



37

ANO 24, 2021.2

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO



# REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 24, N. 37, P. 1-252, 2021.2

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal da Bahia



## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

### REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

### VICE-REITOR:

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

### PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Sérgio Luís Costa Ferreira

### DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Hebe Alves da Silva

### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

#### COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Joice Aglae Brondani

#### DOCENTES:

Antonia Pereira, Cássia Lopes, Catarina Sant'Anna, Céli da Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Evani Tavares, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gil Vicente Tavares, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, João Sanches, Joice Aglae, Leonardo Sebiane, Leonardo Boccia, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

#### REPRESENTANTES DISCENTES:

Ian Habib (Doutorado)

Laura Salvatore (Doutorado)

Jandiara Sodrê Barreto (Mestrado)

#### EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

#### ASSISTENTE EDITORIAL

Cristina Alves de Macêdo

#### EDITORES DE SEÇÃO

Persona: Paulo Henrique Correia Alcântara

Repertório Livre: Thaís Gonçalves

#### CONSELHO EDITORIAL:

Amílcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Glaucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro.

#### CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Silva Amorim, Ariane Guerra Barros, Bia Cerbino, Celso de Araújo Oliveira Jr., Christina Gontijo Fornaciari, Daniel Moura, Eduardo Tudella, Eliana Rodrigues, Erminia Silva, Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares, Gisela Dória, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, Júlio César de Souza Mota, Leonardo José Sebiane Serrano, Líria de Araújo Moraes, Maicyra Leão, Maíra Castilhos, Meran Muniz da Costa Vargens, Mônica Medeiros Ribeiro, Nayara Macedo Barbosa de Brito, Paula Alice Babbista Borges, Paulo Caldas, Rodrigo Morais Leite, Suzana Martins, Thales Branche, Yuri Magalhães.

#### PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

#### EDITORAÇÃO:

Igor Almeida

#### REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

#### IMAGEM DA CAPA:

Acervo: Família Spencer

Na foto: Nilda Spencer no Baile das Atrizes, coroada com o título de primeira Rainha dos Artistas da Bahia. (Teatro Vila Velha, Salvador - BA, 1969)

**REPERTÓRIO** é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê).

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

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.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 24, n. 37 (2021.2). – Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-. 252 p.;

Semestral

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos.

I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



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

# SUMÁRIO

## EDITORIAL

6

**George Mascarenhas e Ivani Santana**

## PERSONA /

**NILDA SPENCER: A DAMA DO TEATRO E SEU INTENSO CAMINHAR PELO TEMPO**

9

**Marcos Uzel**

## REPERTÓRIO LIVRE /

**UMA CONVERSA SOBRE A EXPERIÊNCIA E O TEMPO DO ESPECTADOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

23

**Felisberto Sabino da Costa, Ipojucan Pereira da Silva, Christiane de Fátima Martins, Rudson Marcelo Duarte, Danilo Corrêa e Ivana Moura Alves**  
**Colaboradores: Airton Dupin Garcia e Flávia Bertinelli**

**O CORPO CÊNICO DIVINIZADO: (DES)LIMITES ENTRE ARTE, FILOSOFIA E RELIGIOSIDADE NO MOVIMENTO TEORIZANTE DA DANÇA IMANENTE**

40

**Ana Flávia de Mello Mendes**

**NO ENTRE, À ESCUTA**

60

**Angelene Lazzareti**

**DRAMATURGIAS DO CORPO: PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO DAS ARTES DA CENA E DO MOVIMENTO**

81

**Lígia Losada Tourinho**

**IPSEIDADE E DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O SI E O OUTRO EM NÓS, DO GALPÃO, E MATA TEU PAI, DE GRACE PASSÔ**

103

**Elen de Medeiros**

DE CORPOS E PALAVRAS: A DRAMATURGIA DE RAIMUND HOGHE  
(IN MEMORIAM)

120 **Leonardo Munk**

FAÍSCAS, LAMPEJOS E FRAGMENTOS LUMINOSOS ENTRE O TEATRO  
E A PERFORMANCE NO TEATRO DA VERTIGEM

136 **Eduardo Reis Silva e Deolinda Catarina França de Vilhena**

O GESTO FLAMENCO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO ESPETÁCULO  
*LAS CUATRO ESQUINAS*

156 **Daniele Zill Heuert e Suzane Weber Da Silva**

A ARTE VISIONÁRIA DE JOSEF SVOBODA

177 **Gabriela Lirio Gurgel Monteiro**

A DRAMATURGIA NOS MEIOS AUDIOVISUAIS E SEU SISTEMA  
DE SIGNIFICAÇÃO

195 **Ana Cláudia Cavalcante**

*BALLET ON-LINE* E CAPITAL SOCIAL EM TEMPOS DE PANDEMIA

217 **Rebeca Recuero Rebs**

REPERTÓRIOS CIRCENSES E FERROVIAS: UM ESTUDO SOBRE O OESTE  
DE MINAS GERAIS, C. 1890-1920

240 **Rosana Daniele Xavier, Daniel Venâncio de Oliveira Amaral  
e Cleber Dias**



# EDITORIAL

**GEORGE MASCARENHAS  
IVANI SANTANA**



## LABIRINTE-SE!

**NÃO ESPERES QUE O RIGOR DO TEU CAMINHO  
QUE FATALMENTE SE BIFURCA EM OUTRO  
QUE FATALMENTE SE BIFURCA EM OUTRO  
TERÁ FIM.**

**Jorge Luis Borges**

**LABIRINTOS SÃO REDES** de caminhos emaranhados nos quais o jogo consiste em se perder e encontrar a saída. Imagem de tempos imemoriais, labirintos são encontrados nas mais diversas culturas, configurados como gravuras, estruturas arquitetônicas e videogames, renovando, de algum modo, a jornada arquetípica do herói, para lembrar Joseph Campbell.

Como imagem referencial, o labirinto propõe percursos individuais, ao mesmo tempo em que sugere saídas possíveis.

Na Antiguidade, os labirintos serviam como armadilhas para afastar maus espíritos ou como caminhos para danças rituais. Ao longo do tempo, a dimensão do caminho individual reconfigurou a ideia de labirintos para um propósito subjetivo, contemplativo: o labirinto é o caminho do autoconhecimento.

Para Jung<sup>1</sup> (1988, p. 125, tradução nossa),

Em todas as culturas, o labirinto tem o significado de emaranhamento e representação confusa do mundo da consciência matriarcal; ele pode ser atravessado somente por aqueles que estão prontos para uma iniciação especial no misterioso mundo do inconsciente coletivo.

No processo de individuação, o labirinto é, para Jung, imagem primordial do inconsciente, que se manifesta na “forma da fantasia de uma descida ao mundo subterrâneo”.

O labirinto é um lugar de batalha contra o monstro, como o Minotauro, na mitologia grega, ou contra os Kauravas, na mitologia hindu, mas também representa uma jornada em busca desse autoconhecimento, da iluminação.

É, assim, com um espírito labiríntico que se configura esse número da *Revista Repertório*, espelhando a rede de caminhos do conhecimento nas artes cênicas nestes tempos de grandes desafios individuais e coletivos. Nos artigos que se seguem, portas de acesso distintos nos levam contemplativamente a olhar para o tempo, desde a perspectiva histórica, com perfil de artistas cujos percursos marcantes trazem seus ecos até nós, passando pelo olhar filosófico sobre as características do tempo cênico – daquele espectador mergulhado no pacto artístico – até, por exemplo, novas formas do ensino e da prática artística, na dramaturgia contemporânea, nas experiências performativas ou em diálogo com as novas tecnologias.

**1** JUNG, Carl. G. *Man and his symbols*. New York: Anchor Press, 1988.

Nesse labirinto, há múltiplas portas de entrada e o fio se constrói e se desconstrói, à medida em que o seu caminho for percorrido. Neste número, a *Repertório* reafirma o desejo de acesso ao conhecimento pluriversal, mergulhado nas demandas do tempo, no valoroso trabalho de artistas e pesquisadores(as) que se dedicam a mergulhar nos sabores e dissabores do fazer artístico. Nessa leitura, nosso convite é apenas esse: labirinte-se!





PERSONA

## NILDA SPENCER: A DAMA DO TEATRO E SEU INTENSO CAMINHAR PELO TEMPO

*NILDA SPENCER: THE LADY OF THE THEATRE  
AND HER INTENSE PATH THROUGH TIME*

*NILDA SPENCER: LA DAMA DEL TEATRO  
Y SU INTENSO CAMINAR EN EL TIEMPO*

MARCOS UZEL

---

UZEL, Marcos.

Nilda Spencer: a dama do teatro e seu intenso caminhar pelo tempo.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **9-22**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.47170>

## RESUMO

A vida e a arte da inesquecível atriz Nilda Spencer (1923-2008) é o tema deste perfil, que se junta às primeiras homenagens pelo centenário de nascimento da artista, a ser completado em 2023. Nascida em Salvador, Nilda foi uma das pioneiras do curso de artes cênicas da Escola de Teatro da UFBA. Atuou em 50 espetáculos, fez vários trabalhos no cinema e virou um símbolo das vivências culturais da Bahia no século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:**  
memória; teatro; Nilda  
Spencer.

