEYWORDS:

Dramaturgy. Bodies. Performance. Virtual Reality.



ENTRE

O projeto *ENTRE: uma performance/instalação em realidade virtual* é resultante de uma investigação que reúne três pesquisas sobre performance/instalação, enfocando o comportamento de corpos diante das novas tecnologias. As performances constituem uma dramaturgia híbrida, que mescla cultura convivial e tecnovivial (DUBATTI, 2021). Entende-se por Cultura Convivial as experiências (performances/instalações) que se estabelecem no encontro de corpos no mesmo território físico, enquanto que na Cultura Tecnovivial as experiências são realizados por meio de mediações neotecnológicas (óculos de realidade virtual) que permitem encontros de corpos mesmo que, fisicamente, se encontrem em territórios distintos. Modos diferentes de convívio, relação e, conseqüentemente, fruição, conectados dramaturgicamente.

ENTRE se estabelece enquanto interstício das múltiplas realidades, discursadas pelas pessoas artistas Daia Moura, Douglas Emilio e Hércules Soares, sob direção de Robson Catalunha, provocações de Cleide Campelo e materializações de Felipe Cruz.

A percepção através da VR (Realidade Virtual), neste projeto, apresenta-se como uma metáfora para pensar os corpos. Uma característica da experiência provocada pela VR é a forma como percebemos as imagens, os corpos e aquilo que entendemos como realidade/ficcionalidade. Os óculos de realidade virtual são *softwares* de simulação da realidade, que mostram em 360° sequências previamente filmadas e exibem duas imagens diferentes, uma para cada olho, mas que o cérebro *corponectado* (RENGEL, 2007) interpreta/traduz as duas imagens que os olhos estão vendo como uma só (MEYER, 2002).

A dramaturgia *hibridiza*, por meio dos óculos de realidade virtual, discursos *polifônicos* (BAKHTIN, 1997), que se mesclam nas construções de plurais realidades propostas: físicas, virtuais, simbólicas, políticas, estéticas e éticas. A experiência brinca também com a hibridização de linguagens artísticas e passeia pelas artes visuais, pela dança, pelo teatro, pela música e pela performance, em inúmeras camadas sobrepostas na organização dramaturgica. É *polifônico*, no sentido definido pelo filósofo russo, justamente, por convocar e presentificar muitas *vozes sociais* e por se configurar como a ponta do iceberg de pesquisas/vidas de três artistas.¹

¹ Três artistas pesquisadoras que referenciam obras que contêm abordagens das Epistemologias do Sul, Teorias Evolucionistas, Feminismos Negros, Estudos de Gênero, além de vozes das neotecnologias e pensamentos decoloniais. Lançamos mão também das ideias contracoloniais do brasileiro Antônio. De modo geral noções estabelecidas por Mikhail Bakhtin (dialogismo, gêneros do discurso, polifonia e uma perspectiva sobre alteridade) nos acompanham.



A dramaturgia navega pelas seguintes questões: como a relação arte/neotecnologia colabora enquanto prática expansiva e criativa com as discussões e os modos de fazer mundo? Quais táticas os corpos encontram para resistir a padrões, normas hegemônicas, linguagens impostas socialmente/midiaticamente?

A história é longa e complexa. Para tentar responder a essas perguntas e traduzir as sensorialidades em palavras, evocam-se infâncias, gingas, traições, segredos e lágrimas ao editar, pelos fios da memória, uma aventura tecnológica *afropindorâmica* (BISPO, 2015). Em síntese, três vozes irmanadas partilham a jornada de nascimento no interior paulista. Regando com amor-admiração-amizade, encantam a sementeira de um processo, em plena pandemia. *ENTRE*, uma travessia que se inicia em Yby sorok e Boturaty, interligando memórias de futuro pela respiração e imaginação radical, mediados pelas diferentes peles-terras-quintais-corpos.

ENTRE: PELE, IMAGEM, RACHADURA

Sorocaba e Votorantim, locais onde arvoram nossas primeiras raízes, territórios próximos da megalópole São Paulo, cidades que possuem uma história de ser passagem desde o início. Yby sorok, grotão, terra fendida, buraco. Terra machucada, rasgada, não só pelas águas, mas também pelas disputas e ganâncias coloniais e contemporâneas. De toda forma, a nossa passagem por estes territórios começa muito antes. Começa na pedra que Exu jogou hoje para matar o pássaro ontem. É sobre retomada.

Eu fui criada no quintal da minha avó junto com meus primos, enquanto minha mãe e meus tios trabalhavam. Incessante e insanamente minha mãe atuou como enfermeira para que eu pudesse ser “gente”. Quando a palavra infância mergulha nos meus ouvidos, meus olhos lembram da “criançada na rua de terra”. Timbres doces e alguns outros transitando para graves inseguros



cantando “fogo, foguinho, fogão”, enquanto batem corda e levantam uma nuvem de poeira encantada. Joelhos ralados, pipas cortadas, chinelas arreventadas, primeiros beijos e primeiros medos. Algumas dessas memórias doem, por saber que muitos que compunham a “criançada da rua de terra” comigo tiveram seus caminhos atravessados por tragédias sociais. Gravidez precoce, encarceramento, cooptação pelo tráfico, violência policial, extermínio. De modo que minha existência contraria as estatísticas, saúdo e reverencio os esforços coletivos de minhas famílias aqui e mais além, nos mundos que não vejo, mas sei, sinto.

Minha escrita é hoje uma espécie de vingança contra todas as madames e todos os patrões que disseram inúmeras, e de diferentes maneiras, que minha mãe nunca deveria estudar porque gente como ela nasceu para servir eternamente a gente branca. É uma dramaturgia de reparação histórica, que usa a raiva como direito, como motor da criação; é uma traição que suja, com a poeira da rua de terra, a norma racista e hegemônica ordenadora do sentido estético ocidental.

Assim, crio duas figuras em realidade virtual, a Nega Fugida (inspirada no Nego Fugido, manifestação *afropindorâmica* de Acupe, interior da Bahia) e a Cura (inspirada em diversas movimentações de danças e artes *afropindorâmicas*). O aspecto da disputa histórica é determinante para a minha instalação. Um pedaço de terra – coberta por sonhos e memórias negras. Uma terra criada, uma terra de sonho. Linhas, tecidos, papéis, canetas e plantas, tudo sob o olhar atento do diretor de arte, Felipe Cruz, artista negro que abrilhanta esse espaço onde gente preta pode entrar, se ver, intervir, decidir, criar.

Sendo a única mulher negra cocriadora deste projeto, trazer para a visibilidade artística estas questões através da pele (minha e da terra) é especial. Memória é vida. Cosmopercepções *afropindorâmicas* ensinam que morte é esquecimento. E eu não me esqueço dos causos, re-contados à exaustão, de que minhas avós foram caçadas a laço. Então, entende-se a urgência, quase obsessiva, de botar a terra dessa região em cena e plantar poesia nela, plantar perguntas, fitas de cetim, gente preta feliz, a bananeira do quintal da minha avó, que guardava nossos cabelos cortados e outros mistérios. Tudo o que quisermos florescer! Meu exercício artístico é um modo de honrar e engrandecer as lutas das minhas mais velhas e, ao mesmo tempo, emprestar meu corpo para manifestar e expressar a raiva de milhões de *afropindorâmicos* injustiçados neste país (MOURA, 2019). Transmutar a experiência da dor, sem esconder a ira, quebrando os objetos da colonialidade.



Beatriz Nascimento diz que é preciso *imagem* para recuperar *identidade* (NASCIMENTO, 2021). É preciso que as pessoas negras “se vejam”, é preciso que se sintam representadas e dignificadas em suas existências enquanto seres livres. A historiadora passou a sua vida como militante, artista e libertária levantando debates sobre a historiografia quilombola. Seres humanos que, “fugindo”, demarcaram sua posicionalidade na história do país, criando a única instituição que foi capaz de botar algum freio ao colonialismo. O quilombo como empreendimento de seres que se recusaram à animalidade e à selvageria impostas; seres dotados de todas as capacidades para criar, viver, sonhar. A fuga é uma chave para pensarmos as resistências e os marcos civilizatórios da população afrodiaspórica.

As presenças todas que respiram e dançam nesta instalação demarcam esse lugar, posicionalidade estética, dramatúrgica, tecnológica que se enquadra nesse espaço político. Fazendo menção à noção de enquadramento de Judith Butler (2015), o que coloco nessa moldura, o que enquadro, é a pele negra. Artistas, realizadoras, produtoras que fazem um coro de “Negas Fugidas”, um coro de mulheres que recusam os ditames da colonialidade, que presentificam lutas históricas e contemporâneas, ao mesmo tempo que postulam, desde suas linguagens, o que deveria ser simples ato de criar o que se deseja. Inúmeras artistas são responsáveis por re-criar e recuperar memórias da ancestralidade negra mantendo, através de suas presenças, a pele preta em cena. Por isso, suas imagens estão vivas e presentificadas na minha pele-terra.

As fotos, palavras, raízes e sementes, que, propositalmente, entrecruzam a terra-cena, contam a possibilidade de plantar belas imagens. Mas são ligadas por linhas vermelhas que costuram a instalação, ao mesmo tempo que são as suas veias. Nós sabemos que nunca esquecemos e que não é possível desatrear nossa história da invisibilidade, do epistemicídio e da morte. O nosso imaginário ainda é povoado de maneira intensa por traumas, dores e muito sangue. Há muita asfixia, sobretudo nas artes cênicas, causada pelas necropolíticas (Mbembe, 2020). Mas estamos pautando a ressignificação e disputando esse território-imaginário, desenhando uma negritude plural, formando um coro polifônico resistindo crítica e festivamente. Destruindo as pratarias, as porcelanas e os cristais como símbolos de tudo aquilo que violentou nossas avós, quebrando os azulejos coloniais forjados no bojo da dor e do sofrimento, porém lembrando de construir novos caminhos e celebrar em honra às vitórias e às memórias.



Então, no projeto *ENTRE*, Nega Fugida e Cura não são abstrações. Através de suas presenças, ora fantasmagóricas, ora festivas, operam dramaturgias de modos específicos de fazer mundo. Puxam fios da memória em suas relações com as danças, as matas, as ervas e as águas encachoiradas. São fabulações que especulam a raiva-cura de uma pele-terra rasgada por inúmeras disputas. As figuras são as faces de experiências históricas; caminham juntas, passado-futuro-presente. A ideia de cura, especificamente, tem a ver com justiça social. Pensar arte e cultura como direito, direito à criação, ao sonho e à imaginação, é oportunidade para poucas.

Não existirá democracia enquanto povos originários, afrodiaspóricos e *afropindorâmicos* sobreviverem sem direitos básicos: moradia, segurança alimentar, educação, saúde, justiça. Seguimos dançando, aqui e mais além, através da força das águas-ideias cachoeiras nesta pele-terra. Trançamos nossos sonhos *ENTRE* os fios dos futuros do passado-presente.

Na imersão em realidade virtual, todas essas ideias ganham potência e vida, e o ajuntamento com outras memórias-feridas vai além da vingança, constrói uma ponte *ENTRE* as diferenças.

A pista é: seguir o trilho da mata pelo desconforto, continuar o caminho da fuga, fazer o percurso das águas, rota camuflada pelas crianças se equilibrando nas raízes dos quintais.



FIGURA 1

Rosana Paulino, "História Natural?", 2016.

Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura.

29,5 cm x 39,5 cm.

Disponível em: <<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/dobrando-cronologias-a-arte-como-fissura-esp%C3%A7o-temporal>>. Acesso em: maio de 2023.



ENTRE: PROCESSOS EVOLUTIVOS E OUTRAS POLÍTICAS EMOCIONAIS

Na infância, eu me sentia – quase – uma criança em desacordo com a FORMA, em relação à NORMA. Criança sempre nomeada como estranha, esquisita, *bixa*, *viada*, mulherzinha, bizarra, exagerada. São modos de inventar corpos que desestabilizam e desarranjam as normas impositivas dos hábitos regularizados e tão bem consolidados. Ou seja, uma criança *Queer*,² ou melhor, uma criança-quase. Prefiro me referir como <quase>, pela complexa tradução e colonização do termo *Queer* em terras *pindorâmicas* (PERRA, 2014). Quase menino, quase menina, quase feliz, quase boa, quase aceita. Criança violenta! Essa era uma das únicas coisas que eu não era quase. Violenta. Uma criança em crise.³

Hoje, crise é um conceito que pesquiso e experimento artisticamente. Compreendo <crise> como parâmetro de permanência evolutiva (EMILIO, 2019). A forma que desestabiliza outras formas, negociando as manutenções pelas quais, seguidamente, precisa se ajustar à dinâmica do que se conserva e do que se modifica. São elásticas e incertas nos modos de compor/configurar, pois desestabilizam os corpos, as coreografias (sociais ou não) e seus ambientes em processo de transitoriedade, sendo, então, o mecanismo que perturba a conservação. Torna-se assim, para as normas regulatórias, um procedimento a ser evitado. Acomoda-se no corpo que dança e estabelece acordos. Promove ajustes e desajustes permanentes, principalmente pelo que Maturana e Varela (1997; 2001) apontam como finalidade e espontaneidade: “Quem não aceita a espontaneidade dos processos moleculares, não aceita a espontaneidade das coerências operacionais entre o ser e o meio, próprias do viver” (p. 29).

Para esta escrita, decidi abordar <crise> pela compreensão que Sarah Ahmed (2015) propõe de desconforto. Mas, primeiro, é importante apresentar que “... estar confortável é estar tão à

² Termo usado por muito tempo como ofensa, designando todas, todos e *todes* as pessoas que tinham uma performatividade de gênero “desviante”, mas que, nos anos 90, com a publicação do livro *Problema de Gênero*, de Judith Butler, deixa de ser pejorativo. O termo “*queers*” se tornou um conceito daquelas e daqueles que discursam fora da norma. Os problemas de gênero e sexualidade estão relacionados às operações de persistência e sobrevivência, uma combinação de movimentos que englobam transgênero, transexualidade, intersexualidade etc. Suas complexas relações com teorias feministas e *Queer* nos “...obriga a uma leitura que pergunte como a regulação sexual opera por meio da regulação de limites raciais e como as distinções raciais operam para defender-se de certos perigos sociais trazidos pelas transgressões sexuais” (BUTLER, 2019. p. 48).

³ **Crise** *sf.* ‘alteração, desequilíbrio repentino’ ‘estado de dúvida e incerteza’ ‘tensão, conflito’ | *crysis* 1813 | Do lat. *crisis* -is, derive. Do gr. *krísis* (CUNHA, 1986, p. 228).



vontade com seu próprio ambiente, que é difícil distinguir onde nosso corpo acaba e o mundo começa” (p. 227, tradução nossa), enquanto que “desconforto é um sentimento de desorientação” (p. 229, tradução nossa).

Uma criança-quase está em desconforto com seu ambiente; então a performance da violência ajudou a CAMUFLAR a vontade de chorar, além de instaurar o desconforto a outrem.

Crises se apresentam como desconforto, obrigam os corpos a tomarem decisões e, assim, essas soluções dançadas estarão em conexão com os acordos das organizações/estruturas através dos quais as composições coreográficas estão sendo reconhecidas em seus contextos e discursos. É pela crise que os sistemas respondem e solucionam seus comportamentos, seguindo sucessivamente, colapsando e se adaptando frequentemente (MENDE; PESCHEL, 1981). Essa é a existência organizacional de um sistema vivo – no caso, aqui, os corpos e as composições coreográficas que deles participam.

Para o projeto *ENTRE: uma performance/instalação em realidade virtual*, a investigação coreográfica se dedica a pesquisar os gestos e as expressões inatas ou adquiridas (notações de movimentos), sugeridas no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, lançado em 1872, por Charles Darwin. Com fascinantes descrições, o autor apresenta, nos estudos dos movimentos faciais, as expressões das emoções nos animais (raiva, medo, tristeza, alegria...). Darwin desenvolve o estudo das expressões, reconhecendo sua funcionalidade para a adaptabilidade e, sobretudo, como possibilidades herdadas de um longo processo evolutivo.

Os corrugadores da sobrancelha (*corrugator supercilii*) parecem ser os primeiros músculos a se contrair. Eles puxam as sobrancelhas para dentro e para baixo, em direção à base do nariz, formando vincos verticais, ou seja, um franzido entre as sobrancelhas. Ao mesmo tempo, provocam o desaparecimento das rugas transversais da testa. Os músculos orbiculares se contraem quase simultaneamente com os corrugadores, formando rugas ao redor dos olhos. Parece, entretanto, que assim que a contração dos corrugadores lhes dá algum suporte, eles podem contrair-se com mais força ainda. Finalmente, contraem-se os músculos piramidais do nariz. Estes repuxam ainda mais as sobrancelhas e a pele da testa, formando



pequenas rugas transversais na base do nariz. Para efeito de síntese, esses músculos serão genericamente denominados orbiculares, ou aqueles que envolvem os olhos. Quando esses músculos são fortemente contraídos, os do lábio superior também o são, fazendo com que ele se encolha e levante. Isso seria esperado pela maneira com que pelo menos um deles, o *malaris*, está ligado com os orbiculares. Qualquer pessoa que contraia gradualmente os músculos em volta dos olhos perceberá que, à medida que aumenta a força, seu lábio superior e as asas do nariz (que são em parte acionados por um desses músculos) repuxam um pouco. Se mantiver a boca firmemente fechada enquanto contrai os músculos em volta dos olhos, e em seguida relaxar de uma vez os lábios, notará que a pressão em seus olhos aumenta imediatamente (DARWIN, 2000, p. 141-142).

A estrutura de notação coreográfica para este estudo propõe uma especulação performativa. Estabelece percursos e possibilidades desviantes para as interlocuções artísticas/científicas. A notação escolhida para a investigação foi a descrição do choro (acima descrita). Desse modo, – o choro – torna-se o assunto para desenvolver várias capilaridades imagéticas. O interesse, neste caso, também é transformar a figura do autor naturalista, geólogo e biólogo em provocador/coreógrafo e sua descrição para o choro ser investigada enquanto estado de crise, ou seja, em alteração, instabilidade e adaptabilidade.

A provocação/coreografia do choro se apresenta como uma fresta na qual um lampejo pode se deslocar para outros contextos, outros estados corporais, outras aproximações, e cogitar configurações/composições herdadas/modificadas de um longo processo adaptativo. Esses lampejos são lacunares, não se comprometem com as completudes e coerências harmoniosas, mas com a insurreição proveniente das crises. Dessarte, expõe rachaduras, interrupções, replicações e variações provenientes dos próprios processos evolutivos. Portanto, “crise” se apresenta como “perturbação” para uma sugestão de deslocamento em Dança; mudanças nas fabulações, criações de rotas de fuga, fissuras nos modos de apresentar sugestões coreográficas e, sobretudo, outros modos de reconhecer-fazer-corpos, reconhecer-fazer-danças...



A proposta cênica aposta nos circuitos afetuosos. Nela, são operados os neurônios-espelhos, segundo V. S. Ramachandran (2014). São neurônios de movimentos motores, mas **a diferença** dessas células nervosas **é** que se ativam na repetição, ou seja, repetindo uma ação motora **observada**, ou até mesmo lembrada. Essas células se comunicam *ENTRE* elas **através** de sinais elétricos chamados **de** sinapses, formando **um circuito** neural no qual as informações transitam em milissegundos. Assim, nossos neurônios-espelhos se excitam não apenas **quando** realizamos **uma** ação, mas também quando observamos alguém executar essa **ação** (VIVEIRO, 2020). Os neurônios-espelhos estabelecem um elo *ENTRE* quem **executa** e quem **assiste**, permitindo a **possibilidade** efetiva do processo empático para construção **de** outros sentidos que aproximem questões, **pensamentos vividos por outrem**. Sem emoção não é possível nenhum processo de reflexão, e vice-versa. Fazendo isso, executamos uma simulação das ações de outrem usando nosso próprio corpo. A proposta política das REFLEXÕESEMOÇÕES. Emocionar-se para se aproximar... transitar... desaguar...



FIGURA 2 - José Leonilson, 34 with scars, 1991. Acrylic, embroidery thread and plastic tacks on voile. 16 1/8 x 12 3/16" (41 x 31 cm). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81974>>. Acesso em: maio de 2023.



ENTRE: UMA DRAMATURGIA DE AFETOS E SUSPIRO COR-DE-ROSA

Gostaria de começar escrevendo sobre o ponto em que meu corpo seguiu as próprias ideias. Ele começou a tecer percursos criativos diferentes de mim. Ou ainda, nas palavras de Roland Barthes, “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo começa a seguir suas próprias ideias, pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (2006, p. 24).

Essa disparidade entre o “Eu” e o abismo das próprias ideias do meu “Corpo” surgiu como uma convocação, que me levou a respirar de outros modos a minha existência. Urge-nos uma escuta refinada das ideias do nosso próprio corpo em movimentos éticos, estéticos, a fim de resistir aos perigos existenciais dos relevos neoliberais. Lembro-me que, quando *bixa-criança*, tentando imaginar outros mundos possíveis, o quintal era o cenário favorito para escutar e respirar modos de existências, e foi lá que aconteceram as primeiras escutas sinceras das ideias do meu corpo. O quintal era o lugar fértil delas, um lugar da criação, uma instalação, um lugar teatral que instaurava um processo lúdico e pedagógico. O quintal, nas palavras de Manoel de Barros:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. (BARROS, 2008, p. 59)

Naquele quintal, várias eram as possibilidades de ressignificar aquela subjetividade *bixa*. As inquietudes das ideias infantis repousavam em uma linguagem que pedia passagem, uma linguagem que dava solo ao admirar. Para Paulo Freire (1981), o admirar distingue o ser humano de outros animais



e, quando nos deparamos com a linguagem, admiramos um processo de conhecimento. Admirar é quase um barulho de uma pedra “quicando” no rio, ou quase um estalo de prendedor de roupa feito de unhas longas. Evoca-se, aqui, o sentido da palavra “admirar” que propõe um movimento estético dado ao conhecimento. Admirar é um convite a um passeio de salto alto emprestado da mãe sobre o quintal-palco-mundo. Então, com unhas longas e salto alto, resolvi cavar, no meu quintal, ideias, outras narrativas de existências corpóreas artísticas (SOARES DE ALMEIDA, 2017).

A terra do meu quintal, a do mesmo pé de laranja que outro dia insistiu em forçar uma intimidade, vomitou vários trechos da infância: um pedaço de cortina empoeirada, meio tecido voal e a outra metade em renda e que, na ponta, sustentava uma argola de madeira. Essa cortina era a que servia de cabelos longos para as performances no final da tarde. Os pegadores de acrílico de armários dos anos 1990 eram os anéis que ofuscavam a vista opaca da normatividade interiorana. Junto com os trechos, babadeiros, vieram um coro de *bixas* Erês emanando afeto criativo das ideias do meu próprio corpo, não minhas. O filósofo espanhol Paco Vidarte nos dá, em seu manifesto, algumas proclamações libertárias em nome da escuta das ideias do corpo:

Nosso código de valores, nossas pautas de condutas, tudo o que fazemos ou pensamos, querendo ou não, sempre medimos à luz de abordagens e propostas éticas heteronormativas, procedentes de âmbitos tão homofóbicos como a Igreja, a religião, a filosofia, a escola, a universidade, a política, os partidos, a cultura, o cinema e todos os discursos morais que as instituições proclamam aos quatro ventos para impregnar pouco a pouco as pessoas massivamente e desde pequenininhas. (VIDARTE, 2021, p.19)

Os apontamentos de Paco não muito se diferem da linguagem que pede passagem nas brincadeiras de quintal, pois há, ali, outras ideias de corpo, outras maneiras de respirar, de existir e de criar. Algo que rompe com os apontamentos da normatividade em um movimento ético, estético e político, em nome de uma *Ética Bixa*.

No ano de 2021, quando levei essas inquietudes ao processo *ENTRE*, muitas narrativas se costuraram, transvaloraram e arejaram os alvéolos naquele encontro. Meu corpo procurou formas de elucubrar a existência *bixa* daquela criança do quintal em uma organização dramatúrgica para um processo de Performance-Instalação-Realidade Virtual.



Alguns conteúdos⁴ foram determinantes para a investigação: diário de bordo, investigações das paisagens, sonhos e a criação da figura Cassandra della Chave, sendo ela a vibração mais genuína do meu próprio corpo.

Cassandra, uma parangolé *drag* que se desenvolve como um suspiro cor-de-rosa no processo de criação como quem acaba de receber em seus ouvidos as línguas da serpente, em um tom quase premonitório e de anunciação mitológica. Os encantamentos oriundos das línguas da serpente aos ouvidos de Cassandra permitiram que a escuta sobre as ideias do meu próprio corpo se ampliasse.

Junto aos sussurros e suspiros de Cassandra, ainda com as unhas de pregador de roupas, *bixa-criança* com o pano da cortina na cabeça, cavei na terra do quintal com a vontade de celebrar minhas marcas, com papelzinho cor-de-rosa picado, em uma dramaturgia que cria um quintal para as memórias das *bixas*, das *sapas*, das trans e de todas as pessoas que seguem por ouvir de forma atenta a sua própria ética, de forma que não obstrua as nascentes do devir.

Aí a respiração se fez farta, preenchida de narrativas. Em uma época em que respirar e existir são riscos, o quintal oferece possibilidades de imaginar outras formas de respiração e escuta atenta. Uma respiração menos ofegante, com mais terra fofa, panos na cabeça, folhas de laranjeiras e pregadores de roupa feito de unhas – um quintal expandido para dramaturgias possíveis.

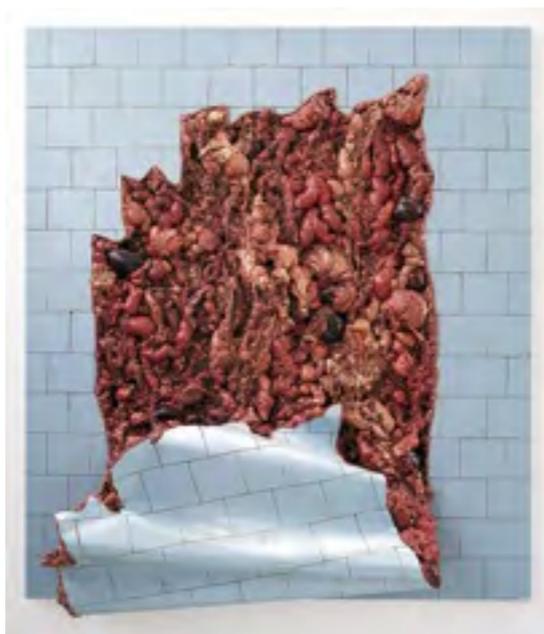


FIGURA 3

Adriana Varejão, Azulejaria Azul em Carne Viva, 1999. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 160 x 50 cm. Disponível em: <<http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>>. Acesso em: maio de 2023.

4 Renata Pallotini é uma autora importante para pensarmos nossas dramaturgias com sua noção de conteúdo como algo que “...pode (e deve) ser buscado em nós mesmos, em cada um de nós; mas ele vem por meio de nossas ideias, sensações, emoções, lembranças, observações” (PALLOTINI, 2005, p. 15).



AJEUM – RITO INCONCLUSIVO

A dramaturgia no projeto *ENTRE: uma performance/ instalação em realidade virtual* teve a noção de autoria borrada. Desde o início do processo, o fato de as composições estarem enraizadas nas próprias histórias pessoais, em uma relação sensível às histórias das outras pessoas artistas, derretia a autoria. Tanto no contato com os óculos de realidade virtual, como nas performances/instalações, a dramaturgia é editada no/com/pelo movimento dos interlocutores que, sentados em um banco giratório, escolhem para onde olhar e organizam as narrativas.

A criação emerge *ENTRE* espaços, performers, espectadores, realidade virtual, instalações; é a autoria que interessa, provocada pela pluralidade de presenças. As sensações, os medos, os desequilíbrios e as vertigens, as negações, as resistências e as tensões na relação com as novas tecnologias, por exemplo, constituem o caldo potente deste caldeirão. É o jejum⁵ da gira tecnológica. Ao comer doces, escrever cartas, manifestos, bilhetes, escavar brinquedos e memórias da infância, todas criam, performam. O que se vibra e enfeitiça na experiência é o acontecimento da presença em si. São as negociações das presenças que remontam velhos ritos e encorajam novos impulsos.

Borra-se a autoria na tessitura deste ensaio escrito a seis mãos. Escrever ajudou a pensar que é justamente o que está *ENTRE* um relato e outro, uma palavra e outra, que amalgama o processo puramente construído através do sensorial. A tradução dos apontamentos dramaturgicos em palavras oferece possibilidades de friccionar as pesquisas e assumir novos rumos na performance. Em outras palavras, apontamentos para dramaturgias de quintais em que várias coisas e tempos são necessários, com ajustes adaptativos para novas sementeiras, que vão trazer novas formas e, depois, mais sementes. É princípio começo-meio-começo, tão inerente às raízes *afropindorâmicas* (BISPO, 2015).

Os quintais não vão operar pelas lógicas das desigualdades e das hierarquias. Tudo está respirando junto aos alvéolos, bronquíolos, as sinapses, as plantas, os tijolos quebrados, o varal e os

5 Momento de partilha nos ritos de matriz africana e *afropindorâmica*. Circulação do axé, nutrição e potência através do ato de comer coletivamente.



prendedores, as rabiolas de pipas perdidas. Esta dramaturgia, memória e sonho de crianças-quase, faz breves apontamentos ao puxar os fios e lembrar da rota inicial, deixando-se guiar pelas ideias do próprio corpo e não somente do “eu”. Quase como brincar de sugerir uma (re) organização de afetos.

Esta escrita funcionou e está funcionando como um rito de comer juntas, rito de compartilhamento, final da gira, troca em que é possível saber que se viveu algo importante, mas que não é final. É parte do processo da performance, um ensaio diferente. Como a ideia de realidade não basta para dar conta de todas as ficções do encontro, então se encontra nas novas tecnologias um quintal expandido que se reorganiza pelo desconforto, pelo quase, pelas crises, por outras narrativas em que a diferença executa a possibilidade de o quintal se sustentar.