## ABSTRACT

*The life and art of the unforgettable actress Nilda Spencer (1923-2008) is the subject of this profile associated with the first tributes to mark the artist's 100th birth anniversary to be made in 2023. Born in Salvador, Nilda was one of the pioneers of the performing arts at the Federal University of Bahia Theater School. She acted in 50 shows, did several works in cinema and became a symbol of the cultural experiences of Bahia in the 20th century.*

**KEYWORDS:**  
*memory; theater; Nilda  
Spencer.*

## RESUMEN

*La vida y el arte de la inolvidable actriz Nilda Spencer (1923-2008) es el tema de este perfil asociado a los primeros homenajes al centenario del nacimiento del artista que se realizarán en 2023. Nacida en Salvador, Nilda fue una de las pioneras de las artes escénicas en la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía. Actuó en 50 espectáculos, realizó varios trabajos en cine y se convirtió en un símbolo de las experiencias culturales de Bahía en el siglo XX.*

**PALABRAS CLAVE:**  
*memória; teatro; Nilda  
Spencer.*



## APRESENTAÇÃO

**APROXIMA-SE O CENTENÁRIO** de nascimento de uma das personalidades icônicas das artes cênicas da Bahia: Nilda Spencer (1923-2008), a artista eternizada no imaginário de gerações como a dama do teatro baiano. Com sua personalidade marcante, ela construiu uma teia de relações tão farta e diversa em seu trânsito social que se transformou no modelo de uma grande anfitriã das vivências culturais na Salvador do século XX. Tornou-se a atriz cartão postal de uma cidade, um farol das artes, referência simbólica de uma cultura.

O centenário se completa em 2023, mas as homenagens já foram iniciadas com o lançamento do livro *Nilda: a dama e o tempo* (Edufba, 2021, 287 páginas). Escrevi essa biografia para documentar a trajetória longa e bem-sucedida da figura carismática que soube conduzir tão bem os caminhos da atriz que ela carregava dentro de si desde a infância, gritando para ganhar asas e se notabilizar. Nascida na capital baiana, Nilda atravessa a fase infantojuvenil saboreando os devaneios de uma intensa paixão pelo cinema, combustível que lhe estimula a assumir a carreira artística na conservadora província soteropolitana dos anos 1950.

Cinéfila desde criança, ela chega a criar um alterego, a personagem Mary Katie, a pequena diva hollywoodiana, fruto do seu fascínio pelo arquétipo da estrela construído pelo cinema americano. As fantasias do telão são decisivas para que



Nilda amplie as suas possibilidades de existência no mundo e se permita ir além da vida de esposa, mãe e socialite. O habitat dessa nova fase de vida é a Escola de Teatro da UFBA, um dos espaços que fizeram parte do projeto do reitor Edgard Santos de estreitar a sintonia do ambiente universitário com a modernidade. Fundada em 1956, pelo diretor Martim Gonçalves, a instituição firma-se como lugar de excelência na formação de artistas.

A partir do ingresso na turma pioneira da Escola de Teatro, Nilda pincela com novas tintas o seu cotidiano. O modelo de relação conjugal que assume com o geólogo americano Julius Spencer não lhe aprisiona em amarras matrimoniais. Ela preserva uma independência incomum à época de forte repressão à liberdade das mulheres. A jovem pianista de educação refinada, que na década de 1940 chega a realizar pequenos concertos na Venezuela e nos Estados Unidos, passa também a atuar no universo das artes cênicas, a desfrutar dos prazeres da noite e do gosto pela boemia. Comporta-se como alguém que está à frente do seu tempo, mas opta por uma estratégica combinação de condutas, permitindo-se viver com liberdade entre a tradição e a transgressão.

Nilda atravessa sua existência mantendo um nível de identificação profundo com o palco. Preserva o interesse potente pelo trabalho até o corpo sucumbir aos limites impostos pela velhice. A capacidade de conciliar atividades múltiplas faz com que ela estabeleça um vínculo de 25 anos com a Escola de Teatro, onde ocupa as funções de professora de dicção e expressão vocal, diretora, tradutora e chefe de departamento. Além de consolidar uma carreira de fôlego, exerce papéis importantes na vida cultural de Salvador. Mas, nessa linha do tempo, também precisa se impor diante do machismo latente de uma sociedade moralista e hipócrita ao ingressar no mundo das artes. Ser atriz na província da década dourada era um tabu que ia de encontro às atividades nobres para moças de “boa família”.

A atitude resistente de Nilda para sobreviver aos preconceitos se sustenta no enfrentamento sem litígios e na sua capacidade diplomática de se manter em circuitos sociais tão diferentes entre si sem abrir mão dos próprios desejos. A mulher que faz teatro nos anos 1950, num período em que ser artista do palco era sinônimo de vida mundana, consegue subverter estigmas e consolidar uma imagem pública respeitável. Em 1969, ela é eleita a primeira rainha dos artistas

da Bahia, na edição inaugural do Baile das Atrizes, no Teatro Vila Velha. E sabe fazer jus à faixa, ao cedro e à coroa no percurso criativo que a consagra como uma dama do teatro.

Nilda Spencer estreia oficialmente como atriz, aos 32 anos, dentro de um templo católico no centro da capital baiana. Em novembro de 1956, ela entra em cena no interior da Igreja de Santa Tereza para atuar no *Auto da Cananeia*, obra do dramaturgo português Gil Vicente, sob a direção de Martim Gonçalves. Nesse início de carreira, a artista não se intimida de se expor em espaços alternativos ao palco italiano. Faz teatro de rua com o grupo A Barca, trupe de alunos e professores que formam a primeira companhia teatral da UFBA. Num gesto ousado para o moralismo da época, permite-se subir nos ônibus do percurso entre o bairro do Canela e a Praça da Sé, para entreter os passageiros com leituras dramáticas, ao lado de outros calouros do curso de artes cênicas.

Durante a inauguração do Teatro Santo Antonio, em 1958, destaca-se na encenação de Martim para *Senhorita Júlia*, um clássico de Strindberg, no papel da criada Cristina. No mesmo espaço – hoje Teatro Martim Gonçalves –, revela ao grande público sua face performática ao dublar com humor a ária *Summertime*, da ópera *Porgy and Bess*. O ator Mário Gusmão se junta ao *happening* irreverente. De frauda e mamadeira, deita-se no colo da dubladora, sob os aplausos do reitor Edgard Santos, que faz questão de subir no palco para cumprimentar a dupla.



## A DIRETORA PIONEIRA

Nesses primeiros anos, Nilda não demora a tomar consciência do teatro como um projeto de vida. Entrega-se à aptidão, sem deixar de compreender que o ofício exige trabalho duro. Disciplina, insistência, domínio técnico, formação intelectual e paciência são recursos assimilados com rigor no seu vocabulário artístico. É quando entra em cena o italiano Gianni Ratto para dirigi-la no espetáculo *As Três Irmãs*, de Tchekov, na temporada fértil de 1958.

Nilda ouve do diretor um ensinamento que passa a repetir como um mantra ao longo da carreira: atores e atrizes não devem se sentar durante os ensaios.

Enquanto se mantém de pé, adere a enredos sem se preocupar com as regras de bom comportamento dos conservadores da época. Incansável, atua, no mesmo ano, na comédia de costumes *A Almanjarra*, de Arthur de Azevedo, na pele de uma personagem casada que tem um amante no período da *belle époque* do Rio de Janeiro. A encenação de Antonio Patiño tem a supervisão geral de Martim Gonçalves, com quem Nilda trabalha em dez espetáculos. Um dos mais importantes desse repertório é *Calígula*, de Albert Camus, exibido em 1961, nos escombros do Teatro Castro Alves, ainda devastado por um incêndio. Ela assume o papel da imperatriz romana Cesônia, a mulher de Calígula, interpretado pelo ator Sérgio Cardoso.

Antes, devido ao histórico escolar e à fluência no inglês, ganha uma bolsa de estudos e tem a grande oportunidade de cursar uma pós-graduação na Central School of Drama and Speech, na Inglaterra, no final dos anos 1950. Outra chance de ouro lhe conduz, na mesma viagem, a fazer radionovelas na BBC de Londres. Tudo isso dilata os horizontes dessa mulher de temperamento cosmopolita, que passa a manter contato com culturas diversas, através de experiências em outras cidades, como Nova York e Paris.

Depois de se formar no curso de artes cênicas, Nilda Spencer substitui Martim Gonçalves, em 1961, na direção da Escola de Teatro. Primeira mulher a dirigir a instituição, ela tenta preservar os alicerces sólidos erguidos pelo seu antecessor, que deixa a Bahia após ser alvo de uma campanha difamatória promovida pela imprensa local. Mas as dificuldades são muitas. A Escola sofre forte abalo financeiro com o fim do patrocínio da Fundação Rockefeller, uma conquista da gestão anterior. As verbas caem de forma radical. O reitor Edgard Santos encerra o mandato e seu substituto Albérico Fraga é um enigma para o futuro das artes na Universidade. Além disso, o Brasil está perto de sofrer um golpe militar que instala uma ditadura no país.

Nilda não está sozinha na empreitada desafiadora de dirigir a Escola de Teatro num período tão turbulento. Além de lhe dar um suporte artístico importante para levar à frente os projetos da casa, o professor e diretor Luiz Carlos Maciel não deixa que a atriz se afaste dos palcos. Reeleita em 1963, ela cumpre novo mandato,



mas também é escalada por Maciel para viver duas personagens bem diferentes entre si: a aristocrata decadente Lady Britomart Undershaft – matriarca de uma família sem pai no enredo bélico de *Major Bárbara*, de Bernard Shaw – e uma das ciganas sertanejas da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Não demora, porém, para a realidade brasileira ser atacada pelos chumbos da repressão militar, levando o ambiente universitário a ser alvo de forte vigília política. Em meio às sombras de 1964, a diretora da Escola de Teatro é pressionada a expulsar da instituição alunos de artes cênicas que militavam contra o governo. A autoridade acadêmica cede à chantagem, mas também se arrisca a participar de planos de fuga de pessoas ligadas a movimentos de esquerda, perseguidas pelos repressores. De acordo com testemunhas da época, ela usa seu próprio automóvel para conduzir esses militantes em direção a pontos estratégicos de Salvador, como a Avenida Contorno, para que eles pudessem sair da cidade pelas águas da Baía de Todos os Santos.

É no meio de toda essa tensão que Nilda Spencer estreia um dos espetáculos mais significativos de sua carreira. No mesmo ano do golpe militar, a atriz é escolhida pelo encenador Carlos Murcinho para protagonizar *A Falecida*, de Nelson Rodrigues. Única personagem rodrigueana do seu repertório, a obsessiva Zulmira, de perfil lúgubre, lhe desafia a mergulhar no contexto suburbano, universo distante de sua realidade social. Elogiada pela crítica num dos acontecimentos teatrais do ano na capital baiana, a atriz fecha o ciclo de uma temporada de sucesso. Na sequência, ainda participa do espetáculo *8 Mulheres*, de Robert Thomas, dirigida pela dama carioca Dulcina de Moraes, uma das maiores estrelas da história do teatro brasileiro.



## ADESÃO AO UNDERGROUND

No período em que a ditadura radicaliza sua violência com a implantação do AI-5, Nilda está no palco com um novo trabalho. Sem se acovardar, ela desafia a censura, em 1968, ao aceitar o convite do diretor Orlando

Senna para interpretar um homem na peça *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo. Num passo ousado em época de tortura e assassinato de presos políticos, a atriz veste o figurino composto de terno e gravata, coloca um enorme bigode postiço e acolhe as metáforas sobre o país contidas num texto alegórico que critica os conchavos e as estratégias reacionárias dos jogos de poder. O elenco, porém, só consegue permanecer em cartaz por dez dias, saindo de cena por imposição dos censores.

Quanto à atriz, continua se desafiando cada vez mais. Tanto que aceita o convite do jovem cineasta André Luiz Oliveira e finalmente faz a sua estreia oficial nas telas de cinema no filme *Meteorango Kid – Herói Intergalático* (1969), um marco cult erguido sob as trevas do regime militar. Ela chega ao telão não como uma estrela hollywoodiana dos sonhos de criança, mas através da corajosa adesão ao *underground* baiano. Mais uma vez, Nilda demonstra admirável capacidade de circular pela arte sem preconceitos e de abraçar o novo nas experiências artísticas e nas relações com as pessoas. O contato com a geração do cinema marginal também lhe conduz ao elenco de *Caveira my Friend* (1970), de Álvaro Guimarães. Esses trabalhos experimentais tornam evidentes o quanto ela passa a correr mais riscos, a partir da fase pós-Martim Gonçalves.

Nos palcos, a participação ativa de Nilda Spencer se reflete na farta quantidade de peças que ela encena na década de 1970. Nesse período, a atriz fortalece o interesse pelo exercício da versatilidade e pela parceria com encenadores que utilizam o teatro como ferramenta de expressão política. É a fase em que vai ganhando intimidade com o ambiente criativo de dois espaços expressivos de resistência à ditadura. No Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), encena com o grupo residente Teatro de Cooperativa a montagem *A Exceção e a Regra*, de Brecht, selando o primeiro encontro cênico com o diretor Ewald Hackler. No Teatro Vila Velha, atua no espetáculo *GRRRrrrr!*, com texto e direção de João Augusto.

Com repertório cada vez mais variado, adere à proposta do encenador Haroldo Cardoso de unir textos de Molière e Martins Pena, dois especialistas em usar o humor como sátira dos costumes. Da combinação surge a montagem *Dotó Roda sem Título*, dedicada, em especial, ao público estudantil. Ainda na década de 1970, protagoniza a revista musical *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*, do diretor Deolindo

Checcucci, cuja concepção bebe na fonte do tropicalismo ao misturar carnaval, chanchada e teatro de revista, dentre outras referências da sua paródia cênica sobre americanização e brasilidade.

A maior transgressão artística de Nilda Spencer, nesse período, é se despir de preconceitos para acolher os artistas jovens, seja a irreverência de Checcucci ou porta-vozes do cinema marginal na Bahia, sem se acomodar no conforto de um teatro cordial. Está no palco quando reacionários atiram bombas juninas no elenco de *GRRRrrrr!*. Já em *A Exceção e a Regra*, é sua personagem que dá voz ao discurso político de Brecht contra a opressão de classe. Seria injusto, portanto, excluí-la da lista dos que se opuseram à repressão através da arte. Sem pudores com a imagem, também não se inibe de interpretar uma personagem lésbica em *O Assassinato da Irmã Geórgia*, de Frank Ulrich Marcus, outro momento de ousadia nos anos 1970. A peça entra em cartaz no Teatro Gamboa, onde a intérprete encena um triângulo amoroso entre mulheres ao lado das atrizes Jurema Penna e Hebe Alves, sob a direção de Eduardo Cabús.

A frutífera década de 1970 inaugura, ainda, outro dado expressivo na carreira de Nilda: a intimidade com as personagens de Jorge Amado. No teatro, ela usa seu carisma habitual na peça *Quincas Berro D'Água*, dirigida, em 1972, por João Augusto (a atriz retorna ao mesmo texto, em 1995, numa encenação do diretor Paulo Dourado). No cinema, integra o elenco do fenômeno de bilheteria *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), do diretor Bruno Barreto, assistido no Brasil por mais de 10 milhões de espectadores. A personagem Dinorah, a vizinha de Dona Flor (Sonia Braga), é o papel de maior destaque no seu repertório cinematográfico.

Um ano depois, chega ao circuito o longa-metragem *Tenda dos Milagres*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, adaptação da obra homônima de Jorge Amado. A atriz vive uma mulher de atitudes progressistas, a Condessa de Água Brusca, chamada pelos mais próximos de Zabela. Essa senhora de sotaque afrancesado completa a galeria de papéis representados pela artista no contexto cinematográfico dos anos 1970. São personagens que transitam entre a exuberância, a simpatia e a extroversão, características que desaparecem dos tipos que ela dá vida no telão durante a fase idosa. As mulheres que interpreta em produções audiovisuais dos anos 2000 pertencem a uma classe social situada na linha de



pobreza, cuja personalidade possui traços de amargura (a viúva Raquel do filme *Eu Tu Eles*, de Andrucha Waddington) e de introspecção (perfil da empregada Dona Plácida em *Memórias Póstumas*, de André Klotzel).



## A VITALIDADE NA VELHICE

Nilda Spencer vai reafirmando naturalmente a sua representatividade na cultura baiana. Não por acaso, a equipe de *Dona Flor e seus Dois Maridos* lhe dá o carinhoso apelido de “prefeita de Salvador”, ao perceber a sintonia de comunicação da atriz com o povo de sua terra natal. Nas páginas do romance *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, ela aparece retratada como a anfitriã bem relacionada e de grande influência nos ambientes culturais da Bahia. É uma associação bastante coerente com a identidade social de uma artista modelo de mulher baiana, uma espécie de cartão postal das artes cênicas de um lugar festivo e acolhedor, traduzido pelo entusiasmo de estar vivo. É com essa vitalidade que a dama envelhece sem sair de cena. Em 1981, período em que volta a ocupar um cargo de direção na Universidade, atua no espetáculo *Seis Personagens à Procura de um Autor*, clássico de Pirandello levado ao palco por Harildo Déda. Apesar dos compromissos acadêmicos, Nilda aceita a convocação de Déda para interpretar a cafetina Madame Pace, na peça que inaugura a Companhia de Teatro da UFBA. A dona de bordel se sobressai com a vermelhidão de seu figurino exuberante em meio às celebrações dos 25 anos da Escola de Teatro. Na mesma companhia teatral, a atriz participa de mais dois espetáculos lançados nos anos 1980: *Caixa de Sombras* (texto de Michael Cristofer e direção de Harildo Déda) e *Tango* (encenação de Ewald Hackler para a peça de Slawomir Mrozek).

Em pleno gozo da sua vitalidade produtiva, a dama chega à década de 1990 com muita disposição. Brinda-nos com a escolha dos versos eróticos, satíricos e sarcásticos do poeta Gregório de Mattos gravando, em 1996, o CD *Boca do Inferno*, em que recita 20 poemas com sua voz apurada em anos de experiência com trabalhos de dicção e técnica vocal. No ano seguinte, é convidada para participar da segunda

encenação do diretor Marcio Meirelles para a peça *A Mais Forte*, de Strindberg, dividindo o protagonismo com Yumara Rodrigues, outro ícone dos palcos. Os jornais anunciam a parceria entre as duas atrizes como um encontro de titãs em cena.

Mas o grande momento artístico da dama nos anos 1990 ainda está por vir. Chega, um ano depois, pelas mãos de um jovem em início de carreira. É pensando na longevidade dos artistas Nilda Spencer e Wilson Mello que Paulo Henrique Alcântara escreve e dirige a comédia sentimental *Lábios que Beije*, dando a novas gerações de espectadores a oportunidade rara de ver em cena duas figuras memoráveis do teatro na Bahia. Aos 75 anos, Nilda brilha num espetáculo que reafirma o prestígio e a inteireza de uma atriz que apresenta ao público um corpo cênico no qual está inscrita toda a riqueza de suas vivências artísticas. Um corpo ordenado e disciplinado pela maturidade, capaz de promover, através da arte, o que Grotowski (1987) define como um encontro potencializado com a vida.

Todo esse jorro de vitalidade é transposto para o seu último espetáculo teatral, com o qual comemora 45 anos de trajetória artística. A festa acontece, em 2001, na estreia de *Ensina-me a Viver*, de Colin Higgins. Proponente do projeto dos seus sonhos, Nilda finalmente consegue viver a personagem que tanto lhe encantou no cinema, protagonizando a encenação dirigida por José Possi Neto. A peça permanece em cartaz até 2003. Isso significa que ela, aos 80 anos, ainda está no palco, dando voz à desprendida e anárquica Maúde, envolvida numa história de amor com um jovem de 19 anos com personalidade introspectiva e lúgubre.

O derradeiro investimento numa peça de teatro (aos 82, ela ainda interpreta Dona Canô num espetáculo de dança da Ebateca) reafirma a intensidade da paixão de Nilda Spencer pelo trabalho e a sua luz num corpo fragilizado pela idade avançada. No livro *A velhice* (1970), a filósofa francesa Simone de Beauvoir nos fala sobre o brilhantismo próprio de quem chega aos últimos anos de vida tendo atravessado a existência sem temor de correr riscos. É isso que Nilda faz. Arrisca-se sem medo. Não se acomoda na estabilização da imagem cristalizada da dama do teatro.