Pilar os elementos. Macerar as ideias. Um sumo dramaturgico. Pajelança: uma invenção destas texturas que não estancam os sonhos, mas abrem para os devires. *ENTRE* não constitui um rótulo ou uma receita, pois tudo é vivo. Novos lampejos de possibilidades virão, pois não é uma resposta, não é uma dramaturgia fechada, ela não se dispõe a isso. É um estado atento às ideias do corpo. Uma escuta de ouvidos lambidos pela serpente.

REFERÊNCIAS

- » AHMED, Sara. *La política de las emociones*. Traducción y revisión: Cecilia Olivares Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género – Ciudad de México, 2015.
- » BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- » BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- » BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.



- » BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão do Ensino, UnB – CNPq, 2015.
- » BUTLER, Judith. *CORPOS QUE IMPORTAM: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli – São Paulo: N-1 edições, 2019.
- » BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- » CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa / Antônio Geraldo da Cunha; assistentes: Cláudio Mello Sobrinho [et al.]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- » DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais / Charles Darwin: Introdução Konrad Lorenz; tradução Leon de Souza Lobo Garcia* – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- » DUBATTI, Jorge; FREITAS, Victor Lavarda de. *Experiência Teatral, Experiência Tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos*. In: *Rebento*. n. 14. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp (2021). Disponível em: <<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>>. Acesso em: 6 maio 2023.
- » EMILIO, Douglas de Camargo. *E, CINCO, SEIS, SETE, OITO. CRISE ENQUANTO COMPOSIÇÃO EM DANÇA / Douglas de Camargo Emilio*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Salvador, 2019.
- » FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981.
- » MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana; tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin; Ilustração: Carolina Vial, Eduardo Osorio, Francisco Olivares, Marcelo Maturana Montañez* – São Paulo: Palas Athenas, 2001.
- » MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. *De máquinas e seres vivos: autopoiese a organização do vivo; 3. ed. Tradução Juan Acuña Llorens*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- » MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. In: *Revista n-1 edições*, 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/53>>. Acesso em: 20 dez. 2020.



- » MENDE, Werner; PESCHEL, M. Structure-building phenomena in systems with power-product forces. *In: Chaos and order in nature*, H. Haken (ed.). Berlin: Springer-Verlag, (1981) p. 196.
- » MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*/ Philippe Meyer; Tradução Roberto Leal Ferreira. – São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- » MOURA, Daiana M.B. *Mulher negra e(n)cena: performances, encontros e utopias*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Educação Universidade Federal de São Carlos, 2019.
- » NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*. Organizado por Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- » PALLOTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense 2005.
- » PERRA, Hija. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*. 2ª edição novembro 2014 – abril 2015. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/b792/04644d25bbf860b738885050984a65717db8.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2023.
- » RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. *O que o cérebro tem para contar*. Desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- » RENGEL, Lenira. *Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- » SOARES DE ALMEIDA, Hércules. *Coletivo Cê: Processos e percursos de des-reterritorialização: Aprendendo com a experiência*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Educação Universidade Federal de São Carlos. 2017.
- » VIDARTE, Paco. *Ética Bixa. Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. São Paulo: N-1 Edições. 2021.
- » VIVEIRO, Aline. Apresentando os neurônios espelhos. *In: Ágora: modos de ser em Dança / infâncias e juventudes*. Gilsamara Moura; Douglas de Camargo Emilio (org.). Aluminio: Jogo de Palavras, 2020.



NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGGA¹

**LUCAS MATTOSO DE
ANDRADE RIBEIRO**

Performista e musicista, é graduando do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília e cursou Canto Erudito (formação inicial e continuada) na Escola de Música de Brasília.

CÉSAR LIGNELLI

Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015) e Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016).

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq, desde 2003), como pesquisa de Iniciação Científica finalizada em 2022, com bolsa do CNPq.

RESUMO

O presente artigo propõe expor e analisar oito recortes da notação gráfica que serviu de base dramaturgica para a criação do vídeo/espetáculo *Hama Himu Vikini Baga* (2021). Tal notação gráfica foi desenvolvida durante um processo laboratorial colaborativo a partir de práticas de experimentação vocal em movimento, envolvendo técnicas relativas ao *soundpainting*, à fonação ingressiva, à poesia sonora e aos sons bucais. Para a escrita do artigo, também foram considerados o vídeo e algumas das práticas de preparação e experimentação cinético-vocal abordadas no laboratório.

PALAVRAS-CHAVE:

Notação não convencional. Composição dramaturgica. Voz em movimento. Experimentação vocal. *Soundpainting*.

GRAPHIC NOTATION AND DRAMATURGIC COMPOSITION BASED ON VOCAL-KINETIC EXPERIMENTATIONS IN THE PERFORMANCE IN VIDEO HAMA HIMU VIKINI BAGA

ABSTRACT

This article aims to expose and analyze eight clippings of the graphic notation that served as the dramaturgical basis for the audiovisual production Hama Himu Vikini Baga (2021). Such graphic notation was developed during a collaborative laboratorial process based on vocal experimental practices with movement, involving techniques related to soundpainting, ingressive phonation, sound poetry and buccal sounds. For the writing of the article, the video and some of the kinetic-vocal preparation and experimentation practices addressed in the laboratory were also considered.

KEYWORDS:

Non conventional notation. Dramaturgical composition. Voice and Movement. Experimental voice. Soundpainting.

NOTACIÓN GRÁFICA Y COMPOSICIÓN DRAMATÚRGICA BASADA EN EXPERIMENTACIONES CINÉTICAS-VOCALES EN LA PERFORMANCE EN VIDEO HAMA HIMU VIKINI BAGA

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo exponer y analizar ocho recortes de la notación gráfica que sirvieron de base dramaturgica para la producción audiovisual Hama Himu Vikini Baga (2021). Dicha notación gráfica fue desarrollada durante un proceso de laboratorio colaborativo basado en prácticas de experimentación vocal en movimiento que involucran técnicas relacionadas con el soundpainting, la fonación ingresiva, la poesía sonora y los sonidos bucales. Para la redacción del artículo también se consideró el video y algunas de las prácticas de preparación y experimentación cinético-vocal abordadas en el laboratorio.

PALABRAS CLAVE:

Notación no convencional. Composición dramaturgica. Voz en movimiento. Experimentación vocal. Soundpainting.



INTRODUÇÃO

No âmbito do Bacharelado em Artes Cênicas, com Habilitação em Interpretação Teatral, da Universidade de Brasília, entre os meses de julho e novembro de 2021, foi desenvolvido pelo primeiro autor deste artigo, Mattoso Ribeiro, junto à atriz Thays Oak² e o ator Eduardo Görck,³ um processo laboratorial colaborativo⁴ a partir de práticas em *experimentação vocal em movimento*, que serviu de base para a escrita.

No mencionado processo, foram realizados oito encontros de duas horas na primeira etapa laboratorial, que envolveu práticas de preparação e experimentação cinético-vocal e nove encontros na segunda etapa laboratorial, em que se realizaram a criação, os ensaios e a filmagem do vídeo. Todo o processo, devido à condição da pandemia, foi realizado pela plataforma Microsoft Teams de forma remota, exceto o dia da gravação que foi presencial no Parque Ecológico de Águas Claras, em Águas Claras, DF, com o auxílio de Gii Lisboa⁵ e Ady Estellita,⁶ que contribuíram na operação de câmeras. A captação de áudio e a edição do vídeo foram realizadas por Mattoso Ribeiro. Apesar do distanciamento, como Görck e Oak já conviviam e se encontravam normalmente, grande parte das reuniões ocorreram presencialmente entre os *performers*, com os direcionamentos de Ribeiro por via remota.

Esse processo gerou o vídeo/espetáculo *Hama Himu Vikini Baga* e teve como proposta investigar e compartilhar formas de criação em práticas performáticas experimentais que, apesar do foco na exploração da voz, integram intensamente o movimento e a interpretação. Algumas das atividades realizadas durante o laboratório foram elaboradas a partir de práticas em dança contemporânea e adaptadas com a adição da vocalidade, enquanto outras foram pensadas inicialmente para a criação sonora e, no contexto, foi adicionado o movimento.

Com o presente artigo, objetiva-se analisar aspectos do vídeo final a partir do relato de procedimentos e de práticas realizadas durante o processo supracitado. Além disso, esta pesquisa como um todo surge como um desdobramento de artigo anterior dos autores, “Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais”,^{7,8} realizado entre 2019 e 2020, que investigou três categorias de técnicas pouco usuais de criação sonora do corpo humano e algumas de suas possibilidades estéticas.

2 Thays Oak é uma artista multimídia. Atualmente cursa Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. É também performer, cinegrafista e editora de vídeos, tendo sua pesquisa voltada para o corpo cênico em meio às composições videográficas.

3 Eduardo Görck é ator, produtor e diretor de teatro. É formado no Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília e desenvolve sua pesquisa nas áreas de Estudos sobre o Espectador e Arte em Contexto.

4 Foi desenvolvido no âmbito da Disciplina de Direção 1, ministrada na ocasião pelo docente Érico José, junto a Isadora Lima, na época mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, que realizou sua Prática Docente no contexto.

5 Gii Lisboa é licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Trabalha como diretora, cenógrafa, produtora, dramaturga e atriz. Atualmente, reside em Brasília e cursa o Bacharelado em Interpretação Teatral.



MOMENTO 1: JOGO DE MOVIMENTO E VOZ

O vídeo se inicia com as duas figuras entrando em cena e se sentando em seus respectivos banquinhos coloridos.⁹ Ao se sentarem, se encaram profundamente e iniciam uma espécie de jogo baseado na troca de papéis entre corpo que emite sons e corpo que se movimenta. No entanto, é importante notar que, mesmo com esses papéis definidos, quem se movimenta também gera sons e quem emite sons inevitavelmente precisa se movimentar para tal.

Ao longo do laboratório exploramos, com voz e movimento, a linguagem de improvisação regida chamada *soundpainting*.¹⁰ Esse procedimento cria, a partir de comandos de sinais de uma pessoa regendo, chamada de *soundpainter*, um grande fluxo de estados corporais que, apesar de consistirem em cumprimentos de instruções, apresentam grande liberdade em si aos performistas. No gesto “pontilhismo”, por exemplo, performistas podem executar notas curtas de sua preferência; no gesto “falar”, pode-se falar de qualquer forma sobre qualquer temática; e em “rir”, há uma grande variedade de risadas possíveis.¹¹

Após praticarmos o *soundpainting*, revezando a função de regência, experimentamos improvisar imaginando a presença de *soundpainter* invisível, assim como recomenda o criador da proposta:

Um exercício que Walter costuma recomendar para desenvolver improvisações é brincar de ser sinalizado por um *soundpainter* imaginário. Enquanto improvisa, imaginar ou visualizar um *soundpainter* compondo, trabalhando e estruturando a forma que nasce a partir do próprio improvisado. (OMURA, 2015, p. 61)

Görck e Oak, após adquirirem este repertório de gestos, sentiram-se mais à vontade para improvisar do que quando possuíam maior liberdade e precisavam criar os próprios comandos, sem uma linguagem pré-definida. Com suas dinâmicas improvisacionais, o *soundpainting* parece facilitar o

6 Ady Estellita é estudante de Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Atua com teatro e cinema, como ator, escritor, na edição de vídeos e na produção, além de ser professor de teatro.

7 Ver RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. Outras vozes e estéticas possíveis: ingressivas, bucais e manuais. *A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 1-17, 2022. DOI: 10.5965/27644669020420220202. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22769>. Acesso em: 04 abr. 2023.

8 Artigo realizado no âmbito do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq desde 2003) em pesquisa de Iniciação Científica finalizada em 2020, com bolsa FAP-DF.

9 Disponível em: <<https://youtu.be/hwEvGB3kld-c?si=1278VxykBk2LD-Tb1&t=61>>. Acesso em: 05 ago. 2023.

10 “*Soundpainting* é a linguagem de sinais para criação artística multidisciplinar em tempo real continuamente desenvolvida desde 1974 pelo



acesso a corporeidades transfigurativas, com vozes e movimentos em constante mudança pelas provocações geradas a partir dos gestos.

Durante a 9ª reunião dos processos de criação (23/09/2021), após os aquecimentos de rotina, foi solicitado que experimentassem livremente descobertas vocais e cinéticas ocorridas durante os encontros anteriores e que aos poucos fossem sistematizando e iniciando um processo de composição solo que surgisse desse momento.

A performance elaborada por Görck baseou-se em se manter estático, com exceção das partes do corpo diretamente relativas à produção sonora, em frente à câmera e emitindo vozes com variações tímbricas e articulatórias inicialmente de forma mais espaçada e fraca em volume, que vão se intensificando aos poucos e tomando maior densidade e caoticidade.

No intuito de transpor este programa solo para algo em dupla, optamos pela imagem de duas pessoas se encarando, face a face. Inicialmente, na posição em pé devido a maior mobilidade e apoio e para evitar o relaxamento indesejável facilitado pela posição sentada. Porém, a diferença de altura entre Oak e Görck é grande em demasia, dificultando o enquadramento da câmera e o contato visual entre ambos, de modo que optamos pelo uso de banquinhos e, no decorrer dos ensaios, chegamos ao referido jogo de alternâncias entre movimento e voz.

artista nova iorquino Walter Thompson. Com uma sintaxe clara e direta, o *soundpainting* permite ao grupo criar uma estrutura composicional a partir de materiais artísticos trazidos por cada integrante. Para tanto, o *soundpainter* (compositor-gesticulador) lança, fazendo uso dos sinais, propostas que são respondidas pelo grupo sob a forma de improvisação. Atualmente, a linguagem conta com um vasto conjunto de sinais gestuais que permitem a criação ao vivo de obras envolvendo música, dança, teatro e artes visuais." Disponível em: <<https://www.soundpaintingbh.com.br/o-soundpainting>>. Acesso em: 28 set. 2022.

11 Disponível em: <<https://youtu.be/LUTgón9kTUQ>>. Acesso em: 28 set. 2022.

MOMENTO 2: COMPOSIÇÃO A PARTIR DE NOTAÇÃO

No decorrer do século XX, com movimentos de vanguarda, artistas começaram a buscar novas formas de expressão vocal, surgindo assim a necessidade de criar alternativas às formas de escrita de poesia e partituras tradicionais. Composições para a voz de vieses mais experimentais e com um foco maior em seus aspectos sonoros do



que em sentidos semânticos proporcionados pela palavra podem, entre outras possibilidades,¹² surgir a partir de escritas dramatúrgicas experimentais, notações musicais não convencionais, poemas fonéticos e poesias sonoras.

Cathy Lane, ao categorizar três tipos de composições para gravação de voz falada, inclui trabalhos inicialmente roteirizados ou notados em partitura:

[...] trabalhos onde as palavras são inicialmente roteirizadas ou partituradas, ensaiadas, lidas no microfone e gravadas, ou performadas, abrangem uma gama de trabalhos da poesia sonora às obras de compositores de textos sonoros suecos. Em alguns deles o discurso semântico é dominante enquanto outros são mais abstratos. Alguns são puras explorações da palavra falada e da expressão enquanto outros têm um propósito ou intenção além do sônico.¹³ (LANE, 2006, p. 4, tradução nossa)

No campo da música de concerto, compositores na segunda metade do século XX, como Luciano Bério,¹⁴ John Cage¹⁵ e Cathy Berberian,¹⁶ ao buscar partiturar sons incomuns neste tipo de contexto até então, como risadas, choros e gritos, tiveram que criar suas próprias formas de escrita,¹⁷ muitas vezes com instruções de como devem, no contexto, ser interpretadas.

Em *Hama Himu Vikini Baga*, a partir do minuto 6:21, a performance começa a se basear em uma notação escrita por Oak, também criada durante a 9ª reunião dos processos de criação. A proposta que a gerou foi a de criar uma notação escrita que pudesse constituir a base dramatúrgica para uma performance solo, pensando na sonoridade de desenhos, gráficos, palavras, sílabas ou outros tipos de símbolos. A partir dessa notação, ressignificamos suas propostas iniciais para a criação de composição coreográfica em dupla para a realização do vídeo. Vale ressaltar que, por ser uma forma de notação sem uma convenção estabelecida, a sua performance poderia ser realizada de diversas formas a depender de quem a interpreta.

Abaixo é apresentado e descrito trecho por trecho da notação gráfica elaborada por Oak¹⁸ em relação ao processo de criação colaborativa e ao resultado final apresentado pelo vídeo.

12 HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. 2013.

13 “[...] works where the words are initially scripted or scored, rehearsed, read into the microphone and recorded, or performed, covers a range of work from sound poetry to the works of the Swedish text sound composers. In some of them the semantic discourse is dominant and others are more abstract. Some are pure explorations of spoken word and utterance, others have a purpose or intent beyond the sonic.”

14 Bério, Sequenza III. Disponível em: <<https://youtu.be/DGovCafPOAE>>. Acesso em: 28 set. 2022.

15 Cage, Aria. Disponível em: <https://youtu.be/DuD9_yX3dAI>. Acesso em: 28 set. 2022.

16 Berberian, Stripsody. Disponível em: <https://youtu.be/0dNL_AhL46xM>. Acesso em: 28 set. 2022.

17 OLIVEIRA, Laiana Lopes. Alternativas de Notação Musical em Peças para Voz Não

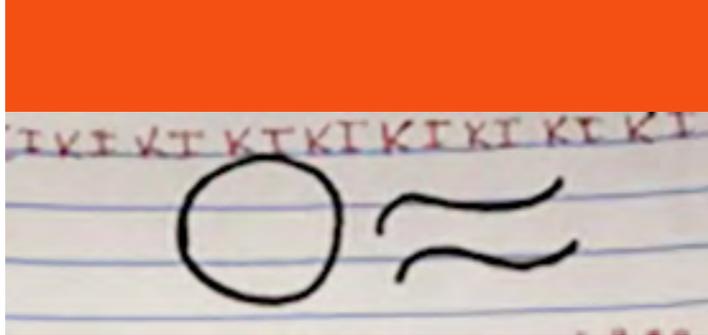


FIGURA 2

recorte da notação gráfica de Oak.
Trecho referente à minutagem
6:46 – 7:28: <<https://youtu.be/hwEvGB3klDc?t=406>>.
Acesso em: 28 set. 2022.

Em seguida, encontram-se dois símbolos, um círculo e duas linhas horizontais onduladas. Görck representa o primeiro sonoramente com voz *fry*²¹ e palato mole²² elevado, e Oak explora sons de ar egressivos e ingressivos. A movimentação de ambos apresenta circularidade, torções com certa fluidez e algum grau de tensão, características que dialogam com as vocalidades e os efeitos sonoros e visuais proporcionados pela presença do vento que passava no momento da gravação.

Logo no primeiro dia do laboratório, 18/08/2021, Ribeiro propôs que fossem explorados sons pensando apenas no fluxo de ar, sem a vibração das pregas vocais, e distintas possibilidades dentro dessa proposta. Em seguida, alguns minutos de investigação de sons bucais,²³ ainda sem pregas vocais, como sons dos lábios, língua, saliva e bochechas. E por fim, a mistura desses sons com vibrações das pregas vocais.²⁴ Essas práticas podem ser interessantes para sensibilizar, ao controle da passagem de ar, modulações possíveis com movimentos e formas da cavidade bucal e a conscientização das diversas partes internas do corpo que podem compor sonoridades simultaneamente.

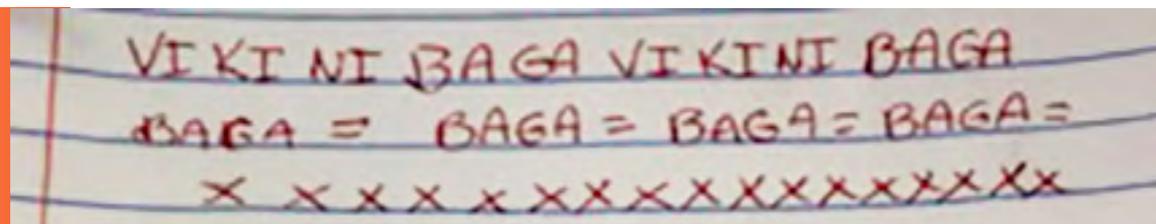


FIGURA 3

recorte da notação gráfica de Oak.
Trecho referente à minutagem
7:28 – 7:50: <<https://youtu.be/hwEvGB3klDc?t=448>>.
Acesso em: 28 set. 2022.

21 “Esse é um tipo de emissão vocal caracterizado pela voz rouca. A epiglote vibra com muito baixas frequências, juntamente com a vibração da úvula e dos ventrículos da laringe. Essas baixas frequências modulam a frequência principal que dá, ao resultado sonoro rouco, uma grande rugosidade.” (ANTUNES, 2007, p. 73).

22 A configuração do trato vocal [...] “é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonarticulatórias, ou articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe” (SUNDBERG, 2015, p. 29).

23 Alguns exemplos de possibilidades a partir de sons bucais explorados em PIBIC anterior: <<https://youtu.be/cC-CUyWVpDbM>>. Acesso em: 28 set. 2022.

24 Esse exercício investigativo foi inspirado em práticas presentes na oficina de performance vocal “Esculpir a Voz”, ministrada por Inês Terra e realizada remotamente em setembro de 2020, em quatro encontros de duas horas por videoconferência.



Esse momento baseia-se na repetição rítmica isonômica das sílabas “VI-KI-NI-BA-GA” por Oak com pontuações em som e movimento em “VI” e “BA” formando em 5 com variações no pulso e “BA-GA-=” por Görck sendo o símbolo “=”, executado como uma respiração formando um ritmo ternário. Essa textura então é cortada abruptamente pelo som da fricativa pós-alveolar surda²⁵ representada pelo “xxxxx...” em uníssono, conectando o olhar entre performistas.

É possível notar que, nesse trecho, Oak utiliza a fonação ingressiva para conseguir vocalizar intermitentemente sem a necessidade de paradas para a respiração, enquanto a frase de Görck já traz a respiração como um som desejado.

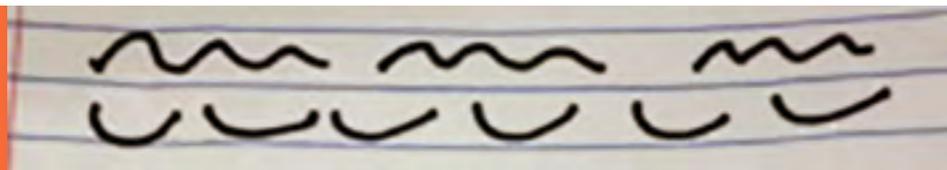


FIGURA 4

recorte da notação gráfica de Oak. Trecho referente à minutagem 7:50 – 8:00: <https://youtu.be/hwEvGB3klde?t=470>. Acesso em: 28 set. 2022.

Nesta seção, Oak executa as linhas onduladas com movimentos de língua e fonação aguda e Görck executa os semicírculos abaixo com algo aproximado a intensas plosivas uvulares sonoras²⁶ em curtos glissandos em região grave. As duas linhas são feitas simultaneamente enquanto ambos mantêm contato visual.

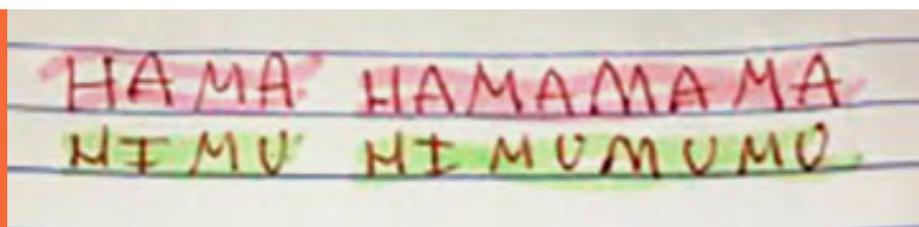


FIGURA 5

recorte da notação gráfica de Oak. Trecho referente à minutagem 8:09 – 9:05: <https://youtu.be/hwEvGB3klde?t=489>. Acesso em: 28 set. 2022.

Agora, ambos adotam uma postura ereta e cantam com uma impostação que se aproxima de estéticas da música clássica de origem europeia. Essas qualidades de voz e movimento vão se dissolvendo aos poucos até chegarem a uma forma chorosa, com Görck curvado sendo abraçado por Oak.

25 “O fonema é emitido, sem voz, mantida a língua ligeiramente côncava, com suas margens laterais em contato com os lados do palato duro. A corrente de ar ao ser expulsa dá origem à fricção entre a ponta da língua e a região alveolar.” (ANTUNES, p. 194, 2007)

26 Fonema produzido com plosão articulada na úvula e é encontrado nas línguas semitas: hebreu, assírio, aramaico, fenício, etíope. (ANTUNES, p. 161, 2007)



Assim como no recorte relativo à Figura 3, foi designada uma célula rítmica específica às frases, “HAMA HAMAMAMA” e “MIMU MIMUMUMU”, tendo, cada sílaba e espaço, tempos iguais formando compassos setenários em repetição. Não obstante, durante a gravação, a dupla de performers acabou equivocadamente formando compassos alternados que diferiam da proposta inicial que foram mantidas na versão final do vídeo, por configurarem estruturas rítmicas ainda menos convencionais.

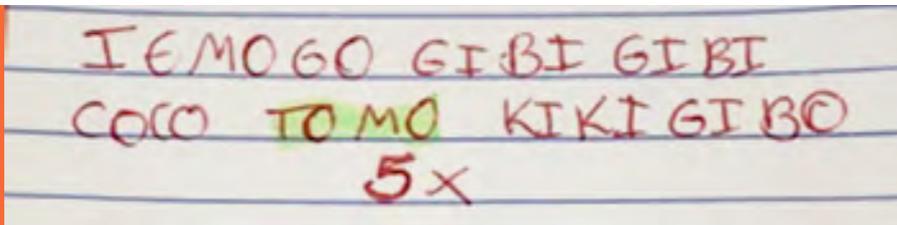


FIGURA 6

recorte da notação gráfica de Oak. Trecho referente à minutagem 9:14 – 9:44: <<https://youtu.be/hwEvGB3klhc?t=554>>. Acesso em: 28 set. 2022.

A câmera se aproxima dos rostos das figuras, e Oak pronuncia a frase “IEMOGO GIBI GIBI COCO”; Görck responde com um grito no ouvido de sua colega a palavra sublinhada em verde “TOMO”, e Oak completa o ciclo com a palavra “KIKIGIBO”. Esse sistema se repete cinco vezes alternando quem fala o quê.

Nessa dinâmica, apesar das características chorosas, que poderiam denotar uma psicologização das circunstâncias da cena, é possível extrapolar as possibilidades de apreensão de sentidos por parte de quem assiste, pelas mudanças abruptas de registro, a repetição e a presença de palavras em linguagem não compartilhada.

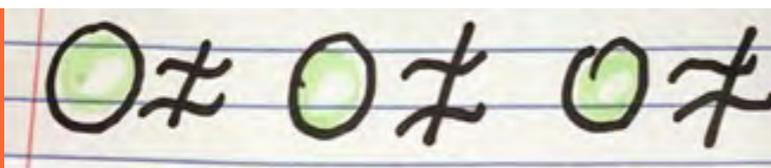


FIGURA 7

recorte da notação gráfica de Oak. Trecho referente à minutagem 9:48 – 10:48: <<https://youtu.be/hwEvGB3klhc?t=588>>. Acesso em: 28 set. 2022.

Similar ao recorte relativo à figura 2, esse sistema baseia-se em círculos, interpretados por Görck, e duplas de traços paralelos ondulados, interpretados por Oak. Contudo, dessa vez na imagem, os círculos têm uma pintura verde. Os dois traços são interseccionados por um terceiro e há três conjuntos desses símbolos. Assim como na figura 2, a figura 7 representa graficamente a performance expressa em voz e movimento, esta última com maior preenchimento e repetição em blocos.



Um exemplo do quanto esse tipo de notação pode dar liberdade de interpretação e adaptação para ser performado é que, apesar da presença de três repetições de círculos e linhas desenhadas na partitura, optamos por extrapolar esse número para a quantidade necessária para realizar a ação de pegar novamente os banquinhos coloridos e retornarem ao mesmo local do início do vídeo.

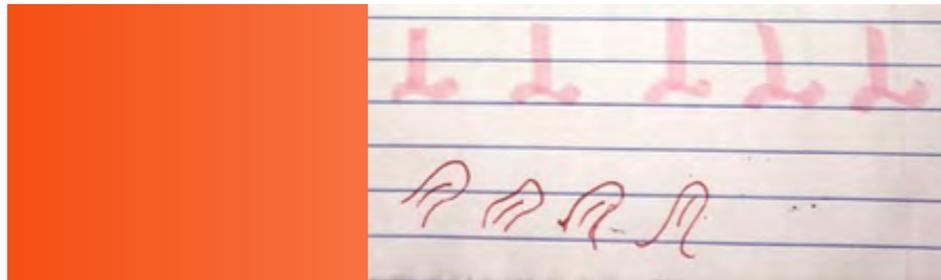


FIGURA 8

recorte da notação gráfica de Oak. Trecho referente à minutagem 10:54 – 11:31: <<https://youtu.be/hwEvGB3kldc?t=654>>. Acesso em: 28 set. 2022.

Nesse final, ao invés de possuir uma linha designada para cada *performer*, há uma alternância de funções como pergunta e resposta. Os símbolos rosas, que podem remeter a narizes, foram interpretados como breves sons nasais, enquanto os símbolos vermelhos, semelhantes a línguas, foram interpretados como longos sons bucais de aspecto flatulento, caracterizados pela passagem do ar entre a língua e os lábios.

Os dois se olham em um longo silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se ao final do laboratório que os participantes desenvolveram relevante repertório de capacidades vocais, mesmo tendo relatado, no início do processo, que possuíam pouco domínio técnico e poucas experiências com práticas centradas na voz. A partir desta pesquisa, foi possível dar continuidade ao desenvolvimento de formas pouco usuais de se explorar a voz em conjunto com o movimento em cena, assim como



desenvolver e relacionar práticas que incitam descobertas de possibilidades do corpo por pessoas com interesse neste tipo de investigação.