Ela não se contenta em ser a senhora atriz de passado admirável. Quer ir além do papel da guardiã de uma arte. Está mais para uma plebeia, operária do ofício, sempre disposta a se renovar. Investe sua energia física e mental na memorização

de textos, nos laboratórios de preparação para os espetáculos, nas horas de ensaios, nos sets de filmagem, nas sessões de fotos, entrevistas, temporadas teatrais e viagens em turnê. A dama quer viver o presente.

Envelhece realimentando a sua atuação como uma agente cultural. Segue em diálogo com os artistas jovens; assume o posto de conselheira estadual de cultura; escreve por três décadas uma coluna no caderno de cultura da *Tribuna da Bahia*; prestigia os espetáculos dos colegas de ofício; faz questão de marcar presença em premiers e vernissages; não perde uma badalação social; recebe homenagens públicas e trabalha, trabalha, trabalha... Graças à longevidade artística, seu corpo cênico aprende a lidar com as reações da musculatura, da coluna vertebral, das articulações.

Mesmo frágil pelo avançar da idade, esse corpo permanece atuando com o espírito em estado de plenitude. Tudo isso nutre, através do teatro, a sua declaração de amor à vida. Entre a fragilidade física e a liberdade da alma, Nilda navega assumindo no palco o lugar que lhe pertence. E pisa com bravura nesse território. Até que a natureza avisa que não dá mais para continuar e lhe convoca a fechar o pano. Aos 85 anos de idade e quase 50 de dedicação às artes, Nilda Spencer se despede da vida com a leveza de um passarinho. Sai de cena eternizando seu espaço na história do teatro na Bahia com as marcas da insistência, da constância e da profunda alegria de viver.

### *Trechos da biografia*

*É interessante constatar a naturalidade com que Nilda Spencer se coloca nesse patamar de liberdade ao ponto de não sentir a necessidade de ostentar uma posição não conservadora diante dos outros. Não é preciso anunciar, sublinhar. Ela simplesmente vive. Realiza-se ao longo de gerações assumindo o comando de sua própria vida com um interesse muito próprio em sua teia de relações. Reserva-se o direito de ir para onde quiser no momento que preferir, mas não se descompromete com núcleos tradicionais de interação social. Ao circular entre o conservador e o libertador, assinala uma atitude não preconceituosa diante de formas diversas de estar no mundo. (UZEL, 2021, p. 20-21)*

A metáfora do renascimento desenha o percurso de uma mulher sem amarras, bem resolvida no convívio com a Nilda mais tradicional que não morre dentro dela. Nesse caso, renascer significa somar. No mesmo habitat da Senhora Spencer com perfil de dama de sociedade, surge a artista sedenta dos prazeres do mundo, que revê a noção de liberdade ao optar pelo teatro, redimensiona seu espaço na esfera pública e envelhece sem abrir mão das escolhas que faz. Seu neto Ricardo Spencer sintetiza numa frase a impressão deixada pela avó: 'A imagem que tenho dessa dicotomia é a de que ela não sofreu em momento algum com isso'. (UZEL, 2021, p. 79-80)

*É surpreendente sua presença no trânsito de Salvador, inclusive à noite, a essa altura da vida. Prudente, a atriz opta por dirigir o seu Corsa prata sempre na via de menor velocidade e, na medida do possível, procura se posicionar atrás de um ônibus, sem jamais ultrapassá-lo. Alguns motoristas se irritam, mas ela coloca a mão esquerda para fora do carro e gesticula para que eles ultrapassem. A cada parada do ônibus, pisa no freio. É uma maneira de se sentir mais segura. Como faz ao longo da vida. Cautelosa, mas corajosa na condução da trilha, num esforço para que a frase 'viver um dia de cada vez' seja um lema cotidiano. (UZEL, 2021, p. 256-257)*



## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. *A velhice: as relações com o mundo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

GROTOWSKI, J. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

UZEL, M. *Nilda: a dama e o tempo*. Salvador: Edufba, 2021.



**MARCOS UZEL:** é professor, jornalista e escritor com doutorado em Cultura e Sociedade e pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Atualmente cursa, no PPGAC-UFBA, o seu segundo doutorado. É autor dos livros *Nilda: a dama e o tempo*, *O teatro do Bando*, *A noite do teatro baiano*, *Guerreiras do Cabaré* e um dos organizadores da coletânea *Poéticas de Marcio Meirelles* (em parceria com o professor Paulo Henrique Alcântara).

REPERTÓRIO  
LIVRE

# UMA CONVERSA SOBRE A EXPERIÊNCIA E O TEMPO DO ESPECTADOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

*A CONVERSATION ABOUT THE  
SPECTATOR'S EXPERIENCE AND TIME  
IN CONTEMPORARY THEATER*

*UNA CONVERSACIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA  
Y EL TIEMPO DEL ESPECTADOR  
EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO*

**FELISBERTO SABINO DA COSTA**  
**IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA**  
**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**  
**RUDSON MARCELO DUARTE**  
**DANILO CORRÊA**  
**IVANA MOURA ALVES**

COLABORADORES: AIRTON DUPIN GARCIA E FLÁVIA BERTINELLI

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da; MARTINS, Christiane de Fátima; DUARTE, Rudson Marcelo; CORRÊA, Danilo; ALVES, Ivana Moura; GARCIA, Airton Dupin; BERTINELLI, Flávia.  
Uma conversa sobre a experiência e o tempo do espectador no teatro contemporâneo.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **23-39**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

## RESUMO

Inspirado no livro *Por uma pedagogia da pergunta* (1985), de Paulo Freire e Antonio Faundez, o grupo de pesquisa O Círculo instaura uma conversa sobre o tempo no teatro de (e do) agora, elegendo a memória e a experiência como disparadores, já que nossa leitura-base para este experimento é o livro *O Aroma do Tempo* (2016), de Byung-Chul Han. Abordamos temporalidades atravessadas por nossas experiências em montagens vistas em ato ou *on-line*, pautando-se por um fluxo livre de impressões, nas quais os participantes da conversa ativam memórias das ações vivenciadas.

## PALAVRAS-CHAVES:

espectador;  
contemporaneidade;  
experiência; memória;  
tempo; aroma do tempo.

## ABSTRACT

*Inspired by the text Por uma pedagogia da pergunta (1985), by Paulo Freire and Antonio Faundez, The Circle research group establishes a conversation about time in contemporary theater, choosing memory and experience as triggers, since our basic reading for this article-dialogue is O Aroma do Tempo (2016), by Byung-Chul Han. For that, we approach temporalities crossed by our experiences lived in person or online, guided by a free flow of impressions, in which we seek to activate memories.*

## KEYWORDS:

*spectator; contemporaneity;  
experience; memory; time;  
aroma of time.*

## RESUMEN

*Inspirado en el libro Por una pedagogia da pergunta (1985), de Paulo Freire y Antonio Faundez, el grupo de investigación O Círculo establece una conversación sobre el tiempo en el teatro contemporáneo, eligiendo la memoria y la experiencia como guías, ahora que nuestra lectura base para este experimento es el libro "O Aroma do Tempo" (2016), de Byung-Chul Han. Nos acercamos a las temporalidades atravesadas por nuestras vivencias en montajes vistos en acción o en línea, guiados por un libre flujo de impresiones.*

## PALABRAS CLAVES:

*espectador; teatro  
contemporáneo; experiencia;  
memoria; aroma del tiempo.*

ANTONIO FAUNDEZ – Penso que, neste nosso diálogo, poderíamos partir de temas ou de nossas experiências concretas.

PAULO FREIRE – Ou, então, uma combinação das duas hipóteses. Ao associarmos as duas possibilidades, criamos um espaço de liberdade em que a espontaneidade de cada um de nós vai ter um certo papel no desenvolvimento dos temas. ‘Falar’ um livro a dois, a três, em lugar de escrevê-lo a sós, rompe um pouco, pelo menos, com uma certa tradição individualista na criação e tirando-nos da intimidade gostosa — por que não dizê-lo? — do nosso quarto de trabalho, nos põe abertos um ao outro, na aventura de pensar.



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

**A PROPOSTA DESTES EXPERIMENTOS**, que poderíamos nominar um quase-ensaio, parte do treinamento investigativo praticado em “O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena”, fundado no exercício de um coletivo democrático e inspirado no texto *Por uma pedagogia da pergunta* (1985), de Paulo Freire e Antonio Faundez. Tal como neste livro “falado”, adotamos



o formato de diálogo-pergunta, em que “nossas experiências são únicas dentro de elementos comuns, mas também são diferentes”. (FREIRE; FAUNDEZ, 1985, p. 60) Seguindo ainda a perspectiva dos autores citados, partimos de temas e experiências concretas, buscando “não fazer um jogo intelectual, mas viver a pergunta, a indagação, viver a curiosidade”. (FREIRE; FAUNDEZ, 1985, p. 25) Isso posto, em nossa conversa sobre o tempo no teatro de (e do) agora, elegemos a memória e a experiência como disparadores, já que nossa leitura-base para este artigo-diálogo é o livro *O Aroma do Tempo* (2016), de Byung-Chul Han. Já, *Memória e Vida* (2006), de Henri Bergson, contamina, de forma sutil, algumas falas. Tendo como vislumbre a manifestação do tempo no teatro contemporâneo (que é um campo vasto), pensamos abordar temporalidades atravessadas por nossas experiências em montagens vistas em ato ou *on-line*. Iniciamos a fatura deste texto de forma presencial e migramos para um regime de tempo e presença imposto pela pandemia causada pelo covid-19. Não pretendemos falar sobre os seus efeitos, mas evidentemente eles perpassam, de alguma forma, nossos corpos.

A temporalidade, em Bergson, está associada a questões da memória, que não se traduz precisamente em presente, passado e futuro, mas em ações no tempo que determinam uma vivência, uma experiência. Memórias que nos dão embasamento para vivermos o presente, compreendê-lo ou percebê-lo. O filósofo nos diz que acessamos simultaneamente uma memória psicológica, preservada pelas vivências anteriores, e outra, atualizada no momento presente a partir do que está acontecendo. São essas lembranças que nos preparam para agir.