Esse repertório adquirido pelos *performers*, que apresentam uma abordagem pouco convencional com conexões entre técnicas experimentais distintas, pode viabilizar também uma ampliação de possibilidades de composição dramática em criações individuais e coletivas, para além de estéticas hegemônicas e/ou tradicionais.

REFERÊNCIAS

- » ANTUNES, Jorge. *Sons novos para a voz*. 1. ed. Brasília: Sistrum, 2007. 223p.
- » BH, Soundpainting. *Soundpainting*. Disponível em: <<https://www.soundpaintingbh.com.br/o-soundpainting>>. Acesso em: 28 set. 2022.
- » DEBOER, Amanda. R. *Ingressive phonation in contemporary vocal music*. Tese de Doutorado. Ohio: Bowling Green State University, 2012.
- » HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. *In: Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. 2013.
- » LANE, Cathy. *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*. Organised Sound, Cambridge, 11(1): 3-11, pp. 3-11, 2006
- » OLIVEIRA, Laiana Lopes. Alternativas de Notação Musical em Peças para Voz Não Acompanhada. *Anais do SIMPOM*, n. 6, 2020.
- » OMURA, Taiyo Jean. *Pichar sons, ver silêncios, ouvir gestos: uma aventura poética com o Soundpainting*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.
- » RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. Outras vozes e estéticas possíveis: ingressivas, bucais e manuais. *A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*. Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 1-17, 2022. DOI: 10.5965/27644669020420220202. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22769>>. Acesso em: 04 abr. 2023.



- » SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 328p.
- » REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS
- » BASIC SOUNDPAINTING Gestures with Walter Thompson. 1 vídeo (16:26 min). Publicado pelo canal Ceren Oran Soundpainting. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/LUTg6n9kTU0>>. Acesso em 28 set. 2022.
- » BERIO SEQUENZA III. 1 vídeo (7:35 min). Publicado pelo canal Nick Redfern. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/DGovCafPQAE>>. Acesso em: 27 set. 2022.
- » CATHY BERBERIAN | Stripsody. 1 vídeo (3:15 min). Publicado pelo canal John Knap. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/0dNLAhL46xM>>. Acesso em: 28 set. 2022.
- » FONAÇÕES INGRESSIVAS – Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. 1 vídeo (6:36 min). Publicado pelo canal Mattoso Ribeiro. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/7If0kK_9oYI>. Acesso em: 28 set. 2022.
- » HAMA HIMU VIKINI BAGA. 1 vídeo (12:14 min). Publicado pelo canal Cometa Cenas CEN-UnB. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/hwEvGB3kldc>>. Acesso em: 28 set. 2022.
- » JOHN CAGE: Aria (Claron McFadden)by TNUA Animation Department students. 1 vídeo (3:03 min). Publicado pelo canal Alexandra Chang. Disponível em: <https://youtu.be/DuD9_yX3dAI>. Acesso em: 28 set. 2022.
- » SONS BUCAIS – Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. 1 vídeo (8:25 min). Publicado pelo canal Mattoso Ribeiro. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/cCCUyWVpDbM>>. Acesso em: 27 set. 2022.



TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO NÃO FORMAL DE TEATRO: dramaturgia e crítica sociopolítica¹

JONES OLIVEIRA MOTA

Doutor em Artes Cênicas pelo
PPGAC/UFBA. Professor do Curso
de Licenciatura em Teatro (EAD)
da UFBA. Encenador da Belicosa
Companhia de Teatro.

¹ Este ensaio é uma atualização da subseção 4.1 da tese *Teatro de Revista Contemporâneo: história, ensino e reexistência* (2020), orientada pela Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa, defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC UFBA.

RESUMO

Este ensaio apresenta um relato analítico de uma experiência pedagógica com Teatro de Revista, que tem como ponto culminante a produção de *Infel – A Revista do Ano de 2016* pelo Coletivo Saladistar Produções. A peça foi criada como meio de crítica sociopolítica e dramaturgical, numa experiência de ensino não formal de teatro, utilizando técnicas de *dramaturgismo*, rapsódia, intertextualidade e improvisação para a construção de cenas. A análise fornece *insights* sobre o processo de criação dramaturgical em um contexto pedagógico, destacando a importância da criatividade e da colaboração. Além disso, a experiência demonstra o potencial do Teatro de Revista Contemporâneo como ferramenta pedagógica para o desenvolvimento de competências e habilidades cognitivas e sociais.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogias do Teatro. Dramaturgia. Improvisação. Teatro de Revista Contemporâneo. Crítica sociopolítica.

CONTEMPORARY REVUE THEATER IN NON FORMAL THEATER EDUCATION: dramaturgy and sociopolitical review

ABSTRACT

*This essay presents an analytical account of a pedagogical experience with Revue Theater, which culminates in the production of *Infel – The Revue of the Year 2016* by Saladistar Productions Collective. The play was created as a means of sociopolitical and dramaturgical review, in an experience of non formal theater education, using techniques of dramaturgy, rhapsody, intertextuality and improvisation for the construction of scenes. The analysis provides insights into the dramaturgical creation process in a pedagogical context, highlighting the importance of creativity and collaboration. In addition, the experience demonstrates the potential of Contemporary Revue Theater as a pedagogical tool for the development of cognitive and social skills and abilities.*

KEYWORDS:

Theater Pedagogies. Dramaturgy. Improvisation. Contemporary Revue Theater. Sociopolitical review.



INTRODUÇÃO

O Teatro de Revista Contemporâneo, termo investigado dos pontos de vista histórico, poético e educacional em minha tese de doutorado, inclui práticas cênicas realizadas no Brasil desde o final dos anos 1980 que se baseiam nas convenções do gênero revisteiro (MOTA, 2020). O estudo evidencia a reexistência da Revista na contemporaneidade por meio de encenações que se inspiram, historicizam ou reconstituem características e convenções do gênero.

Já a noção de Jogos de Revista emerge da elaboração e da análise de um conjunto de procedimentos metodológicos que possibilita o ensino da linguagem teatral numa perspectiva emancipatória. Tal noção foi desenvolvida em minha pesquisa de mestrado no PPGAC-UFBA, na qual apresento e analiso propostas metodológicas para experimentação teórico-prática das interconexões entre teorias e práticas de jogo e as características e convenções dramáticas do Teatro de Revista brasileiro no ensino formal e não formal de teatro. (MOTA, 2016)

Nas pesquisas supramencionadas, as características do Teatro de Revista foram categorizadas em sete conceitos definidores: atualidade, comicidade, criticidade, leveza, musicalidade, popularidade e sensorialidade e as convenções dramáticas agrupadas em recursos: alusão, duplo sentido, paródia, quebra da quarta parede, metalinguagem, revelação dos procedimentos e coplas de apresentação; personagens: compadres, tipos, caricaturas vivas e alegorias; e componentes do roteiro: abertura, prólogo, apoteose, quadros – cômicos, fantásticos, críticos, de rua e de variedades, números de cortina e de plateia, monólogos e canções. (MOTA, 2016; 2020)

A prática de ensino analisada neste ensaio foi desenvolvida no Curso de Iniciação Teatral produzido pelo Coletivo Saladistar Produções,² no ano de 2016, no Pelourinho, centro histórico de Salvador-BA. O curso tinha como objetivo oferecer aos participantes um contato inicial com os fundamentos do teatro, colaborando com o desenvolvimento de competências e habilidades cognitivas e sociais.

A priori, esta prática de ensino não estava prevista como parte integrante da minha pesquisa no doutorado em Artes Cênicas da UFBA, no entanto, a partir das primeiras aulas, quando pude

2 Coletivo que realiza eventos e atividades artísticas e educacionais do qual fui integrante até o ano de 2019.



realizar um diagnóstico da turma e observar o desempenho das dez alunas nas práticas com os Jogos de Revista, resolvi propor a montagem de uma revista de ano³ contemporânea como espetáculo de finalização do curso. As alunas eram oriundas de realidades diversas. Havia professoras aposentadas, estudantes universitárias, influenciadoras digitais e atores amadores em busca de formação. Todas com idade acima de 18 anos e moradoras da cidade de Salvador-BA.

Por ser um curso de curta duração, com um total de 100 horas distribuídas em encontros semanais de julho a dezembro de 2016, assumi a escrita do texto do espetáculo para torná-lo viável dentro do tempo disponível e garantir a montagem de uma produção inédita.

O texto foi criado em um processo de dramaturgismo, com a produção de cenas a partir das situações improvisadas na sala de aula por meio de Jogos de Revista e, em paralelo, por adaptação – selecionei e adaptei textos de terceiros que se relacionavam com o tema do espetáculo – não só textos dramáticos, mas também notícias, músicas e vídeos. O perfil da turma e todo o percurso didático foram considerados na escrita de *Infel – A Revista do Ano de 2016*.⁴

A noção de dramaturgismo surge da prática de criação textual *in loco*, ou seja, na sala de ensaio, concomitantemente com a criação cênica. Consiste em ler, analisar e selecionar insumos narrativos em diversos formatos (textos em estilos variados, laboratórios cênicos, improvisações, imagens, sons, vídeos etc.) para elaboração dramática diretamente influenciada pelo trabalho da equipe criativa na sala de ensaio, comumente de forma horizontal e colaborativa, tornando o texto mais um dos elementos da encenação e não o principal e basilar, como no teatro canônico tradicional. (SCHETTINI, 2009)

O processo de construção dramática em sala de ensaio é eficaz também na sala de aula. Quando o gênero revisteiro é a escolha poética para criação cênica, o dramaturgismo é ainda mais indicado, afinal, o Teatro de Revista tem por essência a revisão satírica dos fatos da atualidade. Encenar uma Revista datada, apesar de possível, tem propósitos mais adequados para estudos históricos de reconstituição arqueológica do que para processos artístico-pedagógicos que tenham por objetivos estimular a leitura crítica do mundo e potencializar o engajamento social das estudantes. (MOTA, 2016)

3 No Brasil, as primeiras revistas produzidas foram chamadas Revistas de Ano. Elas faziam uma retrospectiva satírica dos principais fatos do ano anterior e serviram de modelo por um longo período. Posteriormente foi compreendida como a primeira fase do Teatro de Revista brasileiro, tendo como principal característica a valorização do texto escrito em detrimento da encenação.

4 O texto dramático completo está disponível nos apêndices da minha tese. Para acessá-lo basta clicar no link: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33294>>.



No período da construção do texto, o país acabara de assistir a um violento processo de *impeachment* orquestrado para destituir a primeira mulher eleita presidente do Brasil. Sob frágeis acusações, Dilma Rousseff havia sido retirada do poder por deputados e senadores numa jogada que ficou conhecida como Golpe de 2016, e Michel Temer, seu vice, assumira a presidência interinamente.

Esse torpe acontecimento foi o disparador da necessidade de escrever uma revista de ano que pudesse ser um meio de reverberação de ideias sobre a atualidade. Diversos outros fatos que circularam pelas mídias de informação foram parodiados, satirizados e/ou adaptados em cenas específicas e a música *Infel*, da cantora Marília Mendonça, que fez grande sucesso em 2016, foi o gancho entre o teor político da encenação e a estética popular e debochada da revista.

O exercício de rever os acontecimentos mais importantes do ano corrente e selecionar os que seriam transformados em cena foi uma tarefa árdua por conta da velocidade e do alto volume de notícias difundidas pelas mídias de informação. Os discursos apresentados dentro e fora dos jogos e das improvisações formavam uma teia polifônica extensa. Foi preciso então encontrar um tema que servisse como critério de seleção e filtragem do que seria levado para o palco.

Da traição do vice-presidente para tomar o poder surgiu o tema infidelidade. Após a listagem dos insumos para a dramaturgia, parti para um processo de escrita rapsódica, costurando os fragmentos (improvisações, jogos, textos dramáticos, notícias, músicas, vídeos etc.). Embora o surgimento da noção de rapsódia esteja relacionado à dramaturgia do Teatro Épico de Bertolt Brecht (ROSENFELD, 1985), é possível observar seus procedimentos em outros gêneros históricos.

Ao questionarmo-nos sobre o aparecimento de um *teatro rapsódico*, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refractária [sic] à forma dramática, uma parte épica. (SARRAZAC, 2002, p. 49, grifos do autor)

Para Sarrazac (2002, p. 37), o escritor-rapsodo é aquele que costura pedaços distintos formando um conjunto que está destinado a se despedaçar logo em seguida, pois a finalidade dessa dramaturgia não é fazer o público convergir para uma única síntese, mas possibilitar reações diversas, incluindo as divergentes.



Na dramaturgia do Teatro de Revista brasileiro, das revistas de ano de Arthur Azevedo às revistas de luxo de Walter Pinto, é possível encontrar composições textuais que hoje poderiam ser chamadas de rapsódicas, respondendo assim ao questionamento de Sarrazac. Contudo não reclamo para a dramaturgia revisteira o status de obra rapsódica – simplesmente porque essa prática já lhe era inerente muito antes de a noção surgir. Faz-se necessário o oposto: os estudos da noção de rapsódia precisam reconhecer o Teatro de Revista como um dos seus precursores.

João Sanches (2016), ao investigar os procedimentos recorrentes para o que chama de “a herança dos desvios épicos”, respaldado por autores como Sarrazac, Szondi e Eisenstein, reconhece na dramaturgia do Teatro de Revista e congêneres (cabaré, vaudeville, circo etc.) a utilização de montagem/colagem e de autorreflexividade, por exemplo, como procedimentos hoje lidos como primordiais para a noção de rapsódia.

Os estudos mais conhecidos, eurocêntricos por genealogia, como os dos autores que fundamentam a tese de SANCHES (2016), saturam o Teatro Épico de Brecht e Piscator e negligenciam epistemicamente a importância dos gêneros cênicos populares academicamente marginalizados, como o Teatro de Revista. No entanto, o aprofundamento destas questões não caberia neste ensaio, mas nos convoca a pensar.

O escritor-revisteiro, como dito anteriormente, já experimentava modos de escrita não aristotélicos desde que as revistas deixaram de ser traduzidas do francês. Porém quando apliquei procedimentos rapsódicos ao contexto contemporâneo, outros tipos de texto precisaram ser considerados, pois, ao expandir a noção de texto para tudo aquilo que pode ser lido, fez-se necessário incluir não só palavras, mas também imagens, vídeos, áudios etc. o que a autora Julia Kristeva, a partir das produções do filósofo e estudioso da linguagem Mikhail Bakhtin, chamou de intertextualidade.

A palavra vista como multiplicidade de significados é, essencialmente, a palavra poética, o único modo pelo qual o escritor participa da história, pois é justamente pela transgressão do discurso oficial (monológico, tido como detentor de uma verdade e recusando qualquer tipo de oposição) e efetuando a escritura-leitura – ou seja, uma relação na qual uma contrapõe-se ou posiciona-se em função da outra – a partir da qual constitui-se o dialogismo. (KRISTEVA *apud* ARAUJO, 2020, p. 153)



Para costurar todos os elementos textuais na escrita de *Infel – A Revista do Ano de 2016*, precisei ter em mente os seguintes aspectos: o perfil e os interesses da turma; a estrutura dramática do Teatro de Revista; a ordenação cronológica dos acontecimentos em 2016; e as possibilidades e limites da montagem (distribuição de personagens, troca de figurinos, configurações técnicas do palco etc.).

Dessa forma a produção do texto se deu a partir da interseção das minhas funções de professor, dramaturgo e encenador, num imbricamento entre pedagogia e encenação, além de todo o atravessamento ideológico de esquerda a respeito do contexto sociocultural e político vivenciado em 2016.

Essas considerações são fundamentais para a análise crítica da dramaturgia de *Infel – A Revista do Ano de 2016* que farei a seguir, pois a relação processo-produto aqui estudada não pode ser retirada do seu contexto como prática pedagógica em artes cênicas.

ANÁLISE DA DRAMATURGIA DE INFIEL – A REVISTA DO ANO DE 2016

No processo de organização da estrutura do texto, me baseei nas unidades de medida clássicas do Teatro de Revista (atos, quadros e cenas) para projetar um espetáculo que durasse no máximo 70 minutos. A revista do ano de 2016 foi escrita em um ato com prólogo e 29 cenas distribuídas em três quadros e apoteose.

O prólogo foi composto por uma cena de plateia, uma cena de cortina⁵ e uma cena musical com o objetivo de criar, logo de cara, uma relação próxima com o público presente.

5 Cena que ocorre no proscênio, em frente às cortinas, para viabilizar a troca de cenários no palco.



Na plateia, enquanto o público aguarda o início do espetáculo, um ator e uma atriz, interpretando espectadores, começam a discutir. A razão da discussão é o incômodo gerado pela espectadora que está gravando vídeos para postar em suas redes sociais. Iniciar com uma cena de plateia possibilitou a instauração de uma relação entre o elenco e o público, evitando a construção de uma quarta parede e criando uma atmosfera de descontração.

A cena 1 do prólogo revela um comportamento que está se tornando muito comum entre os usuários das redes sociais: a divulgação de acontecimentos de suas vidas pessoais em tempo real nos mais diversos lugares e contextos, incluindo o uso indevido da imagem e da voz de outras pessoas. A cena revela também o comportamento hipócrita da personagem-tipo contemporânea Blogueirinha, que, por detrás da câmera, tem uma postura completamente diferente da que tenta vender aos seus seguidores.

Na segunda cena, a Caixa de Som, personagem alegórica, compartilha suas frustrações a respeito da sua função no teatro e, com humor ácido, explica ao público como se comportar durante o espetáculo.

[...] A minha obrigação é dizer que desliguem os celulares e que só é permitido fotografar SEM *FLASH* – porque o iluminador não passou horas pensando numa luz pra vocês estragarem tudo com esse *flash* horroroso de celular. Também não é permitido comer, pois o teatro não tem dinheiro pra limpar a sujeira de vocês. Quer comer? Vá pro cinema! Onde só a pipoca custa mais que o nosso ingresso inteira. Ah, se for postar as fotos nas redes sociais, lembrem de usar a *hashtag* Infiel – A Revista do Ano de 2016 – pra ver se atrai mais gente pra cá, porque tá osso. (Dramaturgia do espetáculo)

A personagem segue com explicações sobre o funcionamento de uma revista de ano.

[...] é um tipo de espetáculo que se propõe a revisar os fatos do último ano. Neste espetáculo não há uma historinha realista com início, meio e fim, nem há um casal de apaixonados como nos romances, nem homem vestido de mulher como no besteiro, quer dizer, isso talvez até tenha. Aqui vocês acompanharão uma sucessão de quadros, organizados para fazer você curtir e compartilhar. E no final... Brincadeira, não vou dar *spoiler*. Ah! Esqueci de uma coisa importante.



A produção não tinha dinheiro pra contratar uma banda ao vivo, então a trilha vai ser toda digital mesmo, lidem com isso e tenham um ótimo espetáculo.
(Dramaturgia do espetáculo)

Assim se cumpre a tradição revisteira de explicar para o público como funciona uma revista e se resolve a questão contratual de informar aos presentes as regras de uso do teatro. O elemento contemporâneo na cena é a própria personagem, um eletroeletrônico que recebe voz e personalidade próprias para resolver necessidades humanas.⁶

A interpretação alegórica de um objeto tem um grande potencial cômico. Conforme explica o filósofo e estudioso da comicidade Henri Bergson (*apud* XIMENES, 2010), animais e coisas, quando humanizadas, tendem a causar riso porque geram efeitos de estranhamento, ridicularização e/ou surpresa no público. A utilização de personagens-alegóricos mantém a atmosfera de descontração e serve como passe-livre para a comicidade.

A cena 3, a última do prólogo, foi inspirada nas revistas de luxo.⁷ Todo o elenco canta, dança e desfila para se apresentar ao público. A música Um Novo Tempo, de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle & Nelson Motta (1971), famoso tema das propagandas de fim de ano da emissora de TV Rede Globo, funciona como mais um elemento de aproximação com o público e como gatilho para uma crítica sociopolítica feita na cena seguinte.

O prólogo é finalizado com o fechamento da cortina. Começa então, em frente ao pano, o quadro 1. Das sete cenas que o compõem, quatro delas criticam realidades sociais encontradas em Salvador, mas que podem ser vistas em outras partes do país. No começo e no fim do quadro a Comadre ou o Compadre⁸ (do francês *comère* e *compère*) faz seus comentários como forma de manter as cenas ligadas ao tema e fio condutor do espetáculo: a infidelidade.

O Compadre comenta de forma crítica a canção "Um Novo Tempo", compartilhando assim o seu contexto de criação: a ditadura militar brasileira. Ele alerta para o fato de parte da população entoar alegremente a canção sem saber que a mesma emissora de TV que a utilizava como propaganda de esperança foi apoiadora e grande beneficiária do golpe militar de 1964 (CHIAVENATO, 1994). Esta crítica é o gancho para a introdução do tema da infidelidade como algo que extrapola as relações amorosas e está presente em todos os níveis e tipos de relação social.

6 Algo que hoje se tornou comum com as caixas de som com assistentes virtuais com inteligência artificial.

7 Uma das últimas fases do Teatro de Revista moderno no Brasil. Os espetáculos investiam em grandes efeitos visuais, cenários majestosos e maquinários, evidenciando a performance de show em detrimento das críticas sociais.

8 Que é interpretado a cada momento por um dos atores ou uma das atrizes ao longo da encenação.



Após a cena de cortina com os comentários do Compadre, a cortina se abre para uma sequência de cenas que revisam fatos relevantes de 2016. Inspiradas em acontecimentos cotidianos observados no centro de Salvador, a primeira cena aborda o aumento do número de pessoas em situação de rua na cidade e suas absurdas estratégias para conseguir mais esmolas, como o aluguel de crianças de colo, por exemplo. A segunda apresenta a degradação do Terminal Rodoviário da Lapa, pauta recorrente nos noticiários por conta das acusações de corrupção no processo de licitação da empresa responsável pelo conserto da cratera que se abriu no teto na primeira chuva após a última reforma e a precariedade das suas instalações.

A cena seguinte foi escrita com base no recurso do duplo sentido e é uma homenagem paródica a uma das alunas-atrizes por seu trabalho de sucesso como nutricionista e produtora de conteúdo nas redes sociais. Ainda com elementos paródicos, o espetáculo segue com uma sátira aos programas televisivos de fofoca. A Apresentadora compartilha com o público curiosidades a respeito do ano de 2016, como o fato de o mês de agosto ter sido o mais quente desde 1880, por exemplo. O foco da cena, no entanto, recai sobre a “descoberta” da negritude da cantora americana Beyoncé pelo público, que criou polêmica após lançar a música “Formation”, do álbum *Lemonade* (2016), em uma performance televisionada ao vivo na qual ela e suas dançarinas vestiam figurinos inspirados nos uniformes dos Panteras Negras, grupo antirracista norte-americano. Em um dos blocos do programa, a apresentadora entrevista o assessor da cantora Beyoncé por meio de uma tradutora. A cena foi criada com base no jogo Blablação: Intérprete #1 (SPOLIN, 2014, ficha B17), sendo que a língua estrangeira falada não era a inglesa, mas a teatral e onomatopeica linguagem do gramelô, também chamada de blablação.

Finalizada a sequência, o Compadre retorna para comentar as cenas, alertando, por exemplo, para a necessidade de políticas públicas mais eficazes para o acolhimento das pessoas em situação de rua e de como atitudes pontuais de solidariedade são paliativas e insuficientes. O encerramento do quadro 1 se dá com uma cena musical em que todo o elenco, assim como no final do prólogo, canta e dança numa atmosfera comemorativa de fim de ano, mas agora a música interpretada é “Novo Tempo”, de Ivan Lins (1984), como alternativa à canção utilizada no período da ditadura. Fecha-se a cortina novamente.

Tem início o quadro 2, em que as críticas se voltam para as mídias televisivas, tanto para os programas de notícia e seu gradativo descrédito por parte dos telespectadores, quanto para os de



entretenimento e seus abusos em relação à vida privada das celebridades. No final do quadro, ainda no campo do entretenimento, há uma discussão sobre a indústria da música popular e de massas, sua projeção midiática e seus discursos problemáticos que muitas vezes ferem os direitos humanos.

A primeira cena do quadro 2 é protagonizada pelo personagem-alegórico 2016 que, deprimido e ansioso, tenta fugir do espetáculo para dar um fim em si mesmo. A Comadre surge para impedi-lo, afinal, se o ano acabar antes do previsto, o espetáculo não poderia continuar. O personagem-alegórico diz que sofre de ansiedade e depressão por causa dos acontecimentos que sujaram a sua existência e expõe as suas frustrações por meio de coplas de apresentação – uma série de versos rimados, recurso bastante utilizado nas revistas de ano. As coplas foram criadas colaborativamente pelos alunos.

*Eu sou um ano muito conturbado
Com muitos acontecimentos
Embora na história eu fique marcado
Quero acabar logo com esse sofrimento*

*Eu comecei esperançoso
Mas me fizeram piorar
Nesse trajeto tortuoso
São dozes meses a definhar*

*No espetáculo da corrupção
Buscam apenas um culpado
Mas na história da nação
Esse verme está entranhado*

*Dos quinhentos e dezesseis irmãos
Nenhum esteve livre desse verme
Mas hoje quando falam da corrupção
Um bode expiatório lhes serve*

*Dentre toda enganação e infidelidade
O que mais me entristece
É ver parte do povo na imbecilidade
Dizendo sim para o que na TV aparece*

*Fora todas as estratégias
Para o foco da realidade tirar
Olimpíadas e peripécias
E o Brasil a afundar*

*A elite gerou o ódio
O ódio fez eleição
O povo se viu no pódio
Mas o prêmio é escravidão*



***Eu agora estou cansado
Golpeado e traído
Enquanto o povo enfeitiçado
Pela TV é distraído***

***Preferem novelas e baboseiras
Internet e celular
E por isso só penso “é dezembro!”
Essa merda, pra mim, vai acabar***

(Dramaturgia do espetáculo).



Quando 2016 sai de cena e as cortinas se abrem, Aparício Luz, personagem que se vê como uma verdadeira celebridade, rouba a atenção do público ao tentar forçar um *paparazzo* a fazer fotos suas. A personagem é uma criação do dramaturgo Fernando Lira Ximenes, que escreveu algumas cenas episódicas sobre ele. Para o espetáculo foi feita uma adaptação da cena Aparício Luz e o Paparazzo, retirada do anexo VI do livro *Jogos para cenas cômicas*, páginas 100 a 104, do Grupo CRISE (LIRA, 2013). A cena é uma crítica à busca cega pela fama, sintoma de uma sociedade reificada, que supervaloriza e mercantiliza a aparência das coisas e que tem na internet, principalmente nas redes sociais e aplicativos de relacionamento, seu campo de produção e difusão de narrativas estandardizadas.

A internet, ou melhor, os memes divulgados nela, são o tema da cena seguinte. Por meio de dublagem, os atores transpõem para o palco o fenômeno dos memes em vídeo, dialogando diretamente com a atualidade e com a experiência on-line compartilhada com o público.

De volta à sátira televisiva, uma atriz interpreta uma âncora de telejornal para informar, após tocar a vinheta do Plantão da Globo numa versão funk, a separação de diversos casais famosos, incluindo Fátima Bernardes e William Bonner. A cena critica a supervalorização da vida pessoal

FIGURA 1

Infidel – A Revista do Ano de 2016.
Foto: Izabella Valverde, 2016.
Deko Lipe e Liz Novais. Acervo pessoal.



dos famosos pela mídia por meio da banalização do plantão da emissora, já que a interrupção da programação só acontece quando há notícias consideradas importantes e urgentes. No espetáculo, a sucessão das cenas é interrompida para fofocar sobre trivialidades.

Em seguida, beirando o besteiro, atores e atrizes declamam trechos das músicas românticas do cantor Pablo do Arrocha para enfatizar o tema da infidelidade. Vale ressaltar que Pablo foi um dos cantores populares que mais fizeram sucesso no ano de 2016 ao divulgar para todo o país o estilo musical arrocha, ritmo parecido com a seresta, o brega e o sertanejo e que surgiu na região metropolitana de Salvador.

Ainda com referências musicais populares, o espetáculo segue com duas atrizes analisando os discursos explícitos das letras apresentadas. Uma delas observa que a figura feminina é tratada sempre a partir do olhar machista, usando trechos das canções como exemplo. Ao fim da cena, elas decidem que é mais importante valorizar as músicas que quebram com os padrões patriarcais, principalmente aquelas feitas por mulheres, do que apenas criticar as músicas problemáticas e, com todas as atrizes no palco, cantam "100% Feminista", de MC Carol & Karol Conka (2016). Fecha-se novamente a cortina.

Em frente à cortina, 2017, personagem-alegórica do ano novo, entra em cena para tentar dar fim ao espetáculo, como fez 2016, dizendo que o ritmo está lento e que o diretor está com medo de ter um censor na plateia. A Comadre o interpela e dá uma bronca no diretor, afirmando que não será intimidada pela censura e que, portanto, o espetáculo irá continuar.

Esta cena de cortina é o intermédio para o quadro 3, que tem como foco a situação política do país e inclui caricaturas vivas dos candidatos à eleição municipal de Salvador, críticas ao golpe que destituiu a presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff e ao então presidente interino Michel Temer, bem como ao juiz Sérgio Moro em seus abusos nos processos de perseguição político-jurídica ao ex-presidente Lula.

No palco, dois atores e uma atriz fazem caricaturas vivas de três dos candidatos à prefeitura de Salvador nas eleições municipais: Pastor Sargento Isidório (PDT), rebatizado como Pastor Sargento Ignoro; ACM Neto (DEM), tratado da mesma forma, mas com as iniciais do seu nome pronunciadas em inglês; e Alice Portugal (PCdoB), anunciada como Ali-sim, Portugal. Após tocar



o *jingle* da sua campanha, cada candidato pede o voto do público por meio de um enunciado curto que reúne as palavras e/ou frases mais utilizadas pelos políticos caricaturados durante as suas propagandas eleitorais.