Por sua vez, Byung-Chul Han (2016) nos traz a percepção do tempo relacionada acentuadamente com as questões contemporâneas do sujeito na sociedade hodierna e coloca em fricção o comparativo de vidas contemplativa e ativa. Han tece uma crítica a respeito de como perdemos o aroma do tempo, ao não deixar que as coisas nos acometam. Em suas obras, Han (2016) e Bergson (2006) conversam bem ao tratar o tempo como experiência, postulando a diferença em relação à vivência. Enquanto Bergson fala de camadas de memória que vão se transformando, nas quais há uma memória intensa que é promovida pela experiência mais impactante do sujeito, Han ressalta que o grande problema do sujeito contemporâneo está no fato dele viver dezenas de vivências sem alcançar uma experiência transformadora. O filósofo refuta a ideia de que somos uma sociedade sem tempo,

mas sim dispersa, que passa pela vivência sem se aprofundar na experiência, revela que a aceleração atual reduz a nossa capacidade de permanecer, que necessitamos de um tempo próprio que o sistema produtivo não nos deixa ter, um tempo livre sem nada produtivo a fazer, e que não deve ser confundido com um tempo de recuperação para continuar trabalhando. Tempo trabalhado é tempo perdido, não é um tempo para nós. Este possibilita entregarmos-nos à contemplação como ato substancial, sentir o seu aroma. O capital hodierno trabalha para que todos sejamos iguais, e o neoliberalismo não funcionaria se as pessoas fossem diferentes. Essas implicações sobre a temporalidade contemporânea apontadas por Han (2016) perpassam o nosso diálogo, porém, torna-se oportuno observar que o desiderato é que essas questões reverberem livremente no fluxo do encontro.



## O CÍRCULO<sup>1</sup>

**Ipojucan:** Para iniciar a nossa conversa, gostaria de relacionar certa dimensão do tempo cênico com o livro de Byung, isto é, do tempo vivido pelo espectador diante do acontecimento teatral, que afeta a sua temporalidade. Pensando em produções teatrais de alguns criadores dos anos 1980 e 1990, ou antes mesmo disso, nos trabalhos iniciais de Bob Wilson, tais como *O rei da Espanha*, *Einstein na praia* ou *A vida e a época de Joseph Stalin*, entre outros, nos anos 1960 e 1970, quando ele ainda estava ligado à Fundação Byrd Hoffman, podemos ver como o uso do recurso da movimentação em câmera lenta ajudava o espectador a observar com detalhes uma determinada ação ou cena. Quando Wilson elabora espetáculos ralentando o tempo, de alguma maneira ele dá uma resposta à aceleração acentuada em nossas ações cotidianas. A proposta para o seu espectador seria fruir o espetáculo num outro regime de tempo que não o seu próprio, de se ligar no tempo da ficção do espetáculo na ilusão daquele mundo possível que se descortina diante de seus olhos, para assim poder perceber a aceleração na sua própria vida. Ele desperta um interesse por níveis subliminares de comunicação, difíceis de serem percebidos em situações corriqueiras. Hoje em dia, acho que isso mudou, vemos espetáculos que parecem fugir disso, de falar desse tempo acelerado, nessa perspectiva.

**1** O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

**Christiane:** Esse exemplo do Bob Wilson me remete a uma fala do artista Bill Viola, de 1989, sobre um trabalho em vídeo que ele estava realizando, com a seguinte citação: “Tem havido uma evolução e uma aceleração tremenda em fazer as coisas cada vez mais curtas, mais informação e menos tempo. Sendo um artista, eu imediatamente pensei: ‘Bom, então devemos fazer o contrário. Mostrar cada vez menos informação em mais tempo’” citado por Canton (2009, p. 22). A partir disso, no pensamento artístico, essa operação do tempo passou a ser vista nesse sentido, ao querer fazer com que as pessoas experimentem, durante o encontro com a obra, outra forma de vivência, a qual permita gerar uma experiência.

**Ipojucan:** Mas muito do que temos como percepção de tempo também se relaciona com a sensação visual. Por exemplo, eu sei que o tempo está passando, pois algo está em uma posição no espaço, que agora ocupa outra posição, assim, vou ‘vendo’ o tempo passar. E, claro, as referências de percepção de tempo não seriam somente essas. Teríamos também a percepção tátil, dentre outras. Pensando em Han e no momento contemporâneo, da era digital, estamos cada vez mais focados na percepção temporal visual e nos afastando da sensação sinestésica do tempo. Então, o corpo é um lugar em que a memória provoca uma sensação física, de forma sinestésica.

**Rudson:** Há um relevo sobre a questão visual relacionado ao tempo do fazer artístico, que remete a Stanislavski quando ele aborda a memória afetiva, sobre o quanto ela está relacionada às lembranças e o quanto essas estão presentes no corpo. Por exemplo, estou andando na rua e percebo um cheiro, o qual me leva à uma memória que resgata uma história da minha vida e traz essa memória para o tempo presente, provocando nosso pensamento. Questiono se isso é ficção ou realidade, no sentido do quanto essa memória foi real e o quanto foi uma ficção criada no meu presente, ou seja, algo aconteceu, provavelmente uma parte seja real, mas o quanto a percepção que tenho agora daquela memória retrata o fato real que ocorreu no passado.

**Ipojucan:** Isso que você observa sobre a memória afetiva me faz pensar na noção de “agora benjaminiano”, que é uma ruptura no tempo cronológico, uma espécie de tempo inaugural que resgata um passado adormecido e simultaneamente desdobra-se num vetor para o futuro. O Cassiano Sydow Quilici (2010) comenta

bastante sobre isso, sobre esse pensamento do Walter Benjamin, num ensaio chamado “O ‘contemporâneo’ e as experiências do tempo”, tentando dar outras perspectivas para se discutir as produções teatrais atuais, colocadas, todas, sob o mesmo guarda-chuva do chamado teatro contemporâneo. O Cassiano propõe, por exemplo, a experiência do “instante”, no lugar do “agora benjaminiano”, para analisar várias obras do teatro contemporâneo e da *performance*, que não estariam presas a essa relação de historicidade. E daí eu fico pensando como é que a gente reflete sobre o que Byung propõe a respeito do tempo no teatro contemporâneo... Como ficam as obras contemporâneas, quando o Byung valoriza e aponta no livro dele a questão da narratividade, a organização do relato? Então, espetáculos contemporâneos fragmentados e polifônicos, que são muito comuns no trato com a questão temporal do “instante”, a gente vai desprezar isso? Abraçar esse caminho, nessa direção é ruim? Porque estaríamos alimentando um tempo disperso, que ele critica? Como é que a gente lida com esse campo da arte contemporânea, que me agrada muito ler, ver, e que não me incomoda de maneira nenhuma?

**Felisberto:** Talvez uma questão para pensarmos, a partir disso que você está pontuando, seria a distinção: está-se falando de uma aceleração do tempo, que é uma questão, mas outra seria a dispersão do tempo. Como isso se manifesta nas experiências cênicas que a gente tem acesso? A problemática que o Byung coloca, ao afirmar que não se trata de aceleração, mas de uma dispersão do tempo, abre a seguinte indagação: onde os espectadores “ficam” nessa espécie de lugar? Como isso é postulado no teatro, como ele responde a essa dispersão? O que acontece quando o espectador vai a uma peça, a uma determinada situação, na qual ele, como indivíduo, está imerso nesse campo de dispersão do tempo e se depara com uma determinada obra em que há um contorno de tempo estilhaçado e disperso?

**Christiane:** Vivenciamos um período de intensas transformações sociais, de um tempo turbinado, assim, um dos desafios do teatro contemporâneo é captar o foco do espectador habituado a um mundo tão tecnológico, de inúmeras telas e de contato e informações instantâneas, que possibilitam a dispersão o tempo todo. Isso retorna, em parte, a ideia das vidas contemplativa e ativa, de como recuperar esse momento contemplativo. Byung deixa claro: a gente não vai ter

uma vida apenas contemplativa ou vai deixar de ter uma vida ativa, mas como podemos tentar trazer o equilíbrio através da arte? Bob Wilson, de certa forma, é um resgate, uma tentativa de resgate, pelo menos. Às vezes, recriamos essa memória por conta de outra lembrança, como uma queda que você tenha sofrido e tenha sido muito dolorosa, mas que, em seguida, sua mãe tenha te tratado com carinho, então você liga uma memória de dor com uma de afeto, e isso pode modificar a memória da queda.

**Ipojucan:** Apesar de haver artistas que fogem da questão da imagem, colocando o espectador dentro da obra para que se tenha uma sensação física capaz de ativar sentimentos, na cena contemporânea há uma parcela significativa de trabalhos artísticos com a questão visual, não só apoiada na imagem, mas no fato de o espectador ser colocado em uma posição de contemplação. Um exemplo bem radical é a peça *Stifters Dinge* (2013), do Heiner Goebbels, que é uma peça sem atores, sem a presença humana em cena. O Goebbels faz uma espécie de “peça-paisagem”: o espectador pode dar vazão à imaginação enquanto contempla mudanças de luz, projeções de imagens, pianos que tocam sozinhos, névoas, ruídos... Nessa obra, o espectador se perde de seu tempo e entra no tempo da peça, aliando-a com suas próprias lembranças. Para essa cena contemplativa que, cada vez mais, provoca um deslocamento temporal do espectador, Han, ao falar da retomada de narrativas, propõe uma tentativa de voltar, em uma outra maneira de acesso, às memórias. Mas o que está sendo provocado com essas obras da cena contemporânea é uma percepção de tempo muito fugaz. Será que estamos, por conta das telas e da internet, cada vez mais apoiados em uma cena visual? Como as coisas são muito rápidas, o tempo que é necessário para a contemplação é acelerado, então, que memória é essa acessada pelo espectador? Talvez não seja uma memória tão profunda, mas somente de camadas superficiais.