Na sequência, o Pastor Sargento Ignoro e a irmã Letícia, sua assistente, realizam um culto em que discutem quem seria o novo Messias. Para o Pastor, o novo enviado de Deus seria o juiz Sérgio Moro, mas, pela descrição dada pelo próprio, a irmã Letícia conclui que, se houvesse um novo Messias, ele se chamaria Lula. Como a oposição entre o juiz e o ex-presidente Lula gerava constantes polêmicas midiáticas, a cena foi criada como forma de posicionamento da turma, que compartilha da mesma visão a respeito da questão: a de que os processos instaurados pelo juiz utilizavam o aparelho e os recursos do Estado para uma perseguição política com fins eleitoreiros.⁹

Uma cena de cortina viria a seguir com um casal evangélico dançando a música “Sapato de Fogo”, de Paulo André (2005), numa sátira aos cultos das igrejas neopentecostais. No entanto, a cena não foi montada e apresentada porque a turma observou que poderia ser ofensiva aos praticantes de religiões protestantes presentes na plateia.

FIGURA 2

Infel – A Revista do
Ano de 2016.
Foto: Izabella
Valverde, 2016.
Luan Castro e
Maria Clara Góes.
Acervo pessoal.



⁹ Não sabíamos ainda, no entanto, que o novo Messias seria Jair Bolsonaro, que se elegeu em 2018 e foi responsável pelo pior governo da história do Brasil, como avaliam diversos economistas e cientistas políticos da atualidade.

A turma interveio também na cena posterior. No texto estava indicada a declamação de três poemas criados pelo humorista Gregório Duvivier com críticas a respeito do presidente interino Michel Temer. Porém, durante os ensaios, foram elaboradas improvisações em que a declamação fazia parte de um trabalho escolar solicitado por uma professora do ensino fundamental. Na cena improvisada, após a declamação, os alunos coxinhas, apelido dado às pessoas assumidamente de direita, denunciavam a professora por desrespeitar a lei Escola sem Partido (PL 246/19) que, no contexto da cena, havia sido sancionada. No espetáculo a professora saiu de cena algemada por um agente da Polícia Federal, mas não sem antes figurar nas *selfies* dos seus alunos.

As cortinas se fecham de imediato, mas, antes da última cena de cortina, um homem embriagado caminha pela plateia como se buscasse algo com o celular. Ele estava caçando *Pokémon*, numa referência direta ao jogo de realidade aumentada em que os usuários precisam caminhar pelas ruas para capturar os personagens digitais, visíveis apenas pela câmera do celular. O humor da cena se revela quando o personagem grita para o juiz Sérgio Moro que ele conseguiu capturar o Lulamon. Este esquete é a encenação de um meme de autoria desconhecida divulgado no *Instagram*.



FIGURA 3

Infidel – A Revista do Ano de 2016.
Foto: Izabella Valverde, 2016.
Rita Alves, Luan Castro, Ingrid Ribeiro, Ruy Zé e Jéssica Ribeiro.
Acervo pessoal.

De volta ao palco, em frente à cortina, três discursos aparentemente desconexos se intercalam por meio da interpretação das atrizes. O primeiro é uma lista das classes profissionais e econômicas e grupos minoritários que serão afetados pelas políticas públicas aplicadas durante o governo Temer; o segundo, um excerto da bíblia (Levítico 16: 1-19) que descreve um ritual de sacrifício de um bode para expiação de pecados; e o terceiro é um discurso político e apaixonado proferido



por uma militante de esquerda. Ao final, os discursos se entrecruzam como um chamado para a ação, concluindo que não se deve mais esperar a volta de um novo Messias, e sim lutar pela mudança de forma popular e organizada. A cena é inspirada nos monólogos dramáticos, recurso revisteiro que tem o objetivo de comover a plateia antes de fazê-la explodir de esperança e de alegria na apoteose.

2017, o ano novo, interfere mais uma vez tentando finalizar o espetáculo. A Comadre o impede e logo depois canta a música *Infiel*, de Marília Mendonça (2016), junto com o público, que desde o início aguardava por esse momento. Ao final desse momento, a Comadre tece comentários a respeito do cenário político que foi apresentado no último quadro do espetáculo, preparando o público para a apoteose.

A apoteose do espetáculo foi composta por um número musical baseado na paródia da música "Metralhadora", da Banda Vingadora (2016), que ganhou o título de música do carnaval soteropolitano em 2016. Todo o elenco dançou e cantou armado com livros nas mãos para transmitir a mensagem de que a educação ainda é a melhor arma de transformação social, política e cultural.



FIGURA 4

Infiel – A Revista do Ano de 2016.
Foto: Izabella Valverde, 2016.
Ruy Zé e Rita Alves. Acervo pessoal.



FIGURA 5

Infiel – A Revista do Ano de 2016.
Foto: Izabella Valverde, 2016.
Deko Lipe, Rita Alves, Ruy Zé, Jéssica Ribeiro e Liz Novais. Acervo pessoal.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curso e a montagem de conclusão, na perspectiva das estudantes, foram oportunidades de desenvolvimento pessoal e de afirmação política de si, como relata a estudante Maria Clara Góes (mulher cis, 33 anos, psicóloga, moradora de Salvador-BA):

[...] eu sou muito política nesse sentido de existência. De ser mulher. Ser uma mulher cis sapatona, então assim... Meu corpo é um espaço, um espaço meu também de política, e estar em cena podendo fazer críticas fazia todo sentido pra mim. É como se esse fosse o teatro que fizesse sentido. Não que outras narrativas não pudessem trazer críticas, mas eu gosto muito do deboche. Eu gosto muito desse tom irônico, das músicas. Eu também sou muito musical, então eu acho que fez todo sentido pra mim trazer a comédia. Porque eu acho que a comédia, ela faz com que a gente dê risada, ao mesmo tempo que chega [a uma reflexão], né? Fica algo depois da risada. Eu não acho que seja algo aleatório. A gente ri por um resultado de símbolos, mas não é algo aleatório. É algo que passa e deixa. Eu acho que, na verdade, pode até ter [comédia que não provoca reflexões], mas a política, a consciência política junto com a comédia eu não acho que seja. Eu acho que tem algo aí e que toca sobre o que a gente acredita. Sobre qual é o projeto de vida que a gente acredita.

A fala da estudante evidencia que as experiências de escrita, montagem e apresentação de *Infiel* – A Revista do Ano de 2016 contribuíram para a compreensão do Teatro de Revista Contemporâneo como vetor de uma educação socialmente engajada, pois, ao revisitar as convenções do gênero e levá-las ao palco, foi fundamental manter a interface das três principais características da Revista: atualidade, comicidade e criticidade com os propósitos político-pedagógicos do curso.

Acredito que a análise apresentada neste ensaio fornece *insights* valiosos sobre o processo de criação dramaturgico em um contexto arte-educacional, destacando a importância de se trabalhar



com o dramaturgismo, a rapsódia, a intertextualidade e a improvisação, de forma colaborativa e dialógica. Além disso, a experiência demonstra o potencial do Teatro de Revista Contemporâneo como meio poético para o desenvolvimento de competências e habilidades cognitivas e sociais em estudantes, podendo servir como base para futuras pesquisas e práticas pedagógicas nas artes cênicas.

REFERÊNCIAS

- » ARAUJO, Renata Lopes. Breve discussão sobre a intertextualidade. In: *Lettres Françaises*, nº 21 (2), 2020. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/14324>>. Acesso em: 25 ago. 2023
- » CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994 (Coleção polêmica)
- » LIRA, Fernando (Org.). *Jogos para cenas cômicas*. Fortaleza: Grupo Crise, 2013.
- » MOTA, Jones Oliveira. *Teatro de Revista Contemporâneo: história, ensino e reexistência*. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020
- » MOTA, Jones Oliveira. *Jogos de revista: interconexões entre jogo e teatro de revista brasileiro em experiências no ensino de teatro*. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2016
- » ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- » SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleise Mendes. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. O autor-rapsodo do futuro. In: *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Campo das Letras – Editores, S. A., 2002.



- » SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. *O Teatro como a arte do encontro*: dramaturgia da sala de ensaio, metodológica para a composição do espetáculo Gennesius-histriônica epopeia de um martírio em flor junto ao grupo finos trapos. Orientadora: Profª Drª. Catarina Sant'Anna. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, 2009.
- » SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais*: o fichário de Viola Spolin. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- » XIMENES, Fernando Lira. *O Ator Risível*: procedimentos para as Cenas Cômicas. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.



A MÚSICA-TEATRO E SEUS DESVIOS NA PEÇA *SEPT CRIMES DE L'AMOUR* DE GEORGES APERGHIS

JOSINALDO GOMES BATISTA

Graduado e mestre em Composição Musical pela Escola de Música da UFBA. Em sua dissertação, trabalhou com Música-Teatro do Grupo de Compositores da Bahia. Atualmente encontra-se em doutoramento pelo PPGAC da Ufba, onde pesquisa desvios estruturais e metodológicos em peças de Música-Teatro.

RESUMO

A partir das noções de *desvio* de Jean-Pierre Sarrazac e de Walter Benjamin, busca-se analisar quais tipos destes *desvios* estão presentes na música *Sept crimes de l'amour*, uma peça do gênero música-teatro, do compositor Georges Aperghis.

PALAVRAS-CHAVE:

Música-teatro. Desvios. Composição.

MUSIC-THEATER AND ITS DEVIATIONS IN THE PLAYSEPT CRIMES DE L'AMOUR BY GEORGES APERGHIS

ABSTRACT

Based on Jean-Pierre Sarrazac's and Walter Benjamin's notion of detour, we seek to analyze which types of these detour are present in the music Sept crimes de l'amour, a piece of the Music-theater genre, by composer Georges Aperghis.

KEYWORDS:

Music-theater. Detour. Composition.



SEPT CRIMES DE L'AMOUR : SEQUÊNCIA¹

- Os três, como se no final de um longo interrogatório, amontoados lado a lado, sentados de frente para a audiência, com olhar abatido;
- Luz violenta;
- Mudo – sons involuntários;
- Os dedos continuam a passar por cima das teclas do instrumento;
- Os seus lábios continuam a mover-se, para articular sons imperceptíveis;
- Os seus dedos, as suas mãos apalpam, correm sobre o zarb,¹ silencioso ou quase;
- Chicote;
- Simultaneamente os dois instrumentistas olham para o cantor entre eles;
- Respiração;
- Dor de garganta;
- Ele para de tocar porque a sua cabeça se inclina para trás – o clarinete permanece no lugar – e volta, como se a cabeça estivesse presa a um pêndulo;

¹ Tambor iraniano no formato de um cálice, principal instrumento de percussão da música persa.



- Dor de garganta – respirar lentamente;
- Imagine que o instrumento está quente, por isso tire as mãos assim que tocar – continue fazendo movimentos dos dedos;
- Sobre a respiração do canto estrangulado;
- Gritar;
- Gargalhadas frias e tensas;
- Cantar ao mesmo tempo;
- Êxtase no peito.²

Essas indicações, caracterizadas por gestos musicais e cênicos, bem que poderiam facilmente representar um fragmento de uma cena teatral maior, ou até mesmo representar um texto dramático para a caracterização de uma montagem de uma cena teatral com mímica e sons não verbais. Mas o que de fato ocorre é que tais indicações foram retiradas da partitura da primeira sequência, no total de sete, da peça de Música-teatro *Sept crimes de l'amour*, do compositor Georges Aperghis. Essa obra de Aperghis é composta para percussão, clarineta e voz soprano, as indicações são direcionadas a estes três intérpretes, de modo que a soprano, algumas vezes rindo e outras cantando, pronuncia palavras que não possuem significados. Mais adiante voltaremos a esta peça.

Mas o que de fato significa Música-teatro? Diversos compositores e teóricos da música têm apresentado dificuldades em ter uma definição homogênea sobre o campo da hibridização entre música e cena. Novo teatro musical, Nova Música teatro, Teatro musical contemporâneo, Teatro instrumental, Música-teatro, Música-como-teatro, Teatro composto. Todos tratam do mesmo gênero músico-teatral que pressupõe uma dimensão musical que interage com a cena, tendo como referência as formas de representação em que mais de um componente acústico (musical, verbal etc.) e visível (cenas móveis, determinados locais, figurinos, gestos, movimentos, posturas, projeções etc.) age simultaneamente.

2 Séquence 1

- Tous les trois comme après la fin d'un long interrogatoire, serres cote à cote, assis face au public, le regard hagard
- Lumière violente
- Muet – sons involontaires
- Les doigts continuent à courir sur les clés de l'instrument
- Ses lèvres continuent à bouger, à articuler des sons imperceptibles
- Ses doigts, ses mains palpent, courent sur le zarb, muets ou presque
- Coup de fouet
- Simultanément les deux instrumentistes regardent la chanteuse qui se trouve entre eux deux
- Souffle
- Douleur à la gorge
- Il s'arrête de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier
- Douleur à la gorge – prendre son souffle lentement
- Imaginer que l'instrument est brûlant, donc enlever les mains aussitôt après avoir joué – continuer à faire des mouvements de doigts
- Sur le souffle chant étranglé
- Crié
- Rire glacé et crispé
- Chanter en même temps
- Extase poitrine.



De acordo com Salzman e Desi (2008), o termo *musiktheater* tem origem na Alemanha no período entre guerras para se referir ao trabalho de Kurt Weill, embora o trabalho de Weill não se insira ao que posteriormente se chamou de *musiktheater* ou *neues musiktheater*. Após a Segunda Guerra Mundial, Eric Salzman é o primeiro autor da língua inglesa a explorar o termo *musictheater*. E em seguida a Broadway passa a utilizar o termo *musictheater* para indicar sua produção abandonando de vez a designação *musical comedy*. Só para se ter uma ideia da multiplicidade de termos, a pesquisadora portuguesa Maria João Serrão elencou 89 definições para tratar do mesmo gênero musical. Em Portugal costumam chamá-lo de Teatro música. No Brasil, o compositor Gilberto Mendes o chama de Música-teatro, uma terminologia que me atrai não só por ser utilizada por um compositor que se tornou referência com suas obras músico teatrais, mas também por diferir da terminologia Teatro musical, termo intimamente atrelado ao musical norte-americano, musicais nacionais, teatros de revista e operetas. Em meu doutoramento, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, esta foi a terminologia que menos ambiguidade trouxe para o entendimento do gênero quando expunha o que estava pesquisando para meus professores. A associação à Dança-teatro, um gênero conhecido através da obra da coreógrafa Pina Bausch, de alguma maneira facilitou o entendimento da terminologia Música-teatro por parte dos agentes das artes cênicas. Pavis, em seu dicionário de teatro, sintetiza o que vem a ser a Dança-teatro: “Mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a Dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro” (Pavis, 2003). O que de alguma maneira tal conceito pode nos ajudar a entender, em certa medida, o que vem a ser a Música-teatro, uma música que produz efeito de teatro. É certo que a música em si tem um poder de se transmutar em outras linguagens de representações visuais, mas não é desse efeito causal que salientamos. A Música-teatro exige do compositor um cuidado especial quanto às questões teatrais; é uma tendência musical que na sua estrutura composicional utiliza uma ampla paleta cênica, cujas execuções extrapolam as performances convencionais da música de sala de concerto. São baseadas em aspectos visuais e programas de atividades, exigindo dos intérpretes uma atuação teatral em lugar de uma apresentação ortodoxa.

Ainda em se tratando da definição do termo, Salzman e Desi (2008, p. 4), dois musicólogos, reforçam que a multiplicidade de categorização e definição da Música-teatro pode trazer pontos positivos e negativos. Ou seja, a glória no sentido de que o termo não se apresenta de maneira limitada e pode abarcar diversos outros modelos, mesmo aquele que ainda está por vir. A meu ver, o problema surge quando se torna difícil defender politicamente a importância de um gênero



que de certa maneira ainda não tomou forma, não se cristalizou, não criou raízes suficientes. O que de fato se apresenta, e o que defendo, é que esta rotulagem se faz necessária para a divulgação e sedimentação do gênero.

Discutir a Música-teatro significa colocar em pauta um dos movimentos musicais mais significativos da segunda metade do século XX até hoje, que emergiu a partir de uma contestação não somente da ópera e balé, mas também da estética musical da época. Semelhante ao Teatro contemporâneo, o diálogo com outras experiências artísticas fez-se presente também na Música-teatro, em que muitas das vezes as fronteiras dos domínios artísticos tornam-se fluidas ou desfocadas, incapazes de se apresentar de forma clara ao observador. Silvia Fernandes acredita que esta é uma crise de identidade também partilhada pelas linguagens de teatro, dança, cinema e artes plásticas.

Autores muito respeitados no campo da musicologia, Salzman e Desi afirmam que a Música-teatro surge a partir da ópera, mas não como uma continuação do trabalho músico-teatral e sim como uma ruptura, uma espécie de contraponto ao gênero ópera. Os autores apresentam uma possível resposta para o surgimento do gênero New Music Theater, ou a Música-teatro, como a definimos (SALZMAN e DESI, p. 4, 2008):

Ela absorveu as revoluções artísticas e musicais do início do século XX bem como as inovações tecnológicas da dramaturgia e cenografia, maquiagem e luz, áudio e vídeo... Algumas obras podem ainda ajustar-se ao modelo de ópera porque elas usam vozes [empostadas] de ópera ou porque elas se integram bem nos processos de produção de ópera. Mas a grande quantidade de teatro musical (ou mesmo a ópera de pequena escala) rejeita a magnitude da grande ópera por muitas razões, incluindo a econômica, a preferência para vozes não projetadas (voz estendida, pop, estilos não europeus ou outros tipos de cantos que necessitam serem amplificadas), um desejo de aproximação com o público, ou uma estética geral ou uma preferência filosófica para padrões pequenos, despretensiosos, obras de pequenos teatros – próximo de várias formas de dança contemporânea, teatro de dança, novo teatro e nova arte de performance do que a ópera tradicional. (SALZMAN e DESI, 2008, p. 4)³

3 [...] It absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, áudio nad vídeo[...] Some works might still fit the operatic model because they use operatic voices or because they integrate well into the standardized process of operatic production. But a good deal of music theater (or even small-scale opera) rejects the grandeur of grand opera for many reasons including economics , the preference for nonprojected voices (extended voice, pop, non-European styles or other kinds of singing that need to be amplified), a desire for audience immediacy, or a general esthetic or philosophical preference for small-scale, unpretentious, small-theater work – closer in many ways to contemporary dance, dance theater, new theater and new performance art than to traditional opera. [...]



A passagem acima expressa dois pontos significativos: o primeiro é a absorção das inovações tecnológicas e das revoluções artísticas de áreas correlatas como o teatro, a dança e as performances artísticas das artes visuais ocorridas durante o século XX. Muitos compositores, além de beberem nestas fontes, produziram parcerias memoráveis como a de Brecht e Weill, Cage e Cunningham, entre outras. Essa absorção, como comentado no parágrafo anterior, de alguma maneira reforçou a hibridização e a falta de clareza quanto aos domínios limítrofes das linguagens artísticas utilizadas. Um segundo aspecto é a repulsa da Música-teatro à ópera, tanto quanto à sua grandeza, representada pela grande orquestra, grande quantidade de figurantes, cantores e atores, sem contar com a grande equipe de profissionais que trabalham nos bastidores para que o espetáculo possa acontecer; salienta-se também a repulsa mais significativa em relação à maneira como é cantado esse gênero secular, através de uma voz empostada, signo que encarna perfeitamente o espírito áureo da ópera.

Em referência à convergência entre as artes cênicas e música, numa entrevista dada a Zoltán Peskó, em abril de 1972, Pierre Boulez faz a seguinte afirmação em relação à Música-teatro (PESKÓ, *apud* OTTOMANO, 1972, p. 52):

Devemos lembrar também que a evolução da música tem sido fortemente influenciada pelo do teatro, cujos estilos de palco estão sempre muito à frente. A época da experimentação começou bastante cedo no teatro – não só no teatro falado, mas também nos teatros de mímica e balé. É por isso que, no teatro falado de hoje, o texto obviamente perdeu a sua preeminência. Se examinarmos o trabalho de grupos teatrais avançados, como Grotowsky ou o Living Theatre, bem como seus seguidores, podemos facilmente notar que eles preferem usar uma combinação de palco, gestos, técnicas vocais etc. [...] ⁴

De certo, até onde percebo, acredito que houve uma influência mútua não só entre música e teatro, mas também em relação às diversas linguagens artísticas. E que a colaboração dos 'atores' do teatro a compositores como Berio, Nono e Cage, apenas para citar alguns, foi algo marcadamente documentado em trabalhos colaborativos, em escritos, entrevistas, ou até mesmo em depoimentos. Mais adiante retomaremos esta abordagem.

⁴ “We must also remember that the evolution of music has been strongly influenced by that of the theatre, whose stage styles are always much ahead. The epoch of experimentation began rather early in theatre – not only in the spoken theatre, but also in the mime and ballet theatres. This is why in today’s spoken theatre the text has obviously lost its former pre-eminence. If we examine the work of advanced theatrical groups, such as Grotowsky or the Living Theatre, as well as their followers, we can easily note that they prefer to use a combination of stage, gestures, vocal techniques etc. [...]”



Num capítulo assinado por Vincenzina C. Ottomano, “Teatro como problema: drama moderno e sua influência em Ligeti, Pousseur e Berio”, a autora busca identificar, através das obras e falas destes compositores, o quanto personagens do drama moderno, em especial aqueles do “teatro do absurdo”, foram decisivos para a estruturação das obras naquele determinado período, entre 1955 e 1975. Ottomano vai falar, *en passant*, sobre as trocas de experiências entre Cage e Nono com o Living Theater, Berio com o grupo Open Theater, além das colaborações diretas entre compositores e dramaturgos de vanguarda – *The Last Tape* (1961), de Marcel Mihalovici, após a peça homônima de Beckett, e *The Photo of the Colonel* (1964), de Humphrey Searle, sobre um texto de Ionesco. Mais adiante a autora vai refletir sobre como foi a relação entre o teatro falado e a Música-teatro:

Em suma, para alguns compositores, a experiência do teatro falado (em particular o teatro falado contemporâneo) não foi utilizada como modelo direto (fonte textual) ou como componente ativo do ato performático, mas sim como referência, um ponto de comparação, ou como contexto para uma teoria pessoal do teatro (OTTOMANO, 2019, p. 53).⁵

Ou seja, os compositores, em sua maioria, não utilizaram os textos produzidos pelos dramaturgos do chamado “teatro do absurdo”, talvez por acharem difícil a conversão destes textos para a música. Mas se apropriaram das ideias e estruturas advindas deste modelo de drama. O trabalho de Ottomano se debruça sobre os períodos que vai de 1955-1975, e não é demais lembrar que nesse intervalo de tempo, dramaturgos do chamado “teatro do absurdo” iniciavam uma ebulição na dramaturgia com seus escritos ousados e peculiares, e foi justamente esse fator, um dos responsáveis pela aproximação pessoal ou textual dos três compositores, Ligeti, Pousseur e Berio, com dramaturgos como Ionesco e Becket.

5 In short, for some composers, the experience of spoken theatre (in particular contemporary spoken theatre) was not used as a direct model (textual source) or as an active component of the performing act, but rather as a reference, a point of comparison, or as a context for a personal theory of theatre.



DESVIOS METODOLÓGICOS E ESTRUTURAIS

“Por método eu entendo as regras certas e fáceis, graças às quais todos os que as observam exatamente jamais tomarão como verdadeiro aquilo que é falso e chegarão, sem se cansar com esforços inúteis, ao conhecimento verdadeiro do que pretendem alcançar.”

René Descartes

Uma perspectiva que aponta a inserção do *desvio* é apresentada a partir de uma das ideias, não capitais, mas pontuais do entendimento filosófico do estudioso Walter Benjamin. Filósofo, também falou sobre a temática do *desvio*. Ele dispôs do termo desvio no prefácio escrito para seu livro *Origem do drama Barroco Alemão*. Cunha (2006) afirma: “Sugestiva, a reflexão contida no *Prefácio* inclui a proposição de que *“método é desvio”*, expressando possivelmente um modo operante que ecoaria, silencioso, nas entrelinhas de sua obra”. Através do postulado: *“Método é caminho indireto, é desvio”*, Benjamin afronta incisivamente a descrição do método de Descartes, dirige sua crítica à noção convencional de método científico, e critica enfaticamente o caminho de regras certas e fáceis, capazes de alcançar, de maneira acessível e sem sobressaltos, o conhecimento verdadeiro que se pretende alcançar.

Desvio, neste caso, é a fuga dos padrões estabelecidos, a falta de observância de algumas regras, a mudança de direção, é uma característica daquele que alcança a autonomia, é, segundo Benjamin, a transformação sobre a noção convencional do método científico.



Atualmente, no campo das artes, ou das artes cênicas, particularmente na área da dramaturgia, temos a noção de *desvio* também associada à composição de peças teatrais, indicando estratégias que contrariam modelos tradicionais, em especial o modelo de “drama absoluto” (SZONDI, 2011). O teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012), por exemplo, é um dos principais autores contemporâneos que se debruça sobre a noção:

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: “Deus escreve certo por linhas tortas”), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *féerie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p. 65-66).

A partir da noção de desvio de Sarrazac, cuja formulação dialoga com autores como Ítalo Calvino, Bakhtin e também o próprio Benjamin, o dramaturgo, encenador e pesquisador baiano João Sanches (2016) desenvolve o conceito, ampliando sua aplicação para a reflexão sobre textos e também sobre espetáculos teatrais, performativos, práticas cênicas no geral (SANCHES, 2018). Assim, a noção de *desvio* se configura, em todos os casos, como indicadora de estratégias diferenciais dos processos de composição artística, destacando aspectos que contrariam tradições e expectativas majoritárias de recepção.

No campo da música, modelos metodológicos de trabalho em colaboração no processo de composição não são algo novo. Não estou tratando aqui de gêneros musicais que já nascem mestiços ou impuros, como é o caso da ópera, em que se assiste a um entrecruzamento de linguagens como a música, o teatro, a dança e a literatura. Esse gênero como outros, por natureza, já se utiliza de processos colaborativos, mas com a devida diferença de que cada uma dessas linguagens se apresenta compartimentada, na maioria das vezes, com cada profissional do campo responsável por uma destas artes. Como exemplo de colaboração na criação musical, saliento que, a partir do



século XX, com o avanço da técnica instrumental e a pesquisa por novas sonoridades, o espírito colaborativo tornou-se imprescindível na criação de novas peças. É o que salienta Daniel Serale:

[...] De forma lúcida e direta o autor reflete sobre essa interdependência e oferece sugestões técnicas, do ponto de vista compositivo, visando aprofundar a participação do intérprete na criação musical. O resultado desse processo será um trabalho colaborativo pertencendo na mesma medida ao compositor e ao intérprete.

O intérprete começa a ser um pouco compositor e o compositor torna-se intérprete, os papéis de ambos se misturam fazendo com que a música se renove a cada performance [...] (SERALE, 2012, p. 107)

Este é um dos *desvios* que podemos apontar neste processo de criação em colaboração. Os intérpretes, por dominarem bem seus respectivos instrumentos, desempenharam importante papel ao lado de compositores na criação, o que de certa maneira fez com que alguns estudiosos passassem a considerar estes intérpretes como coautores da obra.

Um outro tipo de *desvio* na modalidade de trabalho em colaboração é representado pela parceria entre John Cage e Merce Cunningham. A metodologia de Cage em parceria com Cunningham se orientava a partir da criação individual dos dois artistas. Porém, não deixava de ser um método de trabalho em gabinete, pois, tanto Cage quanto Cunningham faziam questão de ocupar espaços diferentes durante o ato criativo. Desta forma, o trabalho em colaboração se dava no momento de união das partes artísticas, momento da apresentação em público. O tempo era o único ponto de interseção, elemento comum, entre a música e a dança. É de suma importância apontar que os movimentos corporais na dança já tinham alcançado sua independência quanto à música desde o início do século XX. A dança deixa de estar subordinada à música, quebrando com uma certa hierarquia que já vinha desde muitos séculos. Por conta desta dissociação entre o movimento do corpo e elemento sonoro, não havia uma preocupação em Cunningham saber o que Cage estava produzindo musicalmente, o mesmo ocorrendo com Cage em relação à dança criada por Cunningham.



Uma das peças músico-teatrais que tem absorvido os avanços técnicos do teatro do século XX, desde as inovações cênicas, dramáticas e até mesmo de autoria em colaboração, dentro do repertório de Música-teatro, é a obra *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Nascido em Atenas em 1945, mudou-se para Paris desde 1963, sendo um compositor cuja obra se divide entre os universos da música instrumental e vocal, a Música-teatro e a ópera. Sua obra, *Sept crimes de l'amour*, é uma peça emblemática, concluída em 1979, portanto, três anos após haver fundado o "Atelier Théâtre et Musique" (ATEM). Através do ATEM, Aperghis tornou possível a renovação de sua prática composicional recorrendo a atores e músicos para criação de suas produções. Seu processo criativo se organiza de maneira colaborativa, tendo como uma das suas primeiras ações a constituição de equipe de colaboradores capazes de trabalhar regularmente como grupo personalizado. Essa não é uma prática muito comum no processo criativo de compositores musicais, ao contrário das companhias de teatro, nas quais, frequentemente, o diretor de teatro reúne um grupo de atores em torno de um projeto a ser posto em prática:

Os processos colaborativos, embora estejam associados à prática de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo. Na criação coletiva, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta "o que faremos", ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto pessoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação[...] (TROTТА, 2006, p. 158).