**Rudson:** A percepção espaço-tempo é um dos temas que necessitamos discutir, mas ainda precisamos estar dentro do fazer artístico quanto à percepção do tempo de quem faz a obra. Estamos discutindo sobre a memória vinculada à imagem, à memória como ficção ou como resgate para a criação, e adentramos a discussão acerca da cena contemporânea. No entanto, e o tempo associado ao correr das coisas, à rapidez como elas estão acontecendo? Como podemos pensar essas questões dentro do fazer artístico?



**Christiane:** Há novas linhas artísticas, tais como o Artivismo<sup>2</sup> (uma produção de arte com um viés ativista), que lida com a urgência do tempo. Por ser uma linguagem mais imediatista, precisa de uma resposta pontual. Como o Artivismo convoca, no calor da hora, embates políticos, sociais, ambientais e outros, quando acontece um fato, o artista tem de responder de imediato, não havendo mais um tempo para pensar na forma da obra, porque ela tem de surgir como resposta ao instante, ao que está acontecendo no momento. Por exemplo, não faz sentido para um grupo de artistas que almejam a esfera ativista como estofado do grupo falar da queima da Amazônia e do Pantanal no ano seguinte às queimadas da floresta, é preciso falar sobre isso enquanto está acontecendo, perfazendo atos insurgentes, nos quais presença e urgência são eixos fundantes.

**Ipojucan:** Talvez seja daí que venham algumas ideias, como a tratada por Béatrice Picon-Vallin (2009), ao abordar essa característica do teatro: o teatro é sempre passado, está sempre apresentando algo que já aconteceu. Há um apelo atual do teatro de se tornar presente, de trabalhar com o tempo presente. Por isso, o teatro documentário surge como resposta, ao tentar mostrar algo acontecendo agora. Essa outra busca, Christiane sinalizou no Artivismo, em que não importa tanto a obra que se vá criar, mas a ação que se está fazendo nesse momento.

**Christiane:** Todas as ações artivistas, assim como o teatro documental, lidam com a chamada “Estética da Emergência” (LADDAGA, 2012), que se refere a esse novo momento da cultura, no qual as obras artísticas estão, de forma cada vez mais intensa, ligadas aos processos de mutações das formas de ativismo político, dos processos de produção econômica, comportamentos sociais etc. Portanto, provocam uma necessidade de resposta imediata do artista, por meio de suas produções, ao que ocorre a sua volta, como sujeito social e político, porque é muito mais conceitual do que realmente estético.

**Ipojucan:** Não é uma busca por um acabamento estético, um resultado fechado e acabado, mas pelo imediatismo, pela emergência, pela ação artística. O tempo aqui importa, porque o tempo é agora! Antecipar, se for possível! No teatro tradicional, o tempo importa porque há o momento de refletir, construir, olhar, sair e voltar, escolher, deixar um tempo, retornar. Além da busca pela obra esteticamente bem-acabada, existem também outras que são abertas, fragmentadas.

**2** O termo *artivismo* surge da interconexão entre arte e ativismo, é análogo à expressão Arte Ativista, difundida em 1996 pelo coletivo *Critic Art Ensemble* (CAE), que utilizaram o termo para designar pessoas que fazem uso de mídias diversas com o intuito de intervir na sociedade através de ações artísticas, como discurso alternativo que irrompe na vida social.

Nas artes visuais, acredito, isso vai aparecer antes do que no teatro. É a ideia de que uma escultura clássica, por exemplo, cria um espaço fechado, porque há essa questão de ser uma obra bem-acabada, fechada em si mesma, um ente. Ao longo da história da arte, ela vai se transformando, sendo esburacada, aberta, esfacelada e se abrindo ao espaço externo. Não cria mais uma fronteira definida como um espaço fechado e diferenciado do espectador, do fruidor, mas busca completude no que está fora. Não só completude espacial, como temporal também. Ela se abre ao presente. Daí a explicação para essas peças teatrais que são assumidamente incompletas e fragmentadas, porque elas se abrem ao tempo-espaço do que está acontecendo no agora, premeditadamente, não são feitas para serem acabadas e congelarem o tempo-espaço, e nem são totalmente no tempo presente! Elas guardam algo do passado, da memória, do que foi feito, e são abertas a uma completude do presente, criando um dinamismo.

**Felisberto:** Nessas paisagens que você evoca, há operadores dramatúrgicos que são espécies de dispositivos de tempo. Há, atualmente, no teatro contemporâneo, dramaturgos, diretores, atores e performers, que estão buscando trabalhar o tempo em distintas amplitudes. O tempo não é singular, mas plural.

**Ipojucan:** Quanto a isso, lembrei-me de David Yves (1999), autor de um livro de dramaturgia, chamado *Tudo no Timing*. São sete peças curtas, cujo mote é o tempo. Ele trabalha com essa coisa de ir e vir, a repetição, e constrói a dramaturgia brincando com o tempo cênico. Esse jogo que David Yves faz é o mesmo jogo que podemos perceber na obra de Samuel Beckett, como, por exemplo, na peça *Quadrat I+II* (1981). Há o ponto de vista da dramaturgia, que estamos enfocando, mas há também aquele do ator, de como a temporalidade aparece na atuação, o quanto o ator tem que lidar com isso para que a experiência aconteça. Às vezes, não tem relação com a história que está sendo contada ou com a estética, mas talvez com o fato de o atuante conseguir fazer com que eu esteja ou não no acontecimento.

**Christiane:** Gostaria de acrescentar, também, o ponto de vista do espectador, que pode ou não estar no acontecimento cênico, por exemplo, a partir do momento que um atuante leva o espectador ao palco, mesmo que ainda seja um lugar cênico, é retirado do seu espaço convencional. Desse modo, creio que isso provoque rupturas tanto no modo de fazer como de receber a cena.

**Felisberto:** Poderíamos falar das várias possibilidades de teatros. Espetáculos, como, por exemplo, alguns realizados pelo Grupo Tapa e por outros coletivos, a temporalidade, digamos, se desenvolve numa linha de ação contínua. No entanto, podemos ver outras experiências nas quais essa linha está completamente explodida. Além disso, há o espectador que está imerso no chamado “tempo da dispersão”. Convivemos com distintas modalidades temporais distribuídas em múltiplas propostas.

**Rudson:** Algumas linguagens determinam também os tempos. Isso ocorre como dilatação e forma de observação em algumas estéticas, tanto na construção cênica quanto no próprio espectador. E aí me vem à cabeça a peça *Marcha para Zenturo*, de Grace Passô (2012), que opera a desaceleração e o retorno do tempo. Há sempre uma ação que acontece e retorna, quase como se fosse um *remix* de tempo a todo instante. Os personagens acabam de falar uma coisa aqui e retornam a falar essa mesma coisa, no mesmo contexto, em vários momentos do espetáculo. A brincadeira é um pouco isso: mexer com as estéticas e os olhares de tempo, bem como romper o naturalismo para criticar, no caso desse texto, a sociedade brasileira. Passô trabalha a dramaturgia, numa espécie de tempo espiralado. Talvez o tempo esteja um pouco atrelado às estéticas múltiplas que estão sendo desenhadas.

**Ipojucan:** Observo que as pessoas no teatro tendem a transformar a experiência não no que ela é, mas tentam causar uma potencialização, é sempre uma tentativa de fazer com que aquilo seja intenso de alguma forma. Vem-me à memória a passagem de Bergson sobre o copo d’água com açúcar, ou seja, tenho que aguardar o açúcar derreter na água e esse tempo, que parece ser vazio, é um em que estou sendo afetado, aquilo está dizendo algo, se manifestando. Então, a experiência está acontecendo em mim, não tenho que fazer daquilo uma coisa incrível, fotografar ou me comover intensamente. No lugar de aguardar o açúcar derreter, a experiência vai se dar num certo tempo. No fim é que ela vai se processar, e o transcurso se tornará assim uma espécie de empecilho para se chegar ao final.

**Felisberto:** Quanto a essa poética do olhar, gostaria de retornar a do espectador: como se conectam espectador e cena, hoje? Uma espécie de agenciamento, consciente ou não, começa a ser operada antes mesmo do início do espetáculo,

instaurando-se temporalidades, ações do tempo no (e pelo) corpo daquele ou daquela que se lança a uma aventura anunciada. Independentemente das qualificações do tempo, se dessa ou daquela outra forma, talvez seja interessante observar como ocorre um possível diálogo entre tempo, expectativa e espectador, atuando como brevidade e expansão.

**Ivana:** Penso, num primeiro aspecto, como o anúncio da duração de uma peça, como essa informação poderia atrair ou afastar o espectador. De alguém que chega e diz: “Vamos ver uma peça de um grande encenador?”. A pessoa replica: “Não vou em hipótese alguma passar oito horas vendo um espetáculo”. Mas aí você diz: “Já vi essa peça e, para mim, pareceu ter apenas 45 minutos”. Há essa primeira questão: como essa informação pode somar, atrair o espectador? E a segunda: quais seriam os procedimentos que estariam em jogo num espetáculo que dura oito horas, numa temporalidade, digamos real, mas a experiência que daí resulta seria uma fruição de 45 minutos? Um exemplo concreto seria *Os sete afluentes do Rio Ota*, de Robert Lepage, que é um espetáculo longo, com aproximadamente seis horas, mas que não tem esse peso de seis horas. Na minha experiência, pelo menos, entrei naquela história, de uma forma que não estava me ligando às coisas que aconteciam lá fora.

**Rudson:** Conheço pessoas que foram assistir ao *Rio Ota*, por exemplo, e acharam extremamente maçante, não viveram a experiência da mesma maneira que você. Talvez a subjetividade do tempo também esteja relacionada a como a sua experiência pregressa cria um olhar, uma observação, uma forma de recorte da vivência.

**Ipojucan:** É de se refletir: estar tanto tempo à disposição de um espetáculo de cinco ou seis horas, sendo que, quando estou vendo uma série, sou capaz de ficar um dia inteiro vendo um episódio atrás do outro. Mas, nesse caso, tenho a possibilidade de parar, de interromper e fazer outra coisa, pois controlo o processo. Isso me lembra um pouco Zigmunt Bauman (2001) ao falar da modernidade líquida. Dessa prerrogativa de que vou ser prisioneiro de uma coisa por muito tempo, seja um espetáculo, sejam as relações que estabeleço. Acho que isso é uma marca do tempo contemporâneo, há uma resistência por achar que vou ficar capturado em algo e que posso perder a minha liberdade.

**Christiane:** Ainda sobre a duração, me veio a ideia do teatro do real, do teatro imersivo, os quais tentam fazer com que o público vivencie a experiência ao máximo. Porque a pessoa não está num lugar de conforto, está também se movimentando, e essa questão da ação do espectador faz com que ele mude a percepção do tempo, diferentemente de quando está sentado, somente assistindo. Existem algumas vias de experimentos práticos já pensando nessa ideia de como trazer o espectador para esse outro lugar, outro tempo, outra vivência.

**Rudson:** Pergunto-me o quanto é realmente possível a construção de um tempo artificial para o tempo da cena. Ainda me pego pensando quais seriam os dispositivos, como o Felisberto falou, de aproximação da experiência de tempo do espectador com a do tempo em cena.

**Ipojucan:** A experiência também é uma construção. Tudo bem, a experiência é algo que me atravessa, como diz Jorge Larrosa Bondía (2002), mas qual é a minha participação em sustentá-la? Porque ela pode acontecer e se dispersar, atravessar e ir embora.

**Ivana:** Sou uma pessoa bem dispersa. Se alguma coisa me incomoda, eu escapo. Tem gente que é assim também no teatro. Vai a um espetáculo e, se ele não está sendo agradável, ela escapa. Retomando a experiência individual, tem a questão de como seria para fisgar o espectador, quais tipos de procedimentos, disparadores, para engajá-lo. Essa experiência pode contagiar outras pessoas, no tempo do espetáculo. Não se finda quando termina o espetáculo, ela pode ser conformada por outro tipo de comunicação. Isso passa logicamente pela publicidade, pelas redes sociais, pelo jornalismo ou pelas críticas, influenciando pessoas que chegam ao teatro com uma determinada predisposição para assistir ao espetáculo. A gente não está num campo neutro.

**Rudson:** Podemos pensar em quais dispositivos o teatro pode utilizar para tentar recuperar essa experiência que Byung chama de “aroma do tempo”.

**Felisberto:** Um exemplo disso, é o que a gente chama de palestra-espetáculo, aula-espetáculo ou palestra-cênica. Essas modalidades de ação são tipos de operações do tempo que colocam o espectador diretamente naquele presente,



naquele momento, entrelaçando presença e presente. Com as palestras, pressupõe-se certa abertura do tempo, que busca se distanciar desse escapismo para entrar numa fábula ou na minha experiência individual, mas já me coloca diretamente em contato com todos que estão ali ao mesmo tempo, como numa aula buscando uma temporalidade inscrita no presente. Em sua forma mais radical, a palestra-cênica invoca uma certa liberdade temporal ao espectador. O “presente” nesses tipos de espetáculos-*performances* está muito relacionado com o agora, em manifestar um presente no qual, por exemplo, poderia olhar o celular, falar com alguém ao lado, estar na experiência contemplativa, estando inteiramente imerso em mim e jogando com os outros e também com a cena.

**Christiane:** É quase uma experiência de vida contemplativa dentro da vida ativa conseguir ter esses momentos de experiência.

**Felisberto:** Como que dentro da vida ativa eu possa ter esses momentos, que eu consiga realmente viver, sentir o aroma do tempo.

**Ipojucan:** É bom a gente lembrar que Byung cita vivência e experiência como coisas diferentes. Quando se fala de outra experiência, como cultura, como bagagem, as experiências que uma pessoa tem ou teve. Todas essas coisas concorrem para esse momento de fruição do teatro. Mas é legal a gente deixar as coisas mais separadas, pois ajudam a analisar melhor sobre o tempo. Ao abordar vivência, referimo-nos à experiência, cultura, bagagem, entre outras. E quando falamos de experiência, estamos, de alguma forma, atravessados pelo tempo.

**Danilo:** Essas questões da experiência são determinadas pelo tempo, pelo tempo em que você está em relação com algo que implica o espaço em que ocorre essa experiência.

**Ipojucan:** A ideia de espaço e tempo como entidades separadas começou a cair por terra no começo do século XX, cientificamente com a teoria da relatividade, não sendo mais possível falar de espaço sem falar de tempo. É um binômio espaço-tempo. A gente ainda continua falando tempo e espaço, mas implicitamente é tempo-espaço, espaço-tempo, uma coisa é indissociável da outra. Isso mudou a forma não só de se olhar o mundo, mas de os artistas também trabalharem.

No documentário *Abstract: the art of design* (2019), Olafur Eliasson pôde nos ajudar a pensar sobre isso, porque ele usou a tela do espectador que está assistindo ao documentário, que pode estar em qualquer lugar do planeta, para que tente fazer arte junto com ele. Então, a primeira coisa que o Olafur pede é para o espectador começar a ver o documentário à noite e não de dia, e para apagar todas as luzes da casa e observar seu ambiente. Olafur muda a luz da tela, e o espectador vai acompanhando essas mudanças na iluminação do seu ambiente. Isso altera a sua percepção de espaço. No final do documentário, o artista volta a fazer outra experiência perceptiva com o espectador. Ele aproxima uma folha de papel em branco da lente da câmera, e o espectador vê a sua tela inteira preenchida com um fundo branco. Quando Olafur tira a folha de papel, o espectador vê o artista num outro lugar, numa paisagem diferente. Então, se Olafur está em Israel, ele fala “esse é o céu de Israel” e pede para que se observe a luminosidade de tal local. Daí ele repete a ação de tapar a lente da câmera com a folha de papel em branco e, quando ele tira, está na Islândia. “Esse é o céu da Islândia”, ele diz, “a luz aqui é assim, ela dá um contorno para as coisas desse jeito, a luz é mais dura, dependendo do momento do dia, a luz muda”. Olafur repete essa experiência várias vezes, sempre mostrando um lugar diferente do planeta, fazendo com que o espectador preste atenção em como a luz e a percepção do espaço mudam de um lugar para outro. Isso desfaz a ideia de um mundo que parece fixo.

**Rudson:** Quando Olafur faz um dispositivo para tentar de alguma forma trabalhar com novas espacialidades, independentemente de onde no globo a pessoa esteja assistindo àquele documentário, ele altera a sua percepção espacial e ao mesmo tempo cria essas durações, que podem acessar novas memórias.

**Ipojucan:** Esse dispositivo faz com que se comece a pensar melhor sobre essas entidades, tempo e espaço, pois, ao passar uma nuvem, isso muda a luz, o que altera a percepção do espaço. Essa nuvem vai sair, então o tempo vai passando, o espaço também vai mudando e se cria uma ideia de fluxo. Aí podemos pensar, existe tempo? Bom, essa é a pergunta: “Existe tempo?”.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rhedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- CANTON, K. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ELIASSON, O. *Abstract: the art of design* (Olafur Eliasson: the design of art). Direção: Jason Zeldes. [S. l.: s. n.], 2019. (Temporada 2, episódio 1)
- FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HAN, B-C. *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- LADDAGA, R. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PASSÔ, G. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PICON-VALLIN, B. Tradições e inovações nas artes da cena. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 319-332, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p319-332>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- QUILICI, C. S. O “contemporâneo” e as experiências do tempo. In: NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (org.). *Ensaio em cena*. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010, p. 24-33.
- YVES, D. *Tudo no timing: 7 comédias de um ato*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

**FELISBERTO SABINO DA COSTA:** é doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris 3. Professor no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP).

**IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA:** é doutor em Artes Cênicas e professor da Universidade Anhembi Morumbi. Autor do livro *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*.

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS:** é professora, pesquisadora e atua no mercado de arte, doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa sobre o espectador da intervenção urbana, ativismo e o hibridismo artístico.

**RUDSON MARCELO DUARTE:** é Mestre em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisador das teatralidades físicas e do campo de intersecção entre o mascaramento e as poéticas contemporâneas.

**DANILO CORRÊA:** é professor, ator, dramaturgo e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa teatro e cultura popular, com destaque para o carnaval de Escolas de Samba.

**IVANA MOURA ALVES:** é jornalista, crítica e pesquisadora de teatro, escritora e produtora cultural. Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

**AIRTON DUPIN (COLABORADOR):** é professor diretor e pesquisador de tecnologias em Teatro de Objetos. Mestre em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Estudou Linguística na Faculdade de Letras e foi Núcleo de dramaturgia do Sesi.

**FLÁVIA BERTINELLI (COLABORADORA):** é atriz, pesquisadora e encenadora. Formada em arte dramática pela Escola de Arte Dramática ligada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP), (EAD/ECA/USP), mestranda em artes cênicas pela ECA/USP e Commedia dell'Arte na Itália.

REPERTÓRIO  
LIVRE

# O CORPO CÊNICO DIVINIZADO: (DES)LIMITES ENTRE ARTE, FILOSOFIA E RELIGIOSIDADE NO MOVIMENTO TEORIZANTE DA DANÇA IMANENTE

*THE DIVINIZED SCENIC BODY:  
(UN)LIMITS BETWEEN ART, PHILOSOPHY  
AND RELIGIOSITY IN THE THEORIZING  
MOVEMENT OF IMMANENT DANCE*

*EL CUERPO ESCÉNICO DIVINIZADO:  
(UN)LÍMITES ENTRE ARTE, FILOSOFÍA  
Y RELIGIOSIDAD EN EL MOVIMIENTO  
TEORIZADOR DE LA DANZA INMANENTE*

**ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES**

MENDES, Ana Flávia de Mello.  
O corpo cênico divinizado: (des)limites entre arte, filosofia e religiosidade no  
movimento teorizante da dança imanente.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **40-59**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43510>



## RESUMO

O presente texto aborda a teorização da “dança imanente” (MENDES, 2010) no processo de criação cênica do espetáculo *Traços de Esmeralda*. Partindo da metáfora da ciganice como modo de existência, a reflexão caminha de forma errante entre arte, filosofia e religiosidade para visitar a dança imanente e apresentar a noção de corpo cênico divinizado. O diálogo inicialmente estabelecido com teóricos da imanência, entre os quais Deleuze e Guattari (1992) e Espinosa, é atravessado pela experiência de criação poética articulada à Etnocenologia (BIÃO, 2009) e seus conceitos de estado de corpo e consciência para falar de uma possível transimanência em dança, trazendo para a fisicalidade a dimensão do sagrado na construção de corpo para a cena.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

corpo cênico divinizado;  
dança imanente;  
transimanência.