A autora apresenta dois tipos de criação em conjunto, a criação coletiva e o processo colaborativo, e o que chama atenção é que no primeiro formato, em geral, forma-se um grupo e logo após dá-se início ao projeto. No segundo, ao contrário, parte-se de um projeto escolhido por um indivíduo e constitui-se um grupo que atenda os anseios daquilo que foi projetado. Este último se integra perfeitamente à metodologia de trabalho de Aperghis, pois seu projeto nasce da vontade individual do compositor em colocar em prática seus anseios pessoais através da contribuição de um grupo de trabalho constituído para tal tarefa. O estabelecimento do ATEM marca uma etapa de amadurecimento do trabalho de Aperghis. Nesse ambiente, o compositor experimenta e analisa suas composições, o que lhe possibilita avaliar os resultados cênicos e musicais e intervir



em suas obras no momento da criação, de maneira individual e/ou coletiva. Observa-se com isso um novo *desvio* no processo de criação no campo da composição musical. Em Aperghis, o trabalho realiza-se a partir da participação colaborativa do corpo de dançarinos, cantores ou atores, na criação da obra através de diversos ensaios com caráter improvisativo que, depois da escuta atenta e de diversos diálogos com esse corpo de colaboradores, o compositor apresenta o resultado final da obra.

Há vários pontos de contato com o papel desempenhado por Aperghis e um dramaturgo em processo colaborativo, pois além de compor a obra em si, estes devem atuar para estimular o ator, o dançarino ou o cantor a ampliar seu olhar a respeito das temáticas. Dessa maneira, quanto mais estímulo for oferecido aos *performers*, quanto mais se ampliar sua perspectiva quanto às temáticas, mais expandida ficará sua zona de aprendizagem, e mais vantajoso será para a obra. O segundo momento é a partituração da obra: o resultado final é grafado e tem-se a continuidade dessa etapa através de ensaios para a apresentação em público.

Em sua tese de doutorado, Jason Thorpe Buchanan (2019, p. 42) nos oferece uma ideia sobre como Aperghis costuma trabalhar em seu processo colaborativo:

Através da rejeição da 'partitura', ele preocupa-se antes em dar um impulso às ações dos performers, confiando no tempo de ensaio intenso e na direção verbal como a principal forma de transmissão de ideias musicais. Embora os intérpretes estejam abastecidos com alguns materiais de atuação, tais como um punhado de 'cenas' ou fragmentos que são compostos em notação musical, grande parte do trabalho consiste apenas em comandos de texto simples, textos, ou outras direções de atuação relativamente simples. Estes fragmentos são montados em uma espécie de colagem mediada juntamente com elementos multimídia ao longo de todo o processo de ensaio. Estes componentes individuais podem aparecer sozinhos ou em 'relevo', criando uma composição maior à medida que as camadas se sobrepõem, ocorrendo simultaneamente em sequências sobrepostas à medida que as outras vozes executam qualquer coisa, desde improvisações guiadas até ações precisas planejadas com antecedência que são o resultado de *indeterminação dirigida* (BUCHANAN, 2019, p. 42).⁶

⁶ Through dismissal of the 'score', he is instead concerned with providing an impetus for performers' actions, relying on intense rehearsal time and verbal direction as the primary form of transmitting musical ideas. Although the performers are supplied with some performance materials, such as a handful of 'scenes' or fragments that are composed out in musical notation, much of the work consists only of plain-text prompts, texts, or other relatively simple performance directions. These fragments are assembled into a sort of mediated collage alongside multimedia elements throughout the rehearsal process. Those individual components may appear alone or in 'relief', creating a larger composite as the layers are superimposed, occurring simultaneously in overlapping sequences as the other voices perform anything from guided improvisations to precise actions planned in advance that are a result of *directed indeterminacy*.



Três pontos são significativos para entender a maneira como o compositor trabalha em seu processo colaborativo. O primeiro diz respeito a rejeição de partitura, Aperghis rejeita qualquer tipo de escrita musical como ponto de partida para o processo de criação. Esse elemento gráfico, pelo menos com relação à Música-teatro *Sept crimes de l'amour*, vai ser incorporado ao final desse processo como uma fonte de registro. O segundo é muito semelhante à função do dramaturgo no processo colaborativo teatral: seu principal papel é incentivar ao máximo a colaboração dos agentes criadores a fim de extrair deles o que de melhor pode-se aproveitar. E para tanto utiliza-se a comunicação verbal através de fragmentos de textos ou comandos verbais que dizem respeito a qual direcionamento se deve tomar. O terceiro aspecto diz respeito a uma das metodologias de trabalho no processo de criação, a chamada indeterminação dirigida, na qual, ao que tudo indica, componentes são escolhidos e lançados ao grupo. O compositor, então, deixa que algumas decisões de escolha dos materiais sejam tomadas ou até mesmo desenvolvidas pelos intérpretes. Ao final ou no transcorrer da criação, o compositor tem a liberdade de interferir guiando os intérpretes para onde se deseja chegar. A colagem, junto com a indeterminação dirigida, é uma outra técnica de composição que também pode ser utilizada dentro do processo colaborativo de criação.

No campo da teoria do teatro, etimologicamente falando, dramaturgia significa construção da ação, configurando-se como uma maneira intrínseca de construir uma ação – o modo dramático – através da criação de situações e personagens, estruturando relações físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas, simbólicas. A dramaturgia, em seu contexto convencional, é um texto previamente escrito para em seguida ser encenado. No século XX surgiram diversas experiências de dramaturgia, como a colagem e a criação coletiva, que, de alguma forma, trouxeram inovações nos processos de construção dramática, a partir de exercícios de improvisação e da colaboração direta de “atores” na formatação do texto dramático. E as indicações expressas no início deste artigo podem se configurar como trechos de um texto dramático, uma rubrica por exemplo.

A obra *Sept crimes de l'amour*, do compositor Georges Aperghis, é composta por sete sequências nas quais os intérpretes dialogam no transcorrer da peça. O diálogo ocorre dentro de domínios musicais, gestuais, espaciais e cenográficos. A ausência de uma linguagem verbal nos proporciona múltiplas decodificações interpretativas do espectador, em vez de uma leitura clara e objetiva. Em outras palavras, o compositor prefere a sugestão de potencialidades narrativas a uma afirmação óbvia. Como exemplo, pode-se citar a utilização, pela soprano, de uma espécie de



língua inventada como texto em partitura. Qual o significado da palavra “A LE DLA”? Essa peça explora muitas possibilidades, como efeitos de sons nasais e guturais, ruídos finos e rústicos, dentre outros sons. Ainda no campo da forma dramática, os crimes cometidos pelo amor apresentam-se como uma temática central. Os quadros, dentro de sua unidade, apesar de curtos e condensados, atendem ao princípio da totalidade aristotélica, apresentando começo, meio e fim, como se expressassem resolvidos em cada uma dessas sequências separadamente. É como se imaginássemos a resolução de uma série de microconflitos em cada uma dessas sequências, no entanto, no conjunto das sequências, observa-se que é inexistente um encadeamento convencional. A causalidade entre as cenas se apresenta de maneira frouxa; os acontecimentos não constituem uma ação dramática unitária.

Pode-se apontar, nessa única peça, três tipos *desvios*, isso se tomarmos como parâmetro os modelos convencionais e clássicos da dramaturgia, do teatro e da música. Um diz respeito ao espectador que de alguma maneira se depara com uma ambiguidade com relação à percepção, a maneira como concebe uma obra aberta com suas subjetividades e possibilidades de interpretação. O outro tem relação com a anterior e diz respeito aos *desvios* quanto à falta de unidade, totalidade e causalidade, princípios aristotélicos. Estes dois *desvios* são mais ligados aos elementos dramáticos, pois se opõem aos modelos majoritários dentro da tradição, apontados por autores do campo do teatro como Sarrazac, Bakhtin e João Sanches.

Ítalo Calvino, autor das *Seis propostas para o próximo milênio*, ao opor a leveza e peso, argumenta a favor da leveza, não que considere os argumentos do peso menos válido, mas apenas por valorar que existem muito mais coisas a dizer sobre a leveza. A inserção da leveza dentro de uma perspectiva dura, pesada ou engessada, dialoga de certo modo com a ideia de *desvio*, uma inflexão, uma relativização ou até mesmo uma mudança de curso numa trajetória linear grotesca. *Desvio* quanto à recepção por parte do espectador e o *desvio* quanto aos três princípios aristotélicos encontrados nos *Sete crimes de amor*. O terceiro *desvio* diz respeito ao modelo de processo colaborativo, uma metodologia de trabalho do campo do teatro tomado de empréstimo para a criação da Música-teatro do compositor Georges Aperghis. Este método é um caminho indireto, como afirma Benjamin, um tipo de criação resultante do processo colaborativo, desvia-se totalmente do trabalho em gabinete, desvia-se da colaboração individual entre artistas de campos distintos, como no caso de Cage e Cunningham, além de se desviar do trabalho em colaboração coautoral entre intérpretes da música e o compositor.



REFERÊNCIAS

- » BATISTA, Josinaldo Gomes. *A Música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.
- » CUNHA, Ive de Santana. *O desvio do método: linguagem e história no pensamento de Walter Benjamin*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.
- » ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- » MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.
- » OTTOMANO, Vincenzina C. Theatre as problem: modern drama and its influence in Ligeti, Pousseur and Berio. ADLINGTON, Robert. *In: New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*. New York: Routledge, 2019.
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- » SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.
- » SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia: Bahia, 2016.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012.
- » SERALE, Daniel. *Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa*. Belo Horizonte, 2012, n.25, p.107-111.
- » SILVA, Rafael Alexandre da. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimidiática*.
- » SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.



- » TROTTA, R. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, São Paulo, 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p155-164>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

APÊNDICE

- » Dentre as gravações a que assisti, esta foi a que mais me chamou a atenção:
- » DASNEUEENSEMBLE Georges Aperghis: *Sept crimes de l'Amour*, Sarah Maria Sun und Das Neue Ensemble. YouTube, 04 de jan. 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aZ48k0_LiRs&t=46s>. Acesso em: 04 abr. 2023



PITITINGA: PEIXE PEQUENO – uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo, sua dramaturgia e práticas artístico-pedagógicas

THIAGO CARVALHO

Mestre e doutorando do PPGAC-UFBA, sob orientação da Profa Dra. Deolinda Vilhena; Especialista em Política e Gestão Cultural pela UFRB; Professor tutor/conteudista/formador do curso de Licenciatura em Teatro/UFBA; Professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Pedagogia das Artes: Linguagens artísticas e Ação cultural – EPARTES/ UFSB. Membro do Grupo de Teatro Finos Trapos, do Coletivo das Liliths (BA), membro fundador do Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA), é também Assessor Técnico na SECULT/BA.

DAVI DIAS

Licenciando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), trabalha como ator, produtor, diretor, dramaturgo e Arte-Educador. É membro fundador do Coletivo Poéticas da Meia Noite, onde assume as funções de ator e dramaturgo. Também atua no Espaço Sudoeste, como ator e dramaturgo.

ELLEN GABI

Bacharelanda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), trabalha como atriz, é brincante de Cultura Popular, encenadora, realizadora de oficinas para construção de Brincante Junino e produtora executiva. É membra fundadora do Coletivo Poéticas da Meia Noite, onde assume as funções de atriz e aderecista, e faz parte do Coletivo Prethus.

RESUMO

Este ensaio apresenta um relato analítico do processo de criação do espetáculo *Pititinga: peixe pequeno*, do Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA). Trata-se de um processo de educação não formal desenvolvido entre os meses de março de 2021 e novembro de 2022. Durante o projeto, idealizado por pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA e estudantes e egressos da Universidade de Brasília (UnB), foram realizados seminários internos e oficinas, no decorrer de 20 meses. As atividades foram voltadas para artistas da cena, que cursaram e/ou que estão cursando licenciatura em Teatro; bacharelado em Direção Teatral e bacharelado em Interpretação Teatral. O trabalho tem como objetivo relatar e refletir sobre o projeto artístico-pedagógico desenvolvido, sobre a criação dramaturgical (autoral) do espetáculo, registrando ainda que o projeto envolveu a ocupação criativa de espaços não convencionais, tais como praças, rodoviárias e praias, nas cidades de Salvador (BA) e Brasília (DF) e, posteriormente, se desenvolveu em ambientes digitais, por meio de plataformas, aplicativos e redes sociais, como Zoom, Google Meet, Whatsapp e Instagram. A dramaturgia do espetáculo teatral construída a partir de processos colaborativos utilizou relatos autobiográficos dos participantes, associando diversas linguagens e utilizando espaços físicos e ambientes digitais.

PALAVRAS-CHAVE:

Criação Dramaturgical. Pedagogias do Teatro. Teatro remoto. Memória. Processos colaborativos.

PITITINGA: PEIXE PEQUENO – a reflection on the spectacle's creation process, its dramaturgy and its artistic-pedagogical practices

ABSTRACT

This essay presents an analytical account of the creation process of the show Pititinga: peixe pequeno, by Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA). This is a non-formal education process developed between the months of March 2021 and November 2022. During the project, conceived by a researcher from the Graduate Program in Performing Arts – PPGAC/UFBA and students and graduates from the University of Brasília (UnB), internal seminars and workshops were held over the course of 20 months. The activities were aimed at artists from the scene, who studied and/or are studying for a degree in Theater; bachelor's degree in Theater Directing and bachelor's degree in Theater Interpretation; The essay aims to report and reflect on the artistic-pedagogical project developed, on the dramaturgical (authorial) creation of the show, noting that the project involved the creative occupation of unconventional spaces, such as squares, bus stations and beaches, in cities from Salvador (BA) and Brasília (DF) and later developed in digital environments, through platforms, apps and social networks, such as Zoom, Google Meet, Whatsapp and Instagram. The dramaturgy of the theatrical show built from collaborative processes, used autobiographical reports of the participants, associating different languages and using physical spaces and digital environments.

KEYWORDS:

Dramaturgical Creation. Theater Pedagogies. Remote theater. Memory. Collaborative processes.



INTRODUÇÃO

As reflexões presentes nesta escrita são mobilizadas, prioritariamente, pela análise da proposta do projeto *Pititinga: peixe pequeno*, do Coletivo Poéticas da Meia Noite,¹ destacando, a partir do desvelamento dos conhecimentos implicados na experiência, quais visões sobre o aprendente e sobre a Arte subjazem neste processo, de forma a colaborar com as práticas e reflexões acerca das Pedagogias do Teatro e sobre a Dramaturgia contemporânea.

Estima-se que estas reflexões sejam atravessadas por noções contemporâneas de arte, de educação, dos estudos de gênero e sexualidade e de identidade, de poder e de ação cultural, com o fito de compreender em que parâmetros se sustentou o projeto *Pititinga: peixe pequeno* e a sua dramaturgia, mobilizado no cumprimento de suas intenções formativas e voltadas à ampliação do entendimento dos campos de cultura e de educação.

Para tanto, através deste ensaio, será apresentada a proposta criativa, além de aspectos significativos do resultado final, simultaneamente artístico e pedagógico, construído em defesa do direito à aprendizagem e à experimentação estética, esteada nos princípios de uma *pedagogia de fronteira*, nos termos de Henry Giroux.²

Ao propor uma metodologia criativa centrada nas práticas do teatro, o projeto artístico-pedagógico do *Pititinga: peixe pequeno* previu a estruturação de aulas a partir de eixos modulares, utilizando oficinas e seminários internos, adicionando ao processo um panorama de aperfeiçoamento e de experimentação artística para os estudantes e profissionais envolvidos (graduandos de Teatro da Universidade de Brasília – UNB e pesquisador do PPGAC/UFBA). Destacam-se aqui os principais tópicos que foram abordados nos encontros formativos: o teatro e suas linguagens; produção e gestão cultural; performance; direção teatral; linguagem escrita, linguagem poética, dramaturgia; improvisação e jogos teatrais; processos de criação; ação cultural, canto para a cena, dentre outros. A partir desses tópicos, e com base na trajetória dos profissionais envolvidos, foram vivenciadas experiências artísticas, fundamentadas em uma base teórico-prática que favorece a interdisciplinaridade.

1 Partindo de uma pesquisa da intersecção entre memória e alteridade na construção dramaturgica, o coletivo Poéticas da Meia-Noite busca, através da *performance art*, provocar o atravessamento “no outro”. Dentro da telepresença, o campo da memória tem sido explorado pelos membros do coletivo na construção de uma ética individual provocada por uma ética coletiva – *Pititinga: peixe pequeno*. A substituição da palavra estética pela palavra ética, nesse contexto, vem de uma provocação da dramaturga Ilena Diéguez, quando ela entende a representação como “traço ético – mais que como traço estético –, não apenas uma presença física, mas o ser posto aí” (DIEGUEZ, 2010, p. 139).

2 Crítico cultural, um dos primeiros da pedagogia crítica nos Estados Unidos, Giroux tornou-se conhecido por seu trabalho pioneiro sobre o público e sobre pedagogias, estudos culturais, estudos de juventude, educação superior, estudos sobre mídia e teoria crítica.



A abordagem *contextualista*, conforme definições de Elliot Eisner, tem sido corriqueira no ensino da Arte. É possível observar “as consequências instrumentais da arte na educação” (KOUDELA, 2017, p. 17), que muitas vezes está justificada com base em argumentos psicológicos e/ou sociológicos na formulação de programas de ensino, não colaborando com a experiência artístico-pedagógica em todas as suas dimensões. Ingrid Koudela (2017), no entanto, destaca a relevância de um ensino teatral que não necessariamente parta de conteúdos extra-artísticos, ou seja, defende uma abordagem *essencialista*.

Considera-se, neste ensaio contendo um relato analítico da experiência *Pititinga: peixe pequeno*, que a perspectiva *contextualista* não é a mais atual ou a que contempla melhor as necessidades pedagógicas do ensino da arte e, particularmente, do teatro.

Por longo tempo, no Brasil, conforme Barbosa (2010), o movimento de Arte-educação como cognição se impôs, alegando “a eficiência da Arte para desenvolver formas sutis de pensar, diferenciar, comparar, generalizar, interpretar, conceber possibilidades [...], formular hipóteses e decifrar metáforas” (BARBOSA, 2010, p. 17). A visão mais contemporânea das pedagogias das artes (e das artes cênicas) defende seu ensino a partir da aprendizagem estética.

No reconhecimento do afastamento do projeto *Pititinga: peixe pequeno* de atitudes formativas que relegam a Arte a uma posição secundária, a perspectiva adotada pelo projeto aqui descrito consolida o entendimento da Arte como uma instância do saber, campo do conhecimento. Conforme Eisner:

As artes podem ter contribuições muito particulares. Entre elas destaco o desenvolvimento do pensamento em contexto artístico, a expressão e a comunicação de formas distintas de significado, um significado que só pode ser transmitido através de formas artísticas, e a capacidade de viver experiências que são ao mesmo tempo emotivas e emocionantes, experiências que se apreciam e valorizam pelo seu valor intrínseco. Trata-se de experiências que se podem obter quando observamos o mundo através de uma experiência estética e interagimos com formas que tornam possíveis estas experiências. (EISNER, 2014, p. 14-15)



QUESTÕES DE GÊNERO, SEXUALIDADE E OUTROS CRUZAMENTOS

Como se vê o indivíduo desta ação formativa? Foi fundamental, no processo artístico-pedagógico aqui descrito e para os integrantes do Coletivo, o questionamento de como se enxergam as questões de gênero e sexualidade na contemporaneidade.

Referenciando-nos nessas indagações, é possível aproximar o leitor da compreensão do surgimento e do desenvolvimento de movimentos identitários e de seus impactos nos processos artísticos e pedagógicos recentes. Movimentos esses que envolvem e empoderam indivíduos, que habitam terrenos equivalentes aos demais cidadãos, a fim de protegê-los de uma tendência normativa de homogeneização e em defesa de seus direitos.

Voltando ao projeto *Pititinga: peixe pequeno*, especificamente à sua proposta artístico-pedagógica, pode-se verificar o seu compromisso com a socialização, a profissionalização dos envolvidos na experiência e com a possibilidade de, através de práticas, processos e produções, ser meio e fim da expressão e da comunicação de ideias por meio de discursos simbólicos. O projeto é desenvolvido para a radicalização da linguagem, aproximando-se, portanto, do que Giroux (1999) entende como missão pública da Educação: a democracia.

Radicalizar a linguagem significa criar mecanismo de contraponto ao que está posto como norma, propondo um novo modo de se expressar. No caso do que se reflete aqui, trata-se da possibilidade de as pessoas em quadros de atipicidade existirem, socialmente e culturalmente, a partir do erguimento de novos paradigmas no campo das pedagogias das artes cênicas.



Giroux (1999, p. 31) afirma-nos que o significado é “uma construção histórica e social”, e que a ação humana, ou a possibilidade da ação, é decorrente da linguagem, isto é, do jeito como os significados são criados e circulam. A alteração da linguagem sinaliza a alteração do uso que se faz dela, e, por consequência, das ações dos Outros, e sobre os Outros. Somente a partir de novos referenciais, o corpo marginalizado pode, ele mesmo, ganhar um novo significado. Pode ser avistado, por exemplo, pelo que tem a contribuir e não pelo que lhe falta. (HALL, 1997 *apud* NEIRA, 2007, p. 3).³ A cultura é um sistema simbólico no qual as coisas “têm que ser nomeadas num processo que lhes dá sentido”.

Que sentido damos, hoje, para as pessoas que escapam à norma? Enxergar o teatro como forma de existir é o que se defende aqui, ao relatar um caminho feito de atravessamentos.⁴ Nos termos de Giroux, cruzamento de fronteiras. Na sua proposição de uma *Pedagogia radical*, ou de uma *Pedagogia de fronteiras*, de forte influência freireana, Giroux (1999, p. 41), apresenta-a como:

[...] atenta ao desenvolvimento de uma filosofia pública democrática que respeite a noção de diferença como parte de uma luta comum para melhorar a qualidade da vida pública. Ela não pressupõe somente um reconhecimento das fronteiras mutáveis que tanto corroem quanto reterretorizalizam diferentes configurações de cultura, do poder e do conhecimento. Ela também vincula as noções de escola e a categoria mais ampla de educação a uma luta mais real em prol de uma sociedade democrática radical.

Atuamos com base nessa perspectiva, que nos traz uma forma de conceber a Educação e que causa, necessariamente, o questionamento das instituições e significados postos, preconizando que as diferenças devem ser referenciais balizadores da construção pedagógica, e não a homogeneidade.

Os autores deste ensaio, em março de 2021, começaram a conceber, em conjunto com a equipe pedagógica do projeto, os caminhos necessários para o desenvolvimento desta atividade, compreendida, em seu escopo, por oficinas e seminários internos, realizando, assim, debates teóricos, práticas, experimentações, bem como da elaboração de mostras cênicas.

³ HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In.: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

⁴ Aqui, a compreensão desse sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade e/ou sua ocasião.



Confrontados com as inquietações que estão aqui expostas, julgando ser fundamental reinventar os direcionamentos do teatro-educação e em busca de uma dramaturgia autoral, iniciou-se um processo de pesquisa que abordasse um ensino de Teatro, que considerasse a diversidade perceptiva das pessoas – em seus fundamentos. Nesse sentido, desenvolvemos uma perspectiva metodológica que dialoga com o Teatro documentário⁵ e com as bases do Teatro Total.⁶

Em busca dessa “radicalização da linguagem” e da composição de memórias a partir da experiência, mantendo ainda recortes de gênero e sexualidade⁷ e de racialidade,⁸ a pesquisa do Coletivo Poéticas da Meia Noite se iniciou com provocações que resgatassem a individualidade, a singularidade de cada integrante do processo coletivo. A primeira linguagem estudada nos atravessamentos e possibilidade de codificação da experiência vivida foi a linguagem escrita – poética e dramática.

PITITINGA: PEIXE PEQUENO – CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

Desde o primeiro trabalho com a escrita, feita com o grupo de participantes, questões sociais emergiram, especificamente questões de gênero e sexualidade, mas, também, questões etnicorraciais se destacaram nos resultados colhidos – a partir das provocações feitas.

A linguagem radicalizada e utilizada na codificação da identidade evidencia que a construção dessa identidade não consegue fugir dos condicionamentos sociais nem de como cada indivíduo se relaciona com o ambiente em que está inserido socialmente ou de sua estrutura histórico-cultural.

Joaquim Fialho entende a identidade como “o resultado de uma relação dialética contínua entre o indivíduo, os outros e o meio que se insere, e resultará pois de um processo de construção que

5 Trata-se de um gênero teatral criado pelo diretor alemão Erwin Piscator, em meados de 1925. Para a realização de tais experimentos, são utilizados documentos e memórias, como fontes primárias, para a elaboração de um espetáculo, tais como depoimentos, fotografias, relatos, entrevistas, cartas e diários.

6 O termo refere-se a uma representação que busca usar todos os recursos artísticos possíveis para a produção de um espetáculo, apelando a todos os sentidos e criando uma impressão de riqueza e totalidade. Isso inclui a totalidade dos recursos técnicos existentes, como maquinarias, palcos móveis e giratórios, além de tecnologias audiovisuais.

7 VIDARTE. P. *Ética Bixa*: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Rio de Janeiro: N-1 edições, 2019.

8 Sobre esse recorte, a coletividade se aproximou dos escritos da pesquisadora Sueli Carneiro, nos quais apresenta uma interpretação contundente do racismo e uma defesa de seu enfrentamento sempre pelo coletivo, quando o cuidado de si e o cuidado do outro



pressupõe a interação entre esses elementos.” (FIALHO, 2017, p. 142) Com esse entendimento, o trabalho aqui realizado busca entender de que forma o processo de construção, desconstrução e reconstrução da identidade se dá quando abordagens interdisciplinares, com base na experiência artística, provocam a consciência da memória e da alteridade.

Distante da possibilidade do desenvolvimento de uma prática de Teatro Total, e para minimizar o distanciamento físico dos e das integrantes do processo, foi importante a utilização de ambientes digitais (plataformas, aplicativos e redes sociais⁹), para que o processo formativo e investigativo pudesse exercitar e permitir o compartilhamento da escrita individual de cada membro sobre dimensões da própria vida – em que as questões de gênero, sexualidade e raça foram os temas evidenciados.

Ancorados no processo de construção colaborativa, prática de criação que vem se expandido no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1990, por meio do trabalho de grupos de teatro, cada narrativa foi tomando forma, centralizada na ação das personagens, constituindo uma composição dramática.

Este percurso se revelou desafiador – do ponto de vista das resoluções cênicas, uma vez que o trabalho começou a ser criado em uma sala de ensaio, presencialmente, mas os membros deste processo se encontravam, nessa etapa, em ambientes digitais, borrando os desejos ancorados em sala. Para tanto, foi necessária uma nova esquematização e, também, a reflexão sobre todos os aspectos desenvolvidos para a criação.

Assim, a direção do espetáculo conduziu o trabalho de estudo do texto e do posicionamento dos atores de frente às câmeras. Uma das fases prioritárias do processo criativo, em que foram analisadas as construções textuais, e definidos os estados emocionais e a “fiscalização” destes por parte dos artistas/propositores – foi realizada por meio da *telepresença*, que, de acordo com Santaella (2003), “significa estar aqui e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo” (SANTAELLA, 2003, p. 196).

No que se refere a construções híbridas nas artes cênicas, que se configuram como umas das tendências contemporâneas, fruto do *diálogo* entre linguagens, modalidades artísticas e tecnologias, a pesquisadora Sílvia Fernandes (2011) menciona que “as experiências cênicas com

se fundem na busca da emancipação. (Carneiro, 2023)

⁹ O processo se desenvolveu também em ambientes digitais, por meio de plataformas, aplicativos e redes sociais, como Zoom, Google Meet, Whatsapp e Instagram.



demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (FERNANDES, 2011, p.11). Sobre essas “demarcações fluidas”, o Coletivo vem realizando pesquisa estética.

Como exemplo de investigações artísticas do Coletivo, podemos mencionar um processo que também buscou acessar memórias dos artistas envolvidos, memórias relacionadas a seus estados de solidão, que foram traduzidas em quadros, a performance-instalação *A Mar*, que foi realizada num lugar próximo ao Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UNB).

Nessa performance-instalação, uma máquina de costura foi posicionada perto de uma área arborizada, com vários fios vermelhos entrelaçados em algumas árvores e conectados à máquina, de forma que visualmente os diversos fios aparentavam estar sendo costurados em um único. Na mesma mesa onde a máquina foi posicionada, foram colocados papéis envelhecidos com café, canetas e uma varanda bordada com o título “A Mar”. Vários prendedores de roupa foram depositados nos fios conectados às árvores. A referida performance-instalação perdurou por oito horas ininterruptas.

Durante a performance, pessoas passavam e observavam a instalação. Algumas dessas pessoas interagiram diretamente com o material e escreveram livremente nos papéis envelhecidos, dispondo eles nos fios e segurando suas confissões com o auxílio dos prendedores. Nos últimos dez minutos, o *performer* da ação, responsável pela instalação, sentou-se junto à máquina e escreveu, escrita livre, por dez minutos seguidos. Ao mesmo tempo, uma *live* no Instagram foi iniciada e um áudio tocou durante os dez minutos finais. A voz que se escutava no áudio era de um amigo do *performer* e que, alheio à performance, respondia à pergunta: “o que é amar o nosso corpo, o corpo de uma *bixa*?”.

A idealização dessa performance surgiu a partir das provocações feitas pelo diretor do Coletivo, pensando nos atravessamentos de memórias – acessadas pelo *performer*, durante seu processo ético e estético. Desde o primeiro momento de provocação escrita, o atuante provocado resgatou sua relação como indivíduo que performa sua sexualidade, questionando os limites entre os universos socialmente construídos como masculino e como feminino. Assim, seu mergulho enquanto *um peixe pequeno* encontrou lugares de sensibilidade e de ansiedade ainda não explorados antes.



IMAGEM 1

Performance *A MAR*.
Na cena, o *performer*
Davi Dias – Foto:
Jaitai Ribeiro

Na apreciação das experiências que marcaram esse corpo e que fundamentaram a construção de sua identidade, um aspecto se destacou: a relação desse corpo que performa com outros corpos, que se afetam. Refletindo sua própria experiência, o *performer* construiu a encenação como “uma carta para alguém que ele já amou, mas que também o machucou, alguém que não soube amar o seu corpo de *bixa*”. Argumentando acerca da necessidade de uma ética *bixa* e jogando com a origem da *bixa*, Paco Vidarte afirma:

[...] desde pequeninos jogamos em duas frentes e habitamos o mundo perverso e cindido, mais ou menos esquizofrênico, criando estratégias de socialização, sobrevivência, negociação, ocultamento, dissimulação, visibilidade e política muito peculiares e absolutamente inovadoras que cada um tem que inventar individualmente na solidão da infância, mas o que somos capazes de reativar e de aproveitar coletivamente. (2019, p. 57)



E dialogando diretamente com o trecho de Vidarte, um segmento do áudio usado na performance dizia: “[...] por ser bixa, minha mente desenvolve uma série de complexos que afetam minha autoestima, meu senso. Em um relacionamento, eu fico constantemente pedindo desculpas (2019, p. 25)”. E é justamente o ponto de encontro das estratégias que Vidarte enfatiza. Essas estratégias são as formas de sobrevivência encontradas pela comunidade LGBTQIAPN+. O corpo da *bixa* sobrevive, mas com muitas marcas.

Dentro do trabalho realizado pela performance *A Mar*, tornou-se evidente como as inseguranças e os traumas vivenciados na solidão da infância, como pontua Vidarte, atravessam o processo de construção identitário desses indivíduos. A necessidade de estar sempre se desculpando, a sensação de nunca ser suficiente, a constante exposição à crueldade social, todas essas experiências se codificam *em memória* no corpo da *bixa*.

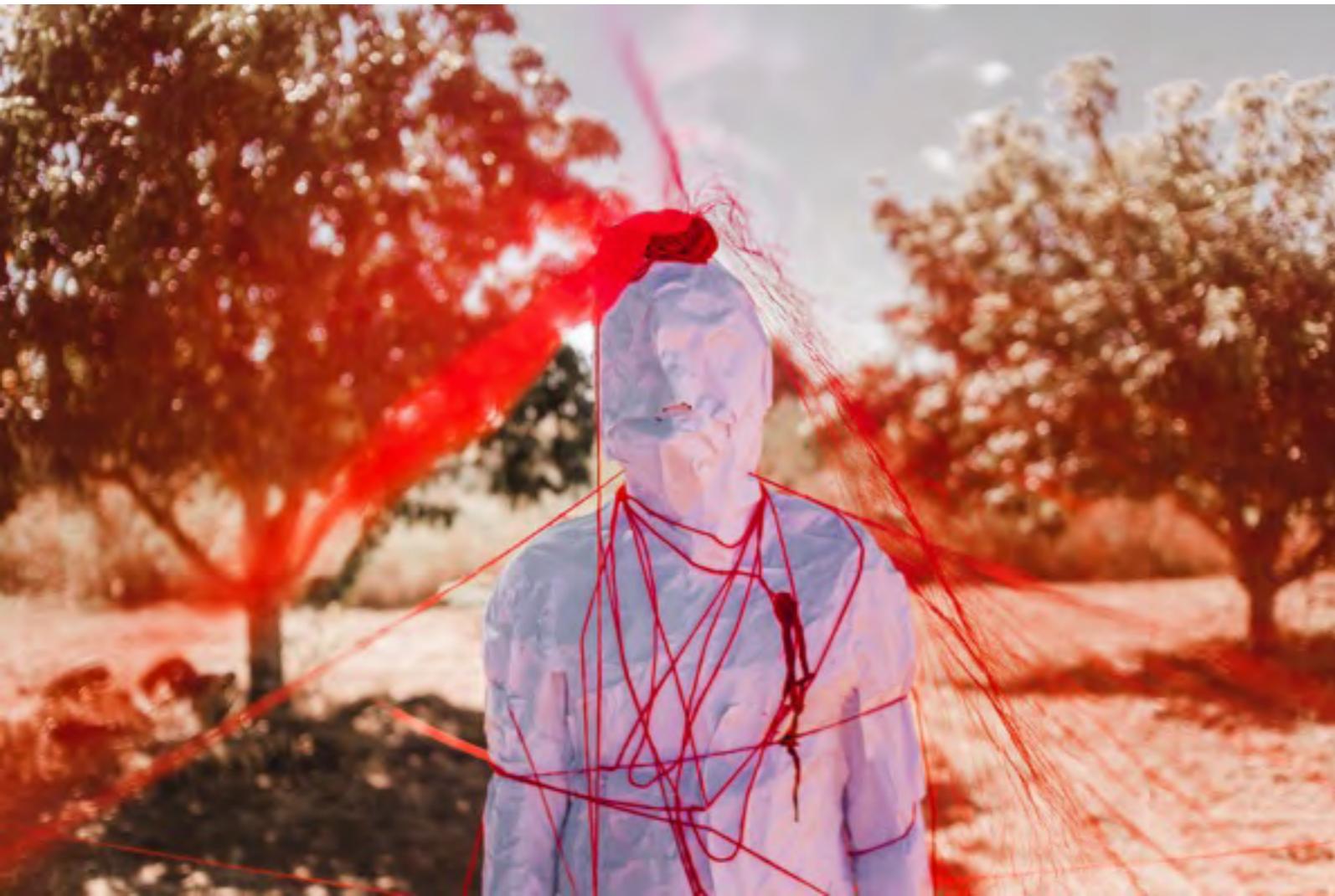


IMAGEM 2

Performance *A MAR*. Na cena, o performer Davi Dias – Foto: Jaitai Ribeiro



No que se refere à noção de memória, utilizada nesse relato reflexivo, o historiador Jean Marcel Caum Camoleze define memória, tanto individual quanto coletiva, como “experiências e resultados de vivências, sejam estas como algo singular ou plural” (CAMOLEZE, 2020, p. 172). Dessa forma, o conceito de memória está diretamente ligado à experiência. Mergulhando no trabalho de Camoleze, o Coletivo busca entender também a relevância do conceito de memória dentro do trabalho do filósofo alemão Walter Benjamin (1892) e a relação entre memória, experiência e organização social.¹⁰

Assim, a performance *A Mar* surgiu do resgate de uma memória individual do *performer*, construída a partir de sua própria experiência. No entanto, tornou-se experiência coletiva a partir da performance, que se deu durante oito horas. Tendo surgido das relações conturbadas vivenciadas pelo *performer*, *A Mar* acabou possibilitando a ressignificação de uma memória dolorosa, tornando-se memória afetiva e coletiva, compartilhada entre indivíduos que *desaguaram* nos fios daquela máquina. Fios que se desenrolam do novelo e se transformaram em narrativa para o espetáculo, pós-experimento:

Quando a primeira história foi contada, essa aqui já existia. Essa é uma história escrita e reescrita várias vezes. A lenda de um costureiro, uma cadeira, uma máquina e infinitos fios. Um tecelão capaz de tecer um rizoma de histórias. Cada linha que se cruza é a possibilidade de um amor. Se existisse uma cor para o amor: qual seria a cor do amor? Amar, mar, amor, mo, mozin, benzinho, xuxuzinho, nenem, vida, vidinha. Qual a cor do amor? A maioria das pessoas acaba respondendo vermelho. Vermelho. Sangue. Líquido. Água. Mar. Ah, isso me faz lembrar. O costureiro ama o mar. Dizem que a primeira vida surgiu lá, então eu gosto de pensar que a primeira história de amor também. ‘A’, começo. Mar, vida. Amar, o começo da vida. Há vida no amor ou amor na vida? Essa pergunta só pode ser respondida com talvez. Bom, pelo menos foi isso que o costureiro concluiu. Depois de tecer o primeiro fio, ele pensou que tudo seria mais fácil. Pobre tolo! (Performer Davi Dias, Brasília/Salvador – 2023).

Em último momento, o provocador deste processo traz, a partir do material coletado, uma pergunta: “o que fica?”. Fica a despedida daquela solidão que Vidarte entende como a solidão da infância, mas que perdura tempo demais, que continua a atravessar os medos e as inseguranças

10 A representação da organização social nessa construção dialógica tem base na análise social, nas propostas de projetos políticos, econômicos ou sociais a partir de um mapeamento científico da estrutura social. Entende-se, aqui, que há uma estrutura por posições relacionadas. A propriedade de cada posição depende das relações firmadas com outras posições.



de pessoas LGBTQIAPN+, mas que se ressignificam através da arte, através da construção de uma memória coletiva. Enquanto as confissões dos transeuntes se manifestavam e eram registradas no papel envelhecido, o performer constatava, como foi dito por ele em um dos ensaios, que “O que fica é um adeus” (Performer Davi Dias, 20 de novembro de 2022, Brasília – DF).

Prosseguindo as investigações estéticas do Coletivo, no espetáculo *Pititinga: peixe pequeno*, esses peixes se perguntam sobre a sua existência dentro e fora do seu lar. Mais do que isso, se perguntam sobre como voltar para a casa, e qual seria a casa à qual desejariam voltar? Mas, antes de responder e/ou mesmo de permitir o pensar sobre, as criaturas-peixes que se perdem na imensidão do mar repetem questões por diversas vezes, como um mantra.

Conforme o prólogo do espetáculo *Pititinga: peixe pequeno*:

D: Pensar no texto para provocar a todos.

J: Sonhei com você essa noite!

J: Procuro chegar perto, senti o seu cheiro, mas eu não vejo. Eu olho novamente e percebo que sou quem não estou me vendo.

J: As impressões em um gravador.

E: Uma história de geração.

D: Como a memória fica no corpo?

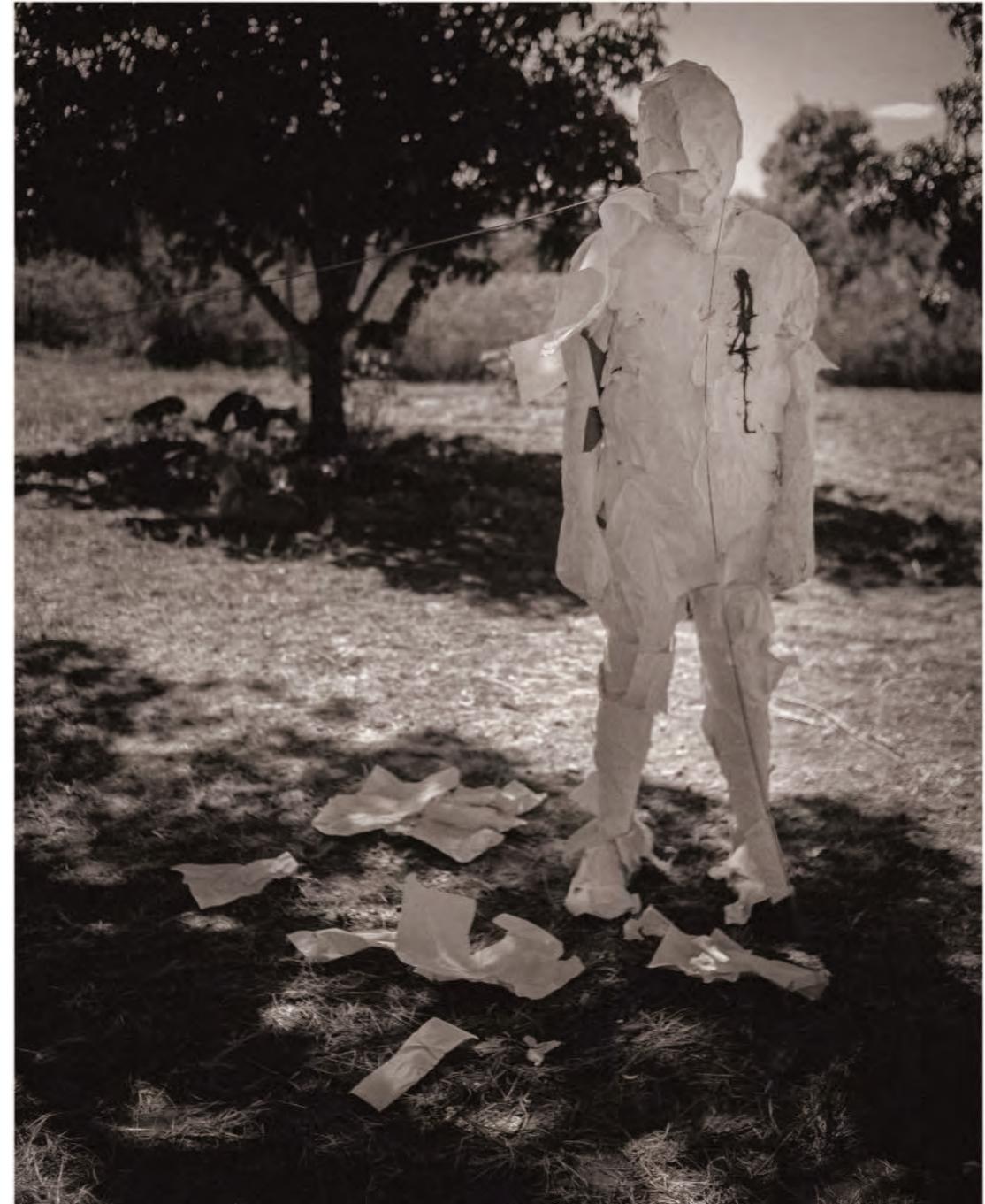


IMAGEM 3

Performance A MAR.
Na cena, o performer
Davi Dias – Foto:
Jaitai Ribeiro



J: Quando eu paro de escrever?

J: Quando eu paro de me ver?

J: Quando eu paro de viver?

E: Quando eu paro?

Todos: Deus?

(Intérpretes criadores: Jefferson Vieira/ Davi Dias/ Ellen Gabis/ João Paulo Machado, Brasília/ Salvador – 2023)

Pelos caminhos percorridos, fica evidente que – nas narrativas que constroem o texto dramático do espetáculo teatral *Pititinga: peixe pequeno* – foi fundamental a inclusão de elementos subjetivos que emergiram da memória dos atores, ou seja, elementos autobiográficos.

Ademais, nos processos de composição cênica, utilizou-se do meio digital, sem nunca descartar a medida humana tão necessária nos processos do teatro. O meio, entretanto, possibilitou tornar verossímil, crível a proposta das cenas, que foram experienciadas de frente à câmera, conectando, dessa forma, o relato e o ator às outras pessoas participantes do processo em espaços remotos.

Fazer teatro em frente às câmeras e, assim, experimentar recursos do denominado Teatro Digital foi revelador para o Coletivo, pois, anteriormente, os seus membros não achavam possível acontecer uma comunicação legítima por essa via, uma comunicação em que o público, o artista e a narrativa dramática pudessem se encontrar. A sensação primeira era a de que faltava *presença*, mas essa experiência corroborou para que o Coletivo compreendesse potencialidades do meio digital para o teatro e seus processos.



IMAGEM 4

Ensaio fotográfico do espetáculo *Pititinga: peixe Pequeno*. Em cena, Davi Dias, Ellen Gabis, João Paulo Machado e Jefferson Vieira – Foto: Jaitai Ribeiro



A docente-pesquisadora Nadja Masura (2007), em suas asserções, define o Teatro Digital como um “teatro que incorpora a tecnologia digital enquanto não secundariza ou exclui o elemento humano/teatral”. E, ainda corroborando com o entendimento sobre o chamado “virtual”, ela vai caracterizar o Teatro Digital como:

- a) Uso de recursos humanos e da tecnologia digital ao vivo; b) ser apresentado com o mínimo de mediação humana, presente fisicamente antes de começar o “ao vivo”; c) conter interação limitada àquela permitida nos papéis teatrais e d) incluir palavras faladas, assim como áudio e imagem midiática (n.p., tradução nossa).

Desse modo, o Coletivo Poéticas da Meia Noite não se amedrontou com o uso da tecnologia digital, pois compreendeu que se tratava apenas de uma nova ferramenta para a criação do evento teatral. O espetáculo *Pititinga: peixe pequeno é*, então, resultante desse processo híbrido que permitiu diálogos entre pessoas, memórias, tecnologias e linguagens, estreou em novembro de 2022, em uma plataforma virtual, com público. A previsão de estreia, como espetáculo presencial, é para o mês de setembro de 2023, na cidade de São Salvador da Bahia.

Para a concepção e criação do referido trabalho, estiveram presentes nessa primeira etapa os seguintes colaboradores, Direção e Dramaturgia: Thiago Carvalho; Intérpretes e Textos: Davi Dias, Ellen Gabis, Jefferson Vieira, Joana Carvalho, Vinicius Rodrigues, Thiago Carvalho e João Paulo Machado; Trilha Sonora: Coletivo Poéticas da Meia Noite; Cenografia: Yoshi Aguiar; Coordenação de Produção: Fernanda Duarte, Gabriela Vasconcelos e Micael Pereira Rodrigues; Figurino: Coletivo Poéticas da Meia Noite; Fotos e Edição de vídeos: Jaitai Ribeiro; Integrantes do Coletivo Poéticas da Meia Noite: Thiago Carvalho, Davi Dias, Ellen Gabis, Jefferson Vieira, João Paulo Machado, Fernanda Duarte, Gabriela Vasconcelos, Micael Pereira Rodrigues e Jaitai Ribeiro.

Na configuração “virtual” composta por 7 atuantes, o texto dramaturgico e a sua encenação, constituídos no processo descrito, contam a *lenda* de 7 peixes pequeninos, seres que nasceram no futuro, muitos anos depois da primeira criatura. Assim, nadariam no oceano e no restante da galáxia: 7 existências minúsculas, que escutariam e guardariam os segredos de todas as almas, aguardando, com muita sabedoria e vontade, que um arco-íris se transformasse na nascente da primeira cachoeira.



O desejo dos que participaram da concepção do projeto, relatado por meio deste ensaio, bem como os da sua equipe de formação, é também o de refletir sobre o corpo/sujeito na contemporaneidade. Assim, ao nos depararmos com o sentido e/ou as definições de corpo, entende-se que ele é formado por tecidos vivos, que perpetuam a espécie, e a mantêm viva, mas considera-se que alguns significados, que lhe são atribuídos, são construídos histórica e socialmente e são culturalmente organizados.



IMAGEM 5

Experimento para a composição do espetáculo *Pititinga: peixe Pequeno*. Na imagem: Thiago Carvalho, Jefferson Vieira, Gabriela Vasconcelos, Ellen Gabis, Davi Dias, Fernanda Duarte e João Paulo Machado – Foto: Jaitai Ribeiro



Então, a narrativa poética apresentada ao público corroborou para que um levante pudesse reinventar os espaços acessados por esses *corpos* e recusar os lugares da hegemonia, pois as palavras são materialidades que iluminam caminhos, lugares de percepção e, também, possibilitam outras conexões. Constituem campos sem muros e sem fronteiras.

Nesse processo criativo, os movimentos se materializaram entre espaço e memória, e por meio de tecnologias pungentes. Narrativas esquecidas, apagadas, silenciadas precisaram de mediações e de circuitos para serem vistas. O que nos traz uma consciência sobre o mundo, sobre o existir e o pensar. Aqui/agora e, também, o que foi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver o projeto *Pititinga: peixe pequeno* numa proposta que agrega arte e educação significou a abertura de novas perspectivas para o Coletivo Poéticas da Meia Noite e a ativação de outras narrativas com *qualidades de silêncio*, pois uma questão emergiu, dentre tantas outras, suscitada ao longo da construção da estrutura dramática do espetáculo: *qual seria o oposto do silêncio em meio aos sons?*

Os sons, conforme o processo de criação dramática, se desprendiam das histórias pessoais e se evidenciavam nos movimentos, nas palavras e nas ações desenvolvidas pelos artistas. No entanto, todas as pessoas envolvidas com o processo formativo e criativo do espetáculo se depararam também com o *sentido do silêncio* que, na nossa compreensão desse processo, não é a falta de som.

Os artistas responsáveis pela composição dramática e pela encenação, com base nos dispositivos acionados na esteira da criação, não se convenceram de que era possível nesta proposta estética contemplar “vazios” sonoros. Dessa forma, os entreatos foram compostos repletos de barulho, que expressavam angústias, dores, tristezas, incertezas, e confluíram para a tradução



das opressões vivenciadas social, política e culturalmente. Paradoxalmente, constatou-se, assim, o *silêncio* expresso pela composição cênica.

Esse *silêncio* proporcionou uma forma de escuta e de percepção da força e dos desejos que moviam aqueles que se envolveram com as narrativas, sejam os professores, os atores, o encenador, os músicos, o dramaturgo e os integrantes do Coletivo – em seu labor diário. Estavam estes se movendo com os pés fincados no chão, porque o que era evocado possuía as cabeças de todas as pessoas envolvidas, que se permitiram ser tomadas por esse *silêncio* e, também, pelo *ruído* que se excedia intencionalmente nos entreatos.

Com isso, no projeto *Pititinga peixe pequeno* do Coletivo Poéticas da Meia Noite, as cenas apresentadas como resultado do percurso artístico-pedagógico, trazendo narrativas que constituem a construção dramática, são compreendidas através da dimensão do *silêncio*, porque os silêncios instalados compreendem o silêncio coletivo contendo a iminência do que está por vir.

O *silêncio* no resultado pedagógico também é uma forma de evitar a explosão. Assim, a narrativa se previne do silêncio que não tem palavras para pensar, porque no campo do simbólico ainda não se concretizou. Por isso, as histórias/memórias são friccionadas, e não há como não enunciar que este projeto não traz à tona uma versão de cada indivíduo envolvido, de forma real e perturbadora.

REFERÊNCIAS

- » BARBOSA, Ana. Mae. (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- » CARNEIRO, Sueli. *Dispositivos de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Ed. Zahar – Rio de Janeiro 2023.
- » CAMOLEZE, Jean. Marcel. Caum. *Memórias e Experiência: Reflexões Benjaminianas* Cadernos Walter Benjamin, [s. l.], 29 dez. 2020.



- » EISNER, Elliot. *El arte y La Creación de La Mente*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2014.
- » FIALHO, Joaquim. A construção da identidade social e profissional através da ação das redes de sociabilidade laboral. *Revista Argumentos*, [s. l.], 01 maio 2017.
- » GIROUX, Henry. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- » HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.
- » KOUDELA, Ingrid. Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » LEONARDO, Foletto. *Efêmero Revisitado: Conversas sobre teatro e cultura digital* – Santa Maria: Baixa Cultura, 2011.
- » L. In: LEXICULTURA: *construção, desconstrução, reconstrução da identidade brasil(eiro)* – entre projeções e planificações de projetos coloniais. 2016. Dissertação (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2016.
- » MARTUCCELLI, D. *Gramáticas del individuo*. Buenos Aires: Ed Losada, 2007. 208p.
- » MASURA, Nadja. *Explication of digital theatre*. 2007. Disponível em: <<http://www.mith.umd.edu/research/digital-teatre/>>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- » NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mario. Luiz. Ferrari. Linguagem e cultura: subsídios para uma reflexão sobre a educação do corpo. In: *Caligrama*, São Paulo, v. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2007.66201>>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- » RIOS, João. Tadeu. de Oliveira. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea; [Sílvia Fernandes]. *Repertório*, (16), 11–23. <https://doi.org/10.9771/r.v0i16.5391> 2011.
- » SANTAELLA, Lucia. *Cultura e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura*. São Paulo, Paulos, 2003.
- » SILVA, Antonio. Caros. de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. São Paulo: A. C. A. Silva, 2008. 222 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Acesso em: 12 mar. 2023.
- » VIDARTE. Paco. *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. Rio de Janeiro: N-1 edições, 2019.



FOLHAS AVULSAS



O cineasta **Orlando Senna** e a atriz e cineasta **Conceição Senna**: participantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da Bahia



ALICERCES POLIFÔNICOS: um diálogo entre Bakhtin e o CPC

CARLUCE COUTO

Desenvolve pesquisa no Mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Gil Vicente Tavares; é bolsista da FAPESB. Possui graduação em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pela UFBA (2018), e é bacharel em Direito pela Universidade Católica de Salvador – UCSAL (2011).

RESUMO

Este artigo considera que o Centro Popular de Cultura (CPC) foi um movimento cultural cujas bases estruturantes eram alicerçadas pela *polifonia*, no sentido estabelecido pela obra de Mikhail Bakhtin. Isso decorreu, principalmente, da coesão e colisão entre diversas vozes sociais, que colaboraram para construir um discurso artístico que refletisse objetivamente as condições sociais e históricas da época, o que culminou em uma vasta gama de expressões artísticas, evidenciando a notável diversidade de linguagens presentes em suas obras.

PALAVRAS-CHAVE:

Centro Popular de Cultura. Polifonia. Bakhtin. Teatro político.

POLYPHONIC UNDERPINNINGS: a dialogue between Bakhtin and the CPC

ABSTRACT

This article aims to demonstrate that the Centro Popular de Cultura (CPC) was a cultural movement whose structuring bases were grounded in polyphony (in the sense established by Mikhail Bakhtin's work). This stems mainly from the cohesion and collision of diverse social voices, which collaborated to build an artistic discourse that objectively reflected the social and historical conditions of the time, which culminated in a wide range of artistic expressions, evidencing the remarkable diversity of languages present in their works.

KEYWORDS:

Popular Culture Center. Polyphony. Bakhtin. Political theater.



INTRODUÇÃO

Em dezembro de 1961, era criado um movimento artístico-cultural composto por jovens artistas e estudantes de áreas diversas, tendo à frente o dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), o sociólogo Carlos Estevam Martins e o cineasta Leon Hirszman: o Centro Popular de Cultura (CPC).

Logo após a sua formação, o CPC vai se vincular à União Nacional dos Estudantes (UNE), constituindo-se como uma entidade autônoma. E, através das caravanas da UNE-Volante, que percorreram quase todas as capitais do Brasil discutindo reformas universitárias e de base, o CPC vai propagar seus ideais e criar as condições para a formação de novos Centros Populares de Cultura.

Quando Aldo Arantes, aluno da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e membro da Juventude Universitária Católica (JUC) – que viria a ser um dos alicerces da Ação Popular (AP) –, foi eleito presidente da UNE, com ostensivo apoio do Partido Comunista, abriram possibilidades objetivas de ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional. Estando na ordem do dia a discussão da reforma universitária, a direção da entidade, tocada pelo entusiasmo do seu novo presidente, decide ir debatê-la em toda a parte, diretamente com as bases, constituídas pelos diretórios acadêmicos estaduais. Foi o que se chamou de UNE Volante, tendo premissa básica a tese de que a reforma universitária passava necessariamente pela reforma das instituições nacionais como um todo. [...] O objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinha diante de si para acordar a nação (SILVEIRA. *In*: BARCELLOS, 1994, p. 8)

O desejo norteador do Centro Popular de Cultura era o de fazer um teatro eminentemente popular, tendo em vista que o público majoritário ainda era constituído por uma classe social e economicamente privilegiada. Embora o Teatro de Arena também tenha surgido com a intenção original de promover um teatro popular, o público que frequentava os seus espetáculos continuava sendo predominantemente composto por jovens universitários. A classe popular à qual os espetáculos, em tese, eram destinados, não estava acostumada àquela linguagem, nem a sair de suas casas



para frequentar teatros. Na visão de Vianinha, um membro dissidente do grupo, o Arena deveria mudar o seu modelo de administração e aproximar-se das camadas populares da sociedade.



IMAGEM 1

Estudantes, nos preparativos para a caravana da UNE-Volante. Foto disponível no site: <https://vermelho.org.br/2015/06/03/do-centro-popular-de-cultura-ao-cuca-da-une-uma-longa-trajetoria/>.

Os desentendimentos entre o diretor do Arena, Zé Renato, e Vianinha desempenharam um papel determinante na saída deste último e, conseqüentemente, na formação do Centro Popular de Cultura.



Para o Arena (tal como concebia o Vianinha, em 1962), viver verdadeiramente o teatro era constituir de dentro dele, ensaiando uma dramaturgia brasileira, procurando incorporar o patrimônio artístico e cultural brasileiro, uma dramaturgia que tinha a sua espinha dorsal na política, para tornar 'revelado' o teatro ao povo, que dele se aproximaria para refletir com ele sobre a realidade candentemente contemporânea; para Vianinha, esse era um esforço inócuo. As limitações do mercado, o tipo de público que consumia teatro, as possibilidades de criação que um meio social acanhado proporcionava, o desamparo oficial do teatro, fizeram do Arena um teatro meramente 'inconformado'. Nas condições do caso brasileiro, a conquista de um teatro nacional estaria imbricada no político, na medida em que só a luta política poderia implantar os fatores favoráveis ao seu surto. O teatro tinha de servir à luta do povo, como instrumento de sua conscientização e meio de sua organização (BERLINCK, 1984, p. 21).

Em sua breve existência, que foi interrompida pelo golpe militar de 1964, o Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro publicou diversas revistas e livros, produziu dois discos, realizou um documentário e um longa-metragem, produziu vários festivais de cultura popular e de Música Popular Brasileira (MPB) e criou e produziu dezenas de peças que foram apresentadas em sindicatos, assembleias estudantis, comícios políticos, nas ruas, ou seja, em qualquer ambiente capaz de reunir espectadores.

O Centro Popular de Cultura da Bahia, tema da minha pesquisa de mestrado ainda em andamento, também teve uma existência profícua. Composto igualmente por pessoas de áreas diversificadas, o CPC baiano encenou peças que iriam lotar a Concha Acústica do Teatro Castro Alves – *como Bumba meu boi*, com texto de Capinan e música de Tom Zé; realizaram um filme para *Rebelião em Novo Sol*, feito por Orlando Sena, Geraldo Sarno e Valdemar Lima; também fizeram uma campanha de alfabetização no interior do Estado e o próprio Paulo Freire veio à Bahia para ministrar seu curso de preparação para os educadores.

Os CPCs eram estruturados através de vários departamentos: teatro, cinema, música, artes plásticas, literatura e alfabetização para adultos. Essa junção de indivíduos provenientes das mais diversas áreas trabalhando com o mesmo objetivo – o de constituir uma cultura nacional e



popular voltada para o “povo” –¹ é o que fundamenta e dá suporte às suas atividades, ou seja, é um atributo estruturante do próprio Centro Popular de Cultura. Por esse motivo, denominei tais entrelaçamentos de “alicerces polifônicos”.

DIALOGANDO COM BAKHTIN

No sentido do discurso musical, polifonia quer dizer muitos sons sendo executados simultaneamente. Esse conceito, entretanto, foi assimilado por outras áreas do conhecimento e, dessa forma, não está mais relacionado exclusivamente à sonoridade, já que também foi apreendido como manifestação de opinião (MALETTA *apud* GARCIA, 2017).

Segundo o filósofo russo Mikhail Bakhtin, os críticos da obra literária de Dostoiévski não teriam sido capazes de enxergar aquilo que realmente poderia distingui-la e que seria a sua grande contribuição para a arte do romance e para a teoria da linguagem: a polifonia, nome que tomou emprestado da música para nomear a inovação na relação autor/herói presente na obra de Dostoiévski (FARACO *apud* MARCUZZO, 2008)

Dessa forma, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin vai desenvolver o conceito de polifonia na literatura, mais particularmente na obra do romancista russo. Ele vai dividir a prosa romanesca em duas modalidades: a monológica e a polifônica. Enquanto, na primeira categoria, o romance se apresenta associado aos conceitos de monologismo, autoritarismo e acabamento, na última, observam-se as seguintes características: realidade em formação; inconclusibilidade; não acabamento; dialogismo; e polifonia (BEZERRA, 2005).

O romance monológico conserva verdades inquestionáveis veiculadas a um discurso (autoritarismo); e um apagamento dos universos individuais das personagens, subordinando-o ao pensamento do autor (acabamento). “Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si todo o processo de criação, é o único centro de irradiação da consciência, das vozes, imagens e

¹ Dado que o termo “povo” pode suscitar diversas interpretações, apresento aqui o conceito empregado pelo intelectual comunista Nelson Werneck Sodré, amplamente compartilhado pela esquerda progressista da época, em seu livro *Quem é povo no Brasil?* Segundo ele, “povo” seria “o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário em que vive” (Sodré, 2019, p. 48).



pontos de vista do romance” (BEZERRA, 2005, p. 192). Na polifonia, entretanto, as personagens estão em constante evolução.

A polifonia pode ser entendida como “a multiplicidade de vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto” (BAKHTIN, *apud* MARCUZZO, 2008, p. 6). Dessa forma, a polifonia pode ser entendida como:

Um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vistas diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos – ou pelas vozes – de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico (MALETTA, 2005, p. 46-47).

O dialogismo e a polifonia estão ligados a um universo extenso e plural, bem como ao grande número de personagens habitando universos diferentes e dispondo, portanto, de múltiplas vozes no âmbito material, ou seja, retiradas da vida social, cultural e ideológica.

Bakhtin, portanto, não formula suas ideias sobre monologismo, dialogismo e polifonia como conceitos abstratos sem ligação com contextos histórico-sociais e ideológicos. Na visão desse autor, Dostoiévski não encontrou a multiplicidade de planos “no espírito, mas no universo social objetivo” que, sendo inconcluso e não acabado, está sujeito a novas mudanças e, dessa forma, as personagens serão representadas em um processo de evolução.

Aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação, usado por Marx para analisar, no sistema de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, no qual a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reproduzidor de papéis. Para Bakhtin, a reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega no limite com o capitalismo. É levada a efeito por forças externas ao indivíduo, que agem sobre ele de fora e de dentro, sujeitando-o às mais variadas formas de violência – econômica, política e ideológica; essa violência só



pode ser enfrentada por outras formas de violência, inclusive a violência revolucionária, e o objetivo de tudo isso é o indivíduo.

Mas, se por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução. E Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais nitidamente individualizados e conflituosos havia rompido o equilíbrio ideológico, criando as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação. Estavam criadas as condições objetivas para o surgimento do romance polifônico. E ele reitera o caráter objetivo da multiplicidade de planos 'no espírito, mas no universo social objetivo' onde 'as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo, mas um estado da sociedade', e a 'multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época' (BEZERRA, 2005, p. 192 e 193).

POLIFONIA CEPECISTA

No começo dos anos 60, o Teatro Arena (sediado em São Paulo), fez uma temporada de um ano e meio no Rio de Janeiro, onde apresentaram as peças *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Após o término da temporada, os dramaturgos Vianinha e Chico de Assis tomaram a decisão de permanecer no Rio de Janeiro. Segundo Vera Gertel, atriz do Teatro de Arena:



O Rio na época era muito mais ainda a capital cultural. Então, nós viajamos muito pelo Brasil inteiro. Aqui no Rio, começou a haver uma procura de gente que fazia cinema, que começou a se vincular, gente também ligada ao Partido [Comunista Brasileiro], gente de jornal. Aqui a efervescência política e cultural na época era maior do que em São Paulo. [...] A efervescência era geral no país. A gente ia discutir as reformas de base, tinha-se a impressão de que o país ia mudar, as reformas iam ser feitas. Enfim, a vida era muito diferente: você não tinha carro, indústria automobilística [e sociedade de consumo desenvolvida]. A criatividade era muito grande. [...] Terminada essa temporada de um ano e meio, o Arena volta para São Paulo. Mas o Vianna e o Chico de Assis resolvem ficar no Rio, para fundar o CPC (RIDENTI, 2000, p. 106).

Vianinha havia acabado de escrever a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgard*, em que utilizava uma abordagem direta, apoiando-se em cartazes, slides e números musicais para facilitar a compreensão dos conceitos marxistas pelo público, antecipando um formato de apresentação que seria adotado posteriormente pelo Centro Popular de Cultura.

Após o sucesso da peça, várias pessoas identificadas com o grupo que a encenou se aproximaram. Após o término da temporada, Carlos Estevam Martins, Vianinha e Leon Hirszman procuraram os membros da diretoria da União Nacional dos Estudantes (UNE) e sugeriram a realização de um curso de História da Filosofia² no auditório da entidade para dar continuidade à experiência iniciada com *A mais-valia*. A proposta do curso foi aprovada e acabou atraindo cerca de 800 alunos.

A partir da diversidade desse público que frequentava as sessões da peça e, posteriormente, o curso, surgiu a ideia de criar um projeto de arte popular que englobasse várias áreas, como teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas. Assim, Carlos Estevam, Vianinha e Leon Hirszman começaram a estabelecer contatos para a fundação do Centro Popular de Cultura com o apoio da UNE, que disponibilizou uma sala e permitiu o uso de seu auditório para as atividades da nova entidade. De acordo com Carlos Estevam Martins, a ideia de criar o CPC surgiu:

[...] de uma reflexão sobre a **heterogeneidade artística e cultural** daquelas pessoas que frequentavam *A mais-valia* e que, depois, passaram a fazer o curso de filosofia. Foi feita a seguinte constatação: aqui tem gente de artes plásticas,

² Ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha.



de música, de cinema, de teatro... gente que quer fazer tudo isso. Então nós temos que manter essas pessoas unidas e criar condições de esse pessoal poder produzir. [...] Já que há uma situação de heterogeneidade, vamos fazer um negócio multidisciplinar com as várias artes possíveis e, ao mesmo tempo, vamos dizer que isso é um centro popular de cultura, de cultura para o povo. Então combinavam-se as duas coisas: o objetivo inicial deles, que era ir buscar plateias populares, e a possibilidade de chegar às classes populares através de vários instrumentos, que seriam o cinema, a música, as artes plásticas etc. (BARCELLOS, 1994, p. 77-78, grifo nosso).

Devido ao seu envolvimento em múltiplas áreas artísticas, o CPC optou por se organizar por meio de departamentos. Inicialmente, foram criados os departamentos de teatro e cinema. Com o tempo, o departamento de teatro se desdobrou em dois setores: teatro convencional e teatro de rua. Posteriormente, surgiram os departamentos de música, arquitetura, artes plásticas, administração, literatura e alfabetização de adultos e, após a realização da primeira edição da UNE-Volante, foi instituído o departamento de Relações (cuja função era estabelecer e manter uma comunicação sistemática e contínua com diferentes Centros Populares de Cultura) e a PRODAC (responsável pela distribuição dos livros e discos produzidos pelo CPC). A PRODAC estabeleceu uma rede de correspondentes em diversas cidades do Brasil. Estes correspondentes, em sua maioria estudantes universitários, faziam uso dos recursos locais para comercializar as publicações do CPC e, posteriormente, de outras editoras com as quais o CPC mantinha acordos de distribuição, como a Civilização Brasileira, a Universitária e a Fulgor.

Como resultado dessa heterogeneidade, variadas formas de expressão artística, além das campanhas de alfabetização foram realizadas. Afora a produção e montagem de espetáculos teatrais (*Os Azeredos mais os Benevides; Brasil – versão brasileira; O auto dos 99%; A mais valia vai acabar, Seu Edgar; O filho da besta torta do Pajeú; Mistério do Saci; Triste história do candidato cordato; Miséria ao alcance de todos; O auto do tutu tá no fim; e Auto dos Cassetetes*, entre outros), ainda constam como produções do CPC da UNE a realização do filme em longa-metragem *Cinco vezes favela*, com direção de Leon Hirszman, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Joaquim Pedro, distribuído em todo o Brasil; a gravação e a distribuição dos discos *O povo canta* e *Cantigas de eleição*; a publicação de vários volumes da coleção de livros *Cadernos do Povo Brasileiro*; a publicação de revistas de cordel, entre outros.



À semelhança do CPC do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura da Bahia também possuía uma estrutura organizacional dividida em departamentos, a saber: teatro; educação; música; textos e publicações; arquitetura; cinema; artes plásticas; e PRODAC. Como resultado, o CPC baiano desenvolveu uma intensa atividade criativa nestas áreas.

Dentre as realizações do departamento de textos e publicações, incluem-se:³ *Arroz, feijão e simpatia; Invasão de Amaralina; Auto dos 400 sem-terra; Episódio da Samba; Conferência do Petróleo; Cuba; Textos fantoches; Canções para peças; Jogralesca; Desventura de um operário; Desventura de um jornalista; Canção de Arquitetura; e Bumba-meu boi*. Esta última, que figura entre as produções mais influentes do CPC da Bahia, é uma peça que aborda a temática da colonização econômica e cultural, resultante da união entre a poesia de Capinan e a música de Tom Zé.



IMAGEM 2

Cartaz do filme *Cinco Vezes Favela*, disponível no site: <https://horadopovo.com.br/augusto-buonicore-centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-2/>.

Bumba-meu-boi também foi um sucesso incrível. A gente viajava... Não [apresentamos] só na Concha, como fizemos também na Escola de Teatro, nas praças públicas... No interior, a gente chegou a fazer em Sergipe, me lembro muito bem desse momento (CAPINAN, 2023).⁴

³ Informações retiradas da edição de 2011 de *Bumba-meu-boi*.

⁴ Entrevista concedida à autora.



IMAGEM 3

O poeta José Carlos Capinan em apresentação no CPC baiano (1964). Acervo pessoal de Capinan. Retirado do site: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/quem-e-o-poeta-baiano-jose-carlos-capinan-que-aparece-na-capa-do-album-tropicalia.shtml>>.

No que diz respeito ao setor de música, diversas composições foram produzidas. Essas canções, geralmente concebidas para acompanhar as peças (tal qual no caso de *Bumba-meu-boi*), também poderiam ser criadas com outros propósitos, como o apoio de movimentos grevistas, por exemplo.

Capinam, Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno, eu e muitos amigos fazíamos uma pluralidade de tarefas: cantávamos nas escolas, nos sindicatos, nas festas da cidade de Salvador. Lembro-me que numa greve dos bancários, moramos no sindicato da classe por três semanas. Para motivar a vigília da paralisação, compusemos músicas com as reivindicações; eram cantadas nas passeatas. Fazíamos *shows* diários, à tarde e à noite. Com bonecos de Emanuel Araújo, Fidélis Sarno e Capinam escreveram uma peça de teatro de títeres que, musicada por mim, representávamos no sindicato e em qualquer lugar que o movimento atuasse. Algumas dessas canções fizeram parte, em 1965, do meu primeiro compacto pela RCA e do elepê de estreia, *Grande Liquidação*, de 68 (ZÉ, 2003, p. 49).



Também é válido destacar o filme feito para *Rebelião em novo Sol*.⁵ Antes da representação do espetáculo, era exibido um documentário de aproximadamente trinta minutos sobre as Ligas Camponesas. Durante a apresentação da peça em si, pequenas cenas, conhecidas como *inserts*, eram projetadas no telão localizado atrás do palco. Havia um momento em que o vídeo mostrava um homem disparando uma espingarda contra o personagem camponês que estava em cena, por exemplo. Era um espetáculo multimídia, portanto, antes mesmo de o termo ser criado. Infelizmente, não há registro desse filme, pois, como explica o cineasta Orlando Senna:⁶



IMAGEM 4

Capa do primeiro compacto *São Benedito* (1965), de Tom Zé (1968). Ele diz que algumas músicas compostas para o CPC da Bahia fizeram parte deste disco. Retirado do site <https://www.discogs.com/pt_BR/release/4612047-Tom-Z%C3%A9-S%C3%A3o-Benedito-Maria-Col%C3%A9gio-Da-Bahia/image/SW1hZ2U6MjQ0NDkxNDk=>>.

Como tínhamos pouco tempo para entregar a encomenda ao Chico de Assis (no CPC tudo era feito com muita rapidez) e aconselhados por Roberto Pires, filmamos em película reversível, que grava diretamente em positivo (não passa pelo negativo e é uma cópia só). Sob a orientação de Roberto revelamos o filme lá mesmo em Salvador, outra proeza tecnológica na província. Depois, com calma, poderíamos fazer um contratipo, um negativo, para perenizar a obra. *Rebelião em Novo Sol* foi o espetáculo de maior público e de maior impacto nos dois anos e meio de existência do CPC da Bahia. Glauber ficou tão tocado com o documentário que abria o espetáculo que diria sobre ele, tempos depois, em seu livro *Revolução do Cinema Novo*: montado em estilo eisensteniano-vertoviano, o filme influenciaria a epicidade de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [...] Em um dos interrogatórios, o tenente exibiu na parede a cena de *Rebelião em Novo Sol* em que eu atirava com um rifle, como prova irrefutável da minha atividade subversiva. Em seguida tirou do projetor a cópia única do documentário que eu fizera com Geraldo Sarno e começou a destruir o filme, partia a película e jogava os pedaços no lixo, o que nós estamos fazendo é jogar seus filmes e vocês todos no lixo da História e depois vamos jogar o lixo

⁵ Adaptação da peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier e Augusto Boal.

⁶ Ex-integrante do CPC baiano, participava do departamento de cinema.



no incinerador. Eu disse que ele estava destruindo uma obra de arte e isso era crime, que ele estava cometendo um crime. O tenente ficou vermelho de raiva, desfez o rolo do filme, partiu-o em grandes pedaços e jogou tudo no lixo enquanto gritava que o criminoso era eu, que tinha tentado vender a Pátria aos soviéticos, que recebia dinheiro de Moscou para subverter a ordem e enganar o povo. Eu insisti: destruir livros, pinturas e filmes é crime contra a humanidade e a inteligência. Ele ficou calado um tempo, me fixando, controlando-se, e me mandou sair. Eu tinha perdido um pedaço de mim, doía muito, Rebelião em Novo Sol não existia mais (LEAL, 2008, p. 129 e 130).



IMAGEM 5

O cineasta Orlando Senna e a atriz e cineasta Conceição Senna, em Salvador (1962). Ambos participaram do CPC baiano. Arquivo pessoal de Orlando Senna, retirado do livro: LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (autoria da fotografia desconhecida)

Miliandre Garcia faz um paralelo entre música popular brasileira (MPB) e teatro engajado como resultado da polifonia, para compreender o teatro como expressão artística que dialoga com outras linguagens. A autora sustenta que, nesse processo de interação entre linguagens distintas, especialmente no contexto do papel da canção popular da cena cultural brasileira, emergem grupos teatrais como o Teatro de Arena, o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), o Teatro Opinião, o Teatro Oficina, entre outras experiências (GARCIA, 2017).



Garcia explica que a aproximação do teatro com a canção popular é uma tendência do teatro engajado e que disso resultou a renovação da cena brasileira e a ampliação do público. Segundo a autora, canção e teatro estavam entrelaçados e influenciavam-se mutuamente, o que resultaria em um discurso polifônico caracterizado por afinidades eletivas⁷ (GARCIA, 2017). Tal aproximação entre linguagens não foi exclusividade do teatro nem da música, mas diz respeito a toda e qualquer expressão artística.

A VONTADE DO ACONTECIMENTO

No sentido tradicional, polifonia refere-se a múltiplos sons e diversas vozes. Quando aplicado ao campo musical, passou a descrever a execução literal de vários sons ao mesmo tempo. No entanto, essa ideia foi incorporada por diferentes áreas do conhecimento e, a partir desse momento, deixou de estar restrita apenas ao contexto sonoro. Ela também passou a ser entendida como uma expressão de opiniões e visões (MALETTA, 2005).

Ao ser incorporado por diferentes campos acadêmicos, o conceito de polifonia foi amplamente explorado. Na literatura, figuras como Mikhail Bakhtin contribuíram para isso, e na linguística, autores como Osvaldo Ducrot e Eddy Roulet foram influenciados por essa abordagem. Quando Bakhtin aplicou a noção de polifonia à obra de Dostoiévski, ele se aproximou da definição musical ao descrevê-la como “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN *apud* MALETTA, 2005, p. 46).

Mesmo com as várias interpretações distintas, a ideia de diversidade é uma constante em todas as abordagens sobre polifonia.

[...] é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de

⁷ Partindo da concepção de Max Weber, Michael Löwy resumiu a afinidade eletiva como sendo “o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas e econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influências recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (LOWY *apud* GARCIA, 2017, p. 269).



combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN *apud* MARCUZZO, 2008, p. 7).

O Centro Popular de Cultura da UNE surgiu como uma reação ao Arena, pois, na visão do grupo, o Teatro de Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês. Para Vianinha, o Arena contentou-se com a produção de cultura popular, mas não assumiu a responsabilidade de divulgação e de massificação. Dessa forma, o Arena criou um teatro que denunciava os vícios do capitalismo, mas que não denunciava o capitalismo propriamente dito (VIANNA FILHO. *In*: PEIXOTO, 1983).

O grupo, além de promover espetáculos fora dos teatros ditos convencionais, apresentando-se em praças públicas, nas ruas, em sindicatos, em feiras etc., ou seja, indo ao encontro da classe trabalhadora, tinha todo um trabalho de pesquisa teórica que instruía os seus integrantes. Além disso, existia um cuidado no sentido de apresentar uma dramaturgia que estivesse diretamente ligada ao objetivo do movimento, qual seja, uma dramaturgia em que o homem e a mulher comuns se vissem representados; uma dramaturgia nacional e popular.

A direção do CPC e a maioria de seus membros originavam-se de uma formação educacional marcada pelo pensamento marxista e, desta forma, empregavam o materialismo histórico-dialético como ferramenta de análise da sociedade.

O materialismo histórico-dialético é um método que busca entender e guiar a ação na realidade, reconhecendo que os seres humanos existem dentro de um contexto histórico e são influenciados pelas relações materiais presentes na sociedade. Nessa abordagem, o desenvolvimento do indivíduo e suas conexões são moldados pelas circunstâncias materiais nas quais ele vive. Até mesmo as emoções e pensamentos mais profundos são forjados através das interações tangíveis entre o indivíduo e o mundo ao seu redor. Nesse sentido, a matéria precede a ideia. Como disse Marx e Engels, “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (Marx; Engels, 1979, p. 37).

Bakhtin, por sua vez, enfatiza que a linguagem é impregnada pelas condições sociais e históricas. As vozes e perspectivas presentes em uma obra refletem as posições e as relações sociais que permeiam seu contexto. De maneira análoga, o materialismo histórico de Marx destaca a



relevância das condições históricas e sociais. Este analisa como as forças produtivas, as relações de produção e as contradições de classe guiam a evolução das sociedades ao longo do tempo.

A noção de polifonia implica que as interações entre vozes e perspectivas podem gerar transformações e modificações nas formas de comunicação e cultura. A diversidade de vozes proporciona espaço para novas modalidades de expressão e significado. Paralelamente, o materialismo histórico-dialético ressalta que as contradições e os conflitos sociais intrínsecos ao sistema capitalista impulsionam mudanças revolucionárias. A luta de classes e as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção engendram transformações nas estruturas sociais.

Utilizando-se de uma estrutura que permite a expressão de múltiplas vozes dispostas nos chamados “departamentos”, culminando em uma vasta produção artística que abrange uma variedade de linguagens, e com o desejo de compreender a realidade brasileira para transformá-la, podemos concluir que os Centros Populares de Cultura são inerentemente polifônicos.

Realizar um trabalho artístico, por si só, exige um trabalho maciço geralmente feito a várias mãos. Planejar uma revolução cultural demandou dos membros do CPC um esforço que, na minha opinião, foi ainda mais desafiador. Para aspirações tão atrevidas, o CPC contou com a heterogeneidade de seus integrantes, bem como com a utilização de diversas linguagens. Na base das manifestações políticas e artísticas do CPC, portanto, vigorou um encadeamento de vozes polifônicas a fim de transformar o modo como se fazia teatro à época e visando à criação de “um teatro otimista, direto, violento, satírico e revoltado, como precisa ser o povo brasileiro” (VIANNA FILHO. *In*: PEIXOTO, 1983, p. 95).

REFERÊNCIAS

- » BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- » BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.



- » BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. P. 191-200.
- » CAPINAN, José Carlos; ZÉ, Tom. *Bumba-meu-boi*. [s.l.]. Quality Cultural/Grupo Aldeia e Idea Design, 2011.
- » GARCIA, Miliandre. Entre o palco e a canção: Afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 264–283, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.892. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662233>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- » LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- » MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.
- » MARCUZZO, Patrícia. *Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin*. Cadernos do IL, [S. l.], v. 1, n. 36, p. 2–10, 2008. DOI: 10.22456/2236-6385.18908. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/18908>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- » MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: crítica da mais recente Filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845–1846)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- » PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- » RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- » SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é povo no Brasil?* Marília: Lutas Anticapital, 2019.



REPENSANDO A ATUAÇÃO CÊNICA E O OFÍCIO DO ATOR E DA ATRIZ: uma reflexão sobre o Sistema Stanislavski na contemporaneidade

DYOGO RAMON

É ator, diretor teatral e professor de Teatro. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e graduado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Dyogo Ramon faz o Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora Dra. Hebe Alves.

RESUMO

O que significa ser ator ou atriz na contemporaneidade? E como abordar o Sistema Stanislavski, no contexto sócio-político-cultural em que estamos inseridos? Este artigo registra uma reflexão sobre os desafios do ofício de atores frente às realidades contemporâneas cênicas, suas demandas, reclames e urgências; reflexo, muitas vezes, das demandas, reclames e urgências sociais. As reflexões e questionamentos aqui expressos são fruto de análise crítico-poética de minha trajetória como *artista pesquisador*, além disso a investigação que fundamenta o artigo se deu a partir de experiências realizadas em aulas-laboratórios focadas no Sistema codificado por Constantin Stanislavski, em articulação com a perspectiva de cinco *estudantes artistas*, participantes do curso de Formação Teatral do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, registrada em depoimentos escritos em seus *diários de bordo*, e por eles cedidos em prol da investigação *in curso*. A partir da análise de tais experiências, bem como da redação dos estudantes, pode-se perceber a presença de novas possibilidades de entendimento acerca do ofício de atores/atrizes e do Sistema, levando em conta novas abordagens de trabalho possíveis para a atuação cênica e seus processos criativos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ator/Atriz. Ofício. Formação. Atuação cênica. Processo criativo.

RETHINKING STAGE ACTING AND THE CRAFT OF THE ACTOR AND ACTRESS: a reflection on the Stanislavski System in contemporary times

ABSTRACT

What does it mean to be an actor or actress in contemporary times? And how do we approach the Stanislavski System in the socio-political-cultural context in which we find ourselves? This article is a reflection on the challenges of the acting profession in the face of contemporary theatrical realities, their demands, claims and urgencies; often a reflection of social demands, claims and urgencies. The reflections and questions expressed here are the result of a critical-poetic analysis of my career as an artist-researcher. In addition, the research on which this article is based was done on experiences carried out in laboratory classes focused on the System codified by Constantin Stanislavski, in articulation with the perspective of five student artists, participants in the Theater Training (Formação Teatral) course at the Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, recorded in testimonies written in their logbooks, and provided by them in support of the research in progress. By analyzing these experiences, as well as the students' essays, we can see the presence of new possibilities for understanding the craft of actors and actresses and the System, taking into account new possible working approaches to stage acting and its creative processes.

KEYWORDS:

Actor/Actress. Craft. Formation. Acting. Creative Process.



AQUECENDO, ALONGANDO E ESTANDO

Este artigo registra uma análise crítico-reflexiva, em processo de investigação no doutorado, sobre a atuação cênica e o ofício do atuante (ator/atriz), frente às realidades contemporâneas cênicas. Estas reflexões preliminares são acompanhadas de análises crítico-poéticas de minha experiência como artista pesquisador, focando em minha atuação como *artista educador*¹ no curso de *Formação Teatral* do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, instituição de ensino de teatro e outras linguagens artísticas, localizada no estado do Amazonas, no Brasil, articulo a reflexão com a perspectiva de cinco atuantes em formação, contida em depoimentos extraídos de seus *diários de bordo*.

Com esse propósito, entendo que, para apresentar esta experiência específica, necessito compartilhar sinteticamente a contextualização do lugar de onde se deu esta vivência e os meus trajetos como estudante e professor da instituição supracitada. Partindo desta contextualização e do compartilhamento de vivências, orientados por meio de reflexões, cruzo os indícios de pesquisa que já realizei e venho realizando, com a experiência em foco apresentada. Esta experiência está registrada em formato de relato reflexivo, amparado de falas e compartilhamentos dos estudantes integrantes do processo. Em comunicação com meus compartilhamentos, cinco *estudantes-artistas* participantes do curso citado, também partilham neste trabalho, suas vivências, focando nas atividades realizadas durante o primeiro semestre do ano de 2022, com uma turma de vinte (20) estudantes-artistas.

Deste modo, este trabalho compõe as produções **desenvolvidas** na pesquisa de doutorado que venho **realizando** no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora doutora Hebe Alves (PPGAC/UFBA). A investigação do doutorado está inserida no campo da formação de atores e atrizes, particularmente no estudo da atuação cênica e seus processos criativos. Portanto, o artigo resulta de estudos preliminares que estarão aprofundados na tese de doutoramento, bem como comporta vivências anteriores à experiência-investigação que será desenvolvida no decorrer da pesquisa.

¹ Atualmente estou afastado da instituição por conta do doutoramento.



LUGAR E TRAJETÓRIA IMPORTAM

O Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro é uma instituição pertencente à Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, mantida por meio da Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural, que é uma empresa que financia a realização dos cursos e de algumas atividades culturais realizadas no estado amazonense. O Liceu funciona há 25 anos e conta com três sedes, sendo a central sediada em Manaus, a capital do Amazonas; e as outras duas, divididas entre os municípios de Parintins, ao extremo leste do estado, e Envira, ao sudoeste, ao lado do estado do Acre. Na capital, ficam quatro centros que comportam os cursos oferecidos, divididos entre as regiões periféricas e centrais da cidade.

O maior centro do Liceu fica no Sambódromo de Manaus, tradicionalmente reconhecido como Centro de Convenções. É dentro das arquibancadas do Sambódromo que ficam mais de 50 salas da instituição, onde se dividem os núcleos de teatro, de dança, de música e de artes visuais, responsáveis pela realização dos cursos das linguagens supracitadas. Cada núcleo conta com seu Plano Pedagógico de Cursos (PPC), o que garante a organização da passagem formativa dos estudantes pela instituição.

Ainda que com vivências cênicas informais anteriores, minha caminhada inicial com o estudo formal do teatro acontece algum tempo depois no Liceu. Na instituição fui estudante dos cursos básicos aos avançados de formação. Enquanto ainda estudava na instituição, fiz a graduação em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e de lá saí um ano antes da minha formatura no curso superior. Depois de cursar e encerrar o mestrado na Universidade Federal de Goiás (UFG), retornei ao Liceu como professor efetivo.

Dentro da instituição, na condição de estudante, iniciei os primeiros passos de organização e construção de entendimento acerca do que seria ser ator ou atriz. A característica de conservatório faz com que a instituição produza e apresente diversos produtos artísticos durante o ano, o que garante aos estudantes a prática artística de construção de espetáculos e compartilhamento das obras produzidas. Por conta desta dinâmica institucional, durante minha passagem entre os



diversos cursos oferecidos gratuitamente, atuei em dezenas de espetáculos que circularam pela capital amazonense. Durante estes processos, vez ou outra, nomes de encenadores e pensadores eram citados, a fim de legitimar alguma prática que estávamos realizando no decorrer do processo criativo e que nos suscitava esclarecimentos prévios.

Foi em uma destas aulas, com meus 13 anos de idade, que escutei pela primeira vez o nome de Constantin Sergeevich Alexeiev (1863-1938), o famoso Constantin Stanislavski. Tratava-se de uma aula em que fazíamos um exercício de expressões, denominado popularmente como “exercício de expressão facial”, muito utilizado nos cursos introdutórios de teatro. Uma das minhas colegas de turma havia falado ao coletivo que, para irmos bem na realização do exercício, deveríamos praticá-lo em frente ao espelho, a fim de repetirmos para o público, os movimentos que realizamos e conseguimos ter acesso visível através do reflexo emitido. A professora Jeovana,² que ministrava o curso de teatro nesta época, assim que a escutou, logo sugeriu que não devíamos fazer exercícios cênicos de frente para o espelho, porque não era adequado segundo o que Stanislavski falava. Toda a turma intrigada com a afirmação deste encenador russo buscou saber o porquê de não podermos fazer o exercício de frente ao espelho. A conversa foi encerrada com um: “porque ele disse”.

A orientação e o nome deste diretor russo me instigaram a pesquisá-lo na internet, mas nada do que encontrei parecia aprofundado ou acertado, dada a minha não compreensão de textos acadêmicos e o não conhecimento acerca das estruturas de pesquisa em artes cênicas, o que, naquele momento, era essencial para facilitar o meu processo de busca por materiais de referência. Foi somente com 16 anos, ingressando na graduação, que vim começar a ter um acesso mais acertado acerca do que seria a proposta stanislavskiana de trabalho para atores e atrizes. Ao ser estudante no componente Interpretação Teatral I, na graduação, fui apresentado aos princípios do Sistema Stanislavski, praticando e estudando, como ator, os métodos que o compõem. Acabei por fazer iniciações científicas na graduação e o trabalho de conclusão de curso focados na práxis do Sistema, especificamente no método do *Etiud* (RAMON, 2018; ZALTRON, 2011 e 2015; VÁSSINA, 2015). Sobre o *Etiud*, sintetizo que

O método stanislavskiano [...] se concentrava em improvisações cênicas voltadas ao texto a ser montado. Se antes, no trabalho de mesa, os atores se reuniam com o diretor para discutir o texto em um aspecto firmemente voltado

² Todos os nomes citados são fictícios, no intuito de garantir o anonimato dos sujeitos citados. Por conta disso, também evito citar datas e anos das turmas dos cursos.



à análise ativa, e somente depois de saber muito sobre os personagens, sobre os aspectos históricos, culturais e sociais do texto e da atmosfera cênica do mesmo; os atores iam para cena, agora com o *Etiud*, isto se reestrutura e se une com a improvisação cênica (RAMON, 2018, p. 71).

No mestrado dei andamento à pesquisa, percebendo, no Sistema, a colaboração para o processo criativo cênico e a ideia de *ator criador*, que, naquele momento emergido na proposta de busca de minhas raízes como sujeito, intitulei *sertão do ator*. Com o meu retorno ao Liceu como professor no curso avançado de Formação Teatral, percebi ações de construção de conhecimento e aprofundamento de conceitos, sendo repetidas com os estudantes da turma, ainda que de modo distinto ao processo ocorrido comigo. São estudantes de teatro, aspirantes ao ofício de atores e atrizes, descobrindo um novo Stanislavski, ou conhecendo-o pela primeira vez a partir de uma nova perspectiva. Esta perspectiva de novos olhares são ações que considero primordiais para o fazer artístico, haja vista a fluidez que permeia a prática e poética cênica. Foi nesta perspectiva de quebra de verdades absolutas que o processo do primeiro semestre com a turma se deu, partindo do questionamento provocado aos estudantes: “o que seria ser ator ou atriz em nossa contemporaneidade?” e “como falar de Sistema Stanislavski, no momento que estamos?”.

DESMISTIFICAÇÃO OU NOVOS OLHARES SÃO AÇÕES NECESSÁRIAS

As aulas ministradas com a turma de Formação Teatral foram fundamentadas numa perspectiva praxica³ de estudo e prática do Sistema Stanislavski como possibilidade de processo criativo para atores e para composição de um espetáculo. Cabe lembrar a respeito da dinâmica pedagógica do Liceu, como já apresentado anteriormente, baseada na construção de espetáculos perpassando os estudos. Portanto, esta prática

³ Utilizo o termo *práxis* e *práxica*, levando em conta o conceito freiriano (FREIRE, 1987) acerca do processo de praticar e refletir acerca do que se pratica, perspectiva que fundamenta a *Pedagogia do Oprimido*.



faz-se necessária como cumprimento pedagógico dentro da instituição. Com base nos estudos acerca do Sistema, construímos o espetáculo *Tão Ser Tão*.⁴

Entendo a necessidade de compartilhar a respeito de duas desmistificações necessárias, que acompanharam o processo do semestre e que são resultados de trabalhos desenvolvidos ao longo de minha formação como ator. Uma diz respeito ao ofício de ator e de atriz e a outra se relaciona com o conceito e entendimento do Sistema codificado por Stanislavski.

A primeira acontece quando inicio os estudos formais em teatro. Cada vez mais, percebi a ampliação das possibilidades de abordagens e pesquisas realizadas acerca da arte dos atores, indo desde os quesitos mais técnicos e objetivos, até os mais poéticos e subjetivos. Diante desta perspectiva, trabalhei com o coletivo de estudantes, mediante a ideia de uma possível busca por um entendimento do ofício do ator e da atriz. Deste modo, assente às descobertas em constante trânsito e fluidez, provoquei os estudantes a justificarem-se quanto à escolha deste ofício – uma vez revisitado ou conceituado por meio de novas perspectivas.

Foi possível perceber, na maioria das falas dos estudantes, a presença de termos como liberdade, autonomia, criticidade e processo criativo, no que tange ao entendimento a respeito do ofício do ator e da atriz e de suas práticas. Importa falar que, nas práticas desenvolvidas, os aspectos conceituais da *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire (1996 e 1987), sempre estiveram presentes, contemplando a dimensão pedagógica, social e política das ações promovidas. Tal dimensão acompanha as propostas que venho realizando desde 2017, quando ainda estava desenvolvendo um projeto de iniciação científica na graduação. Nesse sentido, uma estudante compartilhou a seguinte afirmação:

A autonomia criativa é benéfica tanto para o ator quanto para o diretor, que acredita que ele possa construir e contribuir para a criação de um universo ficcional autêntico e complexo. A 'cocriação' do ator liberta o profissional a construir seu personagem naquele processo e acrescenta repertório criativo para suas próximas vivências (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Daí se pode perceber o estado crítico de análise acerca do potencial criativo do ator e da atriz. Perguntados a respeito do conceito ampliado acerca do ser ator e do ser atriz, os estudantes compartilharam:

⁴ O espetáculo *Tão Ser Tão* foi construído com *Etiuds* criados a partir das ações físicas encontradas na literatura *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909); no texto teatral *Sertão Solidão* (2016), de minha autoria; e *Malva-Rosa ou Agreste* (2002), de Newton Moreno.



Sim, mudaram. Antes eu pensava que ser ator era somente seguir os direcionamentos de um diretor e decorar texto, agora entendo que devemos ser o ator-criador para um melhor desenvolvimento do personagem e que há estudos teóricos que contribuem para isso também (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Este compartilhamento vai de encontro à proposta de quebra entre as hierarquias estabelecidas tradicionalmente na instituição teatral, regidas pela ordem: dramaturgo, diretor e ator. O trabalho realizado com os estudantes, fundamentado no conceito de *ator criador*,⁵ está totalmente ligado à prática científica de Stanislavski denominada de *laboratórios*, cujo termo continua sendo reutilizado mundialmente em vários momentos históricos da prática artística cênica. Portanto, o trabalho foi desenvolvido por intermédio dos estudos práticos dos aspectos conceituais de *mágico se* ou *se mágico*,⁶ *circunstâncias dadas*,⁷ interligados com o método da *Análise Ativa*⁸ (DAGOSTINI, 2007); e do próprio *autoconhecimento*⁹ (ADLER, 1992); trabalho este, que desenvolvo inicialmente nos processos como pré-requisito para poder pensar em atuação, *performatividade*, interpretação ou representação. Tal proposta dialoga com a prática, a qual “o ator é visto, como um igual” (PIACENTINI, 2014, p. 56).

Também é considerável compartilhar a ampliação da dimensão acerca do pensar o ofício profissionalmente, o que permitiu perceber que não houve um total abandono ao pensamento laboral formal de trabalho e remuneração, mas o diálogo desta urgência social com a ideia de propósito ou vocação.

O ator é um pesquisador da sociedade e do ser humano que busca em suas pesquisas melhorar sua forma de transmitir ideias e sentimentos de uma forma mais autêntica. Sim, antes do curso não sabia da complexidade do trabalho do ator e era uma ‘cópia e cola’ de outros atores e seus processos (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Este sentido mais vocacional está interligado diretamente com o aspecto filosófico que permeia o Sistema Stanislavski, ainda que ele próprio não seja uma filosofia, segundo o próprio Stanislavski. A ideia da dimensão espiritual, presente no Sistema, está fundamentada no entendimento do ser humano como ser potencialmente criativo. Tal aspecto conceitual, que nomeio como *potencial criador*,¹⁰ foi trabalhado com a ajuda de proposições de exercícios de criação individual, coletiva e de introdução e contextualização teórica do Sistema, com diálogos e rodas de conversa com os estudantes.

5 Me ateno à proposta stanislavskiana de pensar o ator enquanto artista e compositor de uma obra teatral, junto com os demais componentes dos processos e práticas teatrais/cênicas (dramaturgo e diretor, por exemplo).

6 Refere-se ao elemento de trabalho do Sistema Stanislavski, que foca na transposição dos dispositivos do conhecimento de si, enquanto ser humano, para a criação do conhecimento do personagem, enquanto sujeito ativo no universo da obra.

7 Também é um elemento que compõe o Sistema. Ele foca no universo da obra, e visa criar a dimensão lógica de *circunstâncias* que são dadas pelo texto e, que, promovem um entendimento lógico segundo este mesmo universo, à atuação dos atores (DAGOSTINI, 2007).

8 Trata-se do método integrante do Sistema Stanislavski, que foca no estudo e aprofundamento do universo do texto teatral a ser composto cenicamente em um processo criativo (DAGOSTINI, 2007).

9 O conceito de *autoconhecimento* tem grande importância no processo investigativo que venho



O processo de ampliação dos saberes acerca de alguma coisa, ou seja, o aprofundamento de algum conteúdo provoca a possibilidade do afastamento do que conceituamos como senso comum, garantindo a desconstrução de verdades preestabelecidas. Nesta realidade cênica, este processo ocorre num movimento de ampliação do entendimento da prática e do trabalho de ator e atriz. Portanto, minha proposição como educador dentro do processo artístico-pedagógico compartilhado, esteve voltada a evitar situações vivenciadas por mim durante o meu processo inicial de formação artística, na qual o fazer sem refletir esteve altamente presente. A partir deste ponto, explico a segunda desmistificação que se fez necessária para realização das vivências registradas.

A segunda desmistificação ocorreu comigo, mediante a práxis do Sistema, vivenciado na condição de ator, o que não garantiu apenas a desconstrução de verdades preestabelecidas, mas, no meu caso específico, também possibilitou a quebra da corrente de repasse de conceitos equivocados e leituras não aprofundadas. A práxis com o Sistema me possibilitou não apenas ver um novo Stanislavski, mas também perceber um Sistema que está mais firmado na autonomia e no poder criativo do sujeito, do que na repetição de um manual prefixado. Estes novos olhares ou novas possibilidades foram cada vez mais, sendo experienciadas em diferentes momentos, e muitas vezes, na condição de propositor¹¹ de processos investigativos e de experimentação cênica.

Em época de “desconstrução” de paradigmas e preconceitos, desconstruir a ideia acerca do Sistema e de seu criador faz-se necessário para criar alternativas de pensar formas cênicas de experiências, aprendizados e práticas que não limitem o Sistema a um método fechado e, por vezes, antiquado. É nesse sentido que Sharon Marie Carnicke (2021, p. 6), professora de teatro na University of Southern California (USC) e estudiosa do Sistema nos Estados Unidos da América (USA), disserta a respeito do imaginário e da misticidade criada ao redor da figura do encenador russo.

Pronuncie o nome Stanislavski e você invoca imagens míticas: um professor aparentando um vovô com seu *pince-nez*, que revela os segredos da grande atuação a jovens e inseguros alunos, um disciplinador rigoroso que exige comprometimento total à arte, um grande diretor realista que explora as verdades enraizadas nas peças e nas almas dos atores.

trabalhando no doutorado. Utilizo a perspectiva apresentada por Stella Adler (1992), quando fala da importância deste conceito para o trabalho de atores e atrizes. Na investigação, em desenvolvimento, está fundamentado na perspectiva do processo de maturação humana acerca do conhecimento sobre si mesmo, enquanto sujeito, e por isso, dialoga com campos da educação e das neurociências.

10 O termo *potencial criador* utilizado neste texto, bem próximo ao que, muitos chamam de *criação orgânica*, vem da própria dimensão filosófica do encenador russo Constantin Stanislavski (2009, 2007 e 1983), que ao criar e propor o Sistema, já alertava que o mesmo só teria efeito ou sentido, caso fosse levado em conta a singularidade criativa de cada ser humano que com ele viesse a ter contato.

11 Cito a condição de propositor, baseando-se em minhas vivências como professor (2013-2022), oficinairo (2017-2022) e mentor (2022) de estudantes de teatro e atores em formação.



Estudar o Sistema, sem o entendimento cronológico das traduções realizadas pelo casal Hapgood –¹² responsável pela publicação dos escritos do encenador russo nos USA –, e a falta de entendimento sócio-histórico do vai e vem de informações não refletidas a partir dos escritos originais russos, só nos distanciam às compreensões produzidas pelos verdadeiros compartilhamentos de Stanislavski.

O entendimento de Stanislavski, a respeito do conceito de encenador-pedagogo e de seu Sistema como uma possibilidade de pensar a criação em teatro, é um caminho que pode ser alcançado por meio dos novos estudos a respeito do encenador russo (MAUCH *et al.* 2010). Enquanto alguns estão desconstruindo *fakes* profundas a respeito do Sistema, como o processo de desvendamento dos aspectos espirituais da prática do ator e da atriz, outros são iniciados na desconstrução de *fakes* como a ideia de que o Sistema só funciona em processos de montagem de espetáculos naturalistas. Sobre essa *fake* e sobre a ideia do Sistema como um dogma, Nair Dagostini (2007, p. 134) compartilha: “A metodologia de K. Stanislavski não perde o seu significado, mesmo diante de outra estética totalmente diferente”, ou seja, “ela não determina estilos nem fórmulas, e quem dela se aproximar com essa concepção a destruirá”.

Deste modo, compreendo que o Sistema não enrijece processos, muito menos é enrijecido para estar formatado por um único tipo de estética ou poética teatral, mas, como é de sua natureza, consegue alcançar outros possíveis caminhos de prática. Tal compreensão me permitiu compartilhar, no processo desenvolvido com os estudantes, metodologias de trabalho que, para muitos, podem ser entendidas como distantes dos princípios stanislavskianos (ou do que se criou de ideia acerca destes princípios).

Esta proposta, uma vez realizada, possibilita compartilhamentos em que demonstram a desconstrução de verdades cristalizadas: “eu sempre aprendi que não existe certo ou errado no teatro, então é importantíssimo desconstruir qualquer tipo de verdade absoluta” (JORGE, 35 anos, estudante-artista, 2022). Bem como alertam sobre a importância de processos que não almejem apenas a qualidade técnica e estética, mas também a de relação dos indivíduos coletivamente e individualmente durante o fazer prático, como o entendimento do estudante que afirma: “como ator eu preciso contribuir de alguma forma com o processo criativo, eu preciso me sentir parte do processo” (JORGE, 35 anos, estudante-artista, 2022), e finaliza: “Se eu não tenho essa liberdade criativa me sinto fora do processo como um todo”.

¹² Trata-se das obras traduzidas do inglês estadunidense para o português: *A preparação do ator* (1964), *A construção da personagem* (1970) e *A criação de um papel* (1972).



É importante pensar nestas falas como indícios do processo de contato com o Sistema e com seus aspectos metodológicos próprios. Do mesmo modo, permite a condição de percepção aos atores em formação, que começam a reclamar e pensar politicamente, processos mais democráticos e mais humanos.

TÃO SER TÃO, UM EXPERIMENTO CÊNICO POR MEIO DO SISTEMA

Na construção do espetáculo *Tão Ser Tão*, possibilidades outras de estética e poética de atuação foram experimentadas, nas quais, fez-se possível trabalhar rupturas com o tradicionalismo realista e/ou naturalista. Portanto, considero importante esclarecer a distância do Sistema como promotor da estética realista e naturalista. Nesse sentido, fica explícita sua dinâmica de incorporação à natureza humana criativa dos seres humanos, que na condição teatral, se apresenta no ofício de atores e atrizes, elemento constituinte do Sistema. Neste processo trabalhamos com exercícios de atuação, jogos de improvisação e improviso, bem como com *Etiuds* das obras pré-selecionadas. Cabe lembrar que, neste caso, os *estudantes artistas* só têm conhecimento do texto após trabalharem a composição de personagens ou personas (VÁSSINA, 2015).

A seguir são disponibilizados fragmentos de diários de bordo dos estudantes participantes do semestre letivo e fotos do processo de criação. Também são compartilhadas outras falas dos estudantes que cederam entrevista.



Você já tinha ouvido falar sobre o Sistema Stanislavski e sobre o próprio encenador antes de ter aulas na turma de *Formação Teatral* no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro?

Resposta: Nunca tinha ouvido falar (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: Sim, fiz um curso de iniciação teatral que comentava por alto sobre o Sistema Stanislavski e sobre o próprio (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

O que seria o Sistema Stanislavski para você?

Resposta: Um Sistema que contribui para o ator criar livremente e viver intensamente o seu personagem. Que o faz imaginar, acreditar, sentir e praticar as *ações físicas* (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: O Sistema de modo geral é uma forma de facilitar a vida do ator com métodos que direcionam o mesmo para a 'cocriação' em conjunto com o diretor do processo, tornando o processo enriquecedor para ambos (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Dê exemplos de como você poderá usufruir do Sistema na sua vida profissional enquanto ator/atriz, no dia a dia do ofício.

Resposta: Ser uma pessoa mais crítica e repensar em qual [sic] realmente é o meu papel na sociedade (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: O conhecimento do estudo prático, fazer e refletir, é um dos conceitos primordiais que me auxiliam nos processos



quanto atriz e cidadã, para entender com profundidade a realidade de um personagem e torná-lo cada vez mais complexo e autêntico – conceito de práxis (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Quais as maiores dificuldades que você percebe para se formar enquanto ator/atriz? Há alguma dificuldade que deixou de existir, ou alguma nova que surgiu após as aulas?

Resposta: Mesmo sem ter noção anteriormente, acredito que uma das maiores dificuldades era achar que ser ator era apenas decorar texto e não conseguir improvisar nem ao menos *ações físicas* de circunstâncias dadas. E essas dificuldades deixaram de existir após as aulas (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).



FIGURA 1

Núcleo de estudantes-artistas do Ato I – “O Arraial da comunidade”, baseado na obra literária *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e produzido por meio de *Etíud*s da obra e do Nordeste brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/ Kamily Quirino.



FIGURA 2

Núcleo de estudantes-artistas do Ato II – “O caso da tapera”, baseado no texto teatral “Sertão Solidão”, de Dyogo Ramon (2016), e produzido por meio de *Etiuds* da obra e do Centro-Oeste brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/Kamily Quirino.

FIGURA 3

Núcleo de estudantes-artistas do Ato III – “O mistério da beira do rio”, baseado no texto teatral *Agreste*, de Newton Moreno (2002), e produzido por meio de *Etiuds* da obra e do Norte brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/Kamily Quirino.



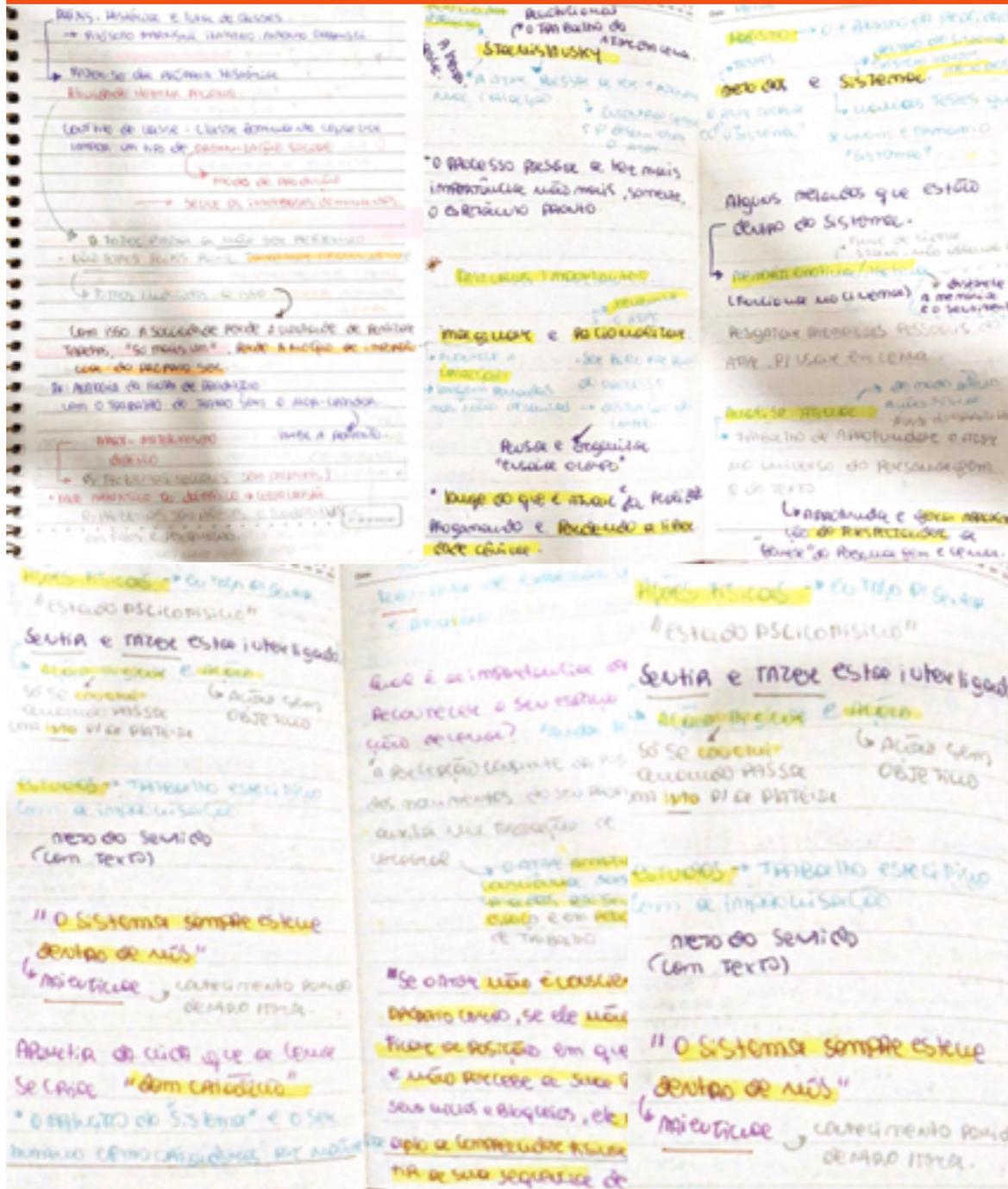


FIGURA 4
Diário de bordo de estudante. Fonte: Acervo do autor.

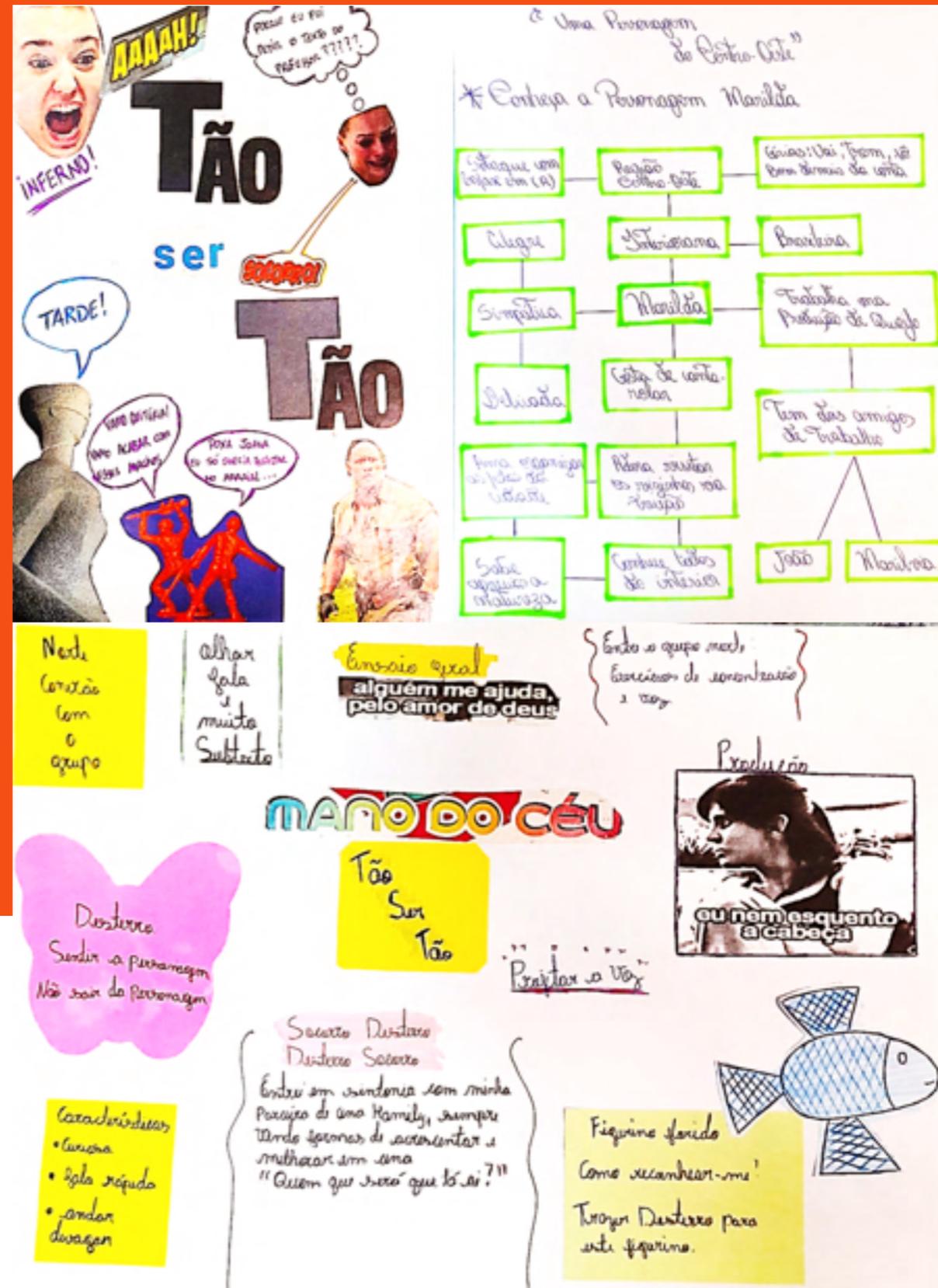


FIGURA 5
Protocolos em escrita, produzidos pelos estudantes-artistas. Fonte: Acervo do autor.



DESAQUECIMENTO

Este artigo é uma produção acadêmica fruto do trabalho de registro da prática realizada no primeiro semestre de 2022, bem como dos encontros e desencontros metodológicos e de fundamentação, ocorridos no decorrer do primeiro semestre no curso de Doutorado em Artes Cênicas. Ele vem das considerações levantadas em coletivo no decorrer das aulas no componente Seminário Interdisciplinar de Pesquisa, ofertado pelo PPGAC/UFBA, no segundo semestre de 2022, ministrado pela professora doutora Eliene Benício (PPGAC/UFBA). Portanto, suas análises e reflexões registradas expõem o caminho inicial percorrido durante as organizações preliminares da investigação que está sendo desenvolvida no doutoramento.

Questionamentos como quais as competências de atores e atrizes na contemporaneidade são curiosidades que perpassam a investigação que está sendo desenvolvida, focada na formação destes artistas cênicos. Portanto, as reflexões acerca do repensar o ofício de atores e atrizes na contemporaneidade, e de relacionar estas ampliações de olhares mediante as experiências vivenciadas com o coletivo de estudantes em formação teatral, com as desmistificações acerca do Sistema Stanislavski, são contribuições fundamentais para o andamento da investigação geral, que trata da formação de atores e atrizes.

Tais práticas permitem pensar acerca da natureza metodológica da pesquisa e das próximas experiências práticas que serão desenvolvidas. Daí vem a conclusão da importância de se criar encontros nos quais os aspectos conceituais da equidade estejam presentes, possibilitando uma maior qualidade no processo de criação e de formação dos artistas cênicos. Do mesmo modo, acredito ser pertinente considerar as relações de entendimento do trabalho artístico profissional de atores, pensando nas dimensões laborais e de vocação, buscando encontrar um paralelo que atenda às demandas estéticas, técnicas e poéticas, bem como alcancem critérios objetivos e que passem pela perspectiva materialista de remuneração, importante no movimento de não precarização dos fazeres.

Acredito que esta dimensão acerca do pensar este ator contemporâneo em diálogo com o Sistema Stanislavski desconstruído, estará bem aprofundado, futuramente, na produção de artigos vencedores que focarão nas práticas desenvolvidas para o doutorado e conseqüentemente, na própria tese de doutoramento.



REFERÊNCIAS

- » ADLER, Stela. *Técnica da representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- » DAGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- » MAUCH, Michel. FERNANDES, Adriana e CAMARGO, Robson Corrêa de. O Rei Stanislavski no tempo da pós-modernidade: Traduções, traições, omissões e opções. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 7. Ano VII, nº 3, 2010.
- » PIACENTINI, Ney. *Stanislavski revivido*. 1. Ed. São Paulo: Giostri, 2014.
- » RAMON, Diogo. *Montagem Cênica no Ensino Médio: Uma experiência de criação poética, artística e pedagógica através do Etюд de Stanislavski*. Manaus, 2018.
- » CARNICKE, Sharon Marie. Stanislávski: sem censura nem cortes. Tradução de Felipe Rodrigues Carvalho. *Urdimento*. Florianópolis, v.1, n.40, p.1-31, mar./abr. 2021.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- » VÁSSINA, Elena. “Novo Método” de Stanislavski segundo seu último texto: “abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, UFPB, v. 6 n. 2, jul/dez 2015, p. 121 a 130.
- » ZALTRON, Michele Almeida. *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.
- » ZALTRON, Michele Almeida. A prática do *etiud* no “Sistema” de Stanislavski. *Questão de Crítica*. Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015.



Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.