## ABSTRACT

*This text addresses the theorizing of immanent dance (MENDES, 2010) from the creative process of the dance spectacle Traços de Esmeralda. Starting from the metaphor of gypsy as a way of existence, the reflection walks in an errant way between art, philosophy and religiosity to revisit the immanent dance and present the notion of a divine deified body. The dialogue initially established with theorists of immanence, including Deleuze and Guattari and Espinosa, is traversed by the experience of poetic creation linked to Ethnocenology (BIÃO, 2009) and its concepts of body state and consciousness to speak of a possible transimanence in dance, bringing to the physicality the dimension of the sacred in the construction of a body for the scene.*

### **KEYWORDS:**

*divine deified body;  
immanent dance;  
transimanence.*

## RESUMEN

*Este texto aborda la teorización de la “danza inmanente” (MENDES, 2010) en el proceso de creación escénica del espectáculo Traços de Esmeralda. Partiendo de la metáfora del gitano como modo de existencia, la reflexión deambula entre el arte, la filosofía y la religiosidad para visitar la danza inmanente y presentar la noción de un cuerpo escénico divinizado. El diálogo establecido inicialmente con teóricos de la inmanencia, entre ellos Deleuze y Guattari (1992) y Espinosa, es atravesado por la experiencia de creación poética articulada a la Etnocenología (BIÃO, 2009) y sus conceptos de estado de cuerpo y conciencia para hablar de una posible transitoriedad en la danza, trayendo a la fisicalidad la dimensión de lo sagrado en la construcción del cuerpo para la escena.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*cuerpo scénico divinizado;  
danza inmanente;  
trasinmanencia.*

## ARTE E FILOSOFIA: ERRÂNCIAS DE UMA DANÇA IMANENTE

Para Robson Gomes, por me inspirar outras danças com a filosofia.

CAMINHAREI AS MINHAS CIGANICES POR ESTES E OUTROS MUNDOS,  
AINDA QUE NESTA CAMINHADA FIRA OS MEUS PÉS NAS PEDRAS DAS ESTRADAS.

Esmeralda Semioch

**A LIBERDADE CIGANA** é um desejo movente nutrido e cultivado em meu ser dançante. Acredito numa dança que liberta e, mais ainda, é livre por ser gestada na livre imaginação do artista, criador de mundos. É nesta livre imaginação que gesto o que chamo de dança imanente, um fazer-pensar dança que acredita em uma dança livre de preceitos e técnicas de movimento previamente estruturadas, livre de vocabulários previamente reconhecidos como dança; um devir-dança, talvez.

A dança imanente surge da necessidade de transpor verdades impostas no campo da dança, partindo do princípio que todo corpo pode dançar e qualquer coisa pode vir a ser dança. Ela possui, portanto, uma movência para além da própria dança ou do que é legitimado como tal. Filiada à dança contemporânea, ou melhor, ao que entendo como pensamento contemporâneo em dança, a dança imanente

quer acolher diferenças e, mais ainda, oportunizar a qualquer corpo desejante a experiência de estar em cena.

Para e na dança imanente o corpo é multiplicidade, posto que se constrói nas experiências vividas em companhia do outro, nas trocas e compartilhamentos que fazem do indivíduo uma manifestação do coletivo que o afeta. É individualidade como multiplicidade e, contraditoriamente, o múltiplo como unidade do coletivo.

A dança imanente é feita de corpos que são expressões de uma mesma substância. Nela, o corpo cênico é um agenciador de sensorialidades em processo de criação. É uma prática, mas também uma teoria em dança. Tal qual a criação do corpo cênico, a criação de seu *corpus* teórico dá-se nos trânsitos entre arte e filosofia e, mais recentemente, inclui também os estudos em religião e a própria prática da religiosidade.

Enfatizo, nesse sentido, a noção de imanência, entendendo que esteja aqui a problemática maior da dança imanente, pelo menos do ponto de vista filosófico, já que do ponto de vista cênico há outros problemas não menos relevantes e dos quais venho tratando em livros e artigos, desde 2002, quando ingressei no universo da pesquisa acadêmica em dança.

O termo dança imanente foi cunhado em meus estudos de doutorado em artes cênicas para nomear a pesquisa desenvolvida no processo artístico do espetáculo *Avesso*, criado para a Companhia Moderna de Dança (CMD)<sup>1</sup> em 2007. A princípio, dança imanente era apenas um título fantasia para falar do modo como era compreendido o corpo no espetáculo, que tinha como pretensão revelar a fisicalidade dos dançarinos em cena.

A busca por essa fisicalidade fora trabalhada em laboratórios de sensibilização do corpo dançante e na criação do espetáculo como materialização de descobertas e invenções de movimentos desvelados em dança. Nesse sentido, dança imanente era apenas um modo “poético” de nomear um processo de descoberta de si mesmo como corpo cênico dançante por meio do que intitulei “dissecação artística do corpo”. (MENDES, 2010)

**1** Grupo fundado em 2002 e no qual atuei como coreógrafa e diretora artística por 15 anos. Para saber mais sobre o trabalho da companhia. Ver: <http://ciamoderno.wordpress.com>.

Naquele momento a liberdade tão desejada por mim na dança estava sendo vivida em sua plenitude. Ali era a vez e a voz da poética cênica. Sua teorização estava completamente comprometida com o andamento da prática e com os conceitos dela emergentes, entre os quais a noção de imanência, até então abordada apenas como estratégia para falar de um corpo dançando a si mesmo. O corpo, no corpo, pelo corpo, acionando, para tanto, ideais de subjetividade e idiossincrasia, trazendo para seu bojo conceitual este aspecto da imanência.

Passado o calor e a emoção do momento, comecei a olhar com maior desconfiança para o termo, haja vista a evidência dada para a noção de imanência, que me colocava diretamente diante da filosofia. Aprofundei os estudos acerca da noção em Deleuze e Guattari (1992), que falam não apenas em imanência, mas em um plano de imanência, um plano de forças, uma espécie de emaranhado de partículas formadoras de um todo-uno em multiplicidade.

Em meus estudos de pós-doutorado propus aprofundar a dança imanente enquanto teoria de dança. Para isto, dediquei-me um pouco mais ao estudo do termo, a partir do que tracei as seguintes considerações:

Um plano de imanência funciona como uma organização desorganizada de relações. Não se trata de uma lógica estruturada com início, meio e fim, mas de algo que pode ser acessado de qualquer ponto e em direção a qualquer ponto. Entradas e saídas são possíveis a qualquer momento e por qualquer via. No plano, as imanências são forças atravessadas e atravessadoras de outras forças. (MENDES, 2018a, p. 74-75)

Essa é a maneira como compreendi o *modus operandi* do plano de imanência na proposição de Deleuze e Guattari, o que me ajudou, em alguma medida, a compreender o corpo como plano de imanência na dança, alimentando a dança imanente como abordagem teórico-metodológica, já que me foi possível enxergar sua própria operacionalização como um plano de imanência.

Contudo, a concepção de plano de imanência não foi suficiente. Precisei conhecer um pouco mais sobre a noção de imanência em sua trajetória histórico-filosófica.

Historicamente, na filosofia, falar em imanência é falar daquilo que é oposto à transcendência. Trocando em miúdos, se por um lado abordagens pioneiras dos termos os definem como o que é “de dentro” e o que é “de fora”, respectivamente, enfoques mais atuais dizem estar tudo em um mesmo “lugar”.

Para entender a imanência como esse “lugar” busquei Espinosa, filósofo responsável por uma concepção de imanência construída nas diferenciações entre o teísmo e o panteísmo. Segundo o teísmo, Deus é transcendente ao mundo que conhecemos, pois está para além do humano, enquanto para o panteísmo, Deus é imanente ao mundo, isto é, está contido em todas as criaturas vivas.

A partir de uma constatação que se manifesta contrária aos dogmas judaico-cristãos, Espinosa, de forma panteísta, aponta para a inexistência da transcendência e predominância da imanência, isto é, a vida presente, o aqui e agora. Em Espinosa entendendo Deus como imanência, a natureza toda, uma única substância que é o *tono-uno* da multiplicidade de todas as formas de vida.

Espinosa contrapõe a causa imanente à causa transitiva (ou transcendente), para falar de um corpo que não é um objeto subjugado à mente, mas é sujeito da vida. Para o filósofo, corpo e mente não são a mesma coisa e nem são coisas distintas que apenas se unem, mas são derivações de uma mesma substância, funcionando como diferentes modos de expressão desta substância. Essa visão sobre corpo está diretamente ligada ao modo como o filósofo entende Deus, que é, portanto, corpo e não algo para além do corpo. Essa articulação leva-me a pensar o corpo como uma expressão da substância divina, conforme sugere Santos (2009, p. 215):

Espinosa diz Deus, sive Natureza; ou seja, Deus é a própria Natureza; na sua totalidade e na sua substancialidade. Espinosa aproxima Deus do homem, ao incluí-lo na Natureza e não, como fizeram os teólogos, atribuindo-lhe sentimentos ou emoções tipicamente humanas. Mas esta inclusão não é do tipo aristotélica, como uma alma presente em todos os corpos; nem à maneira estoíca, que defende um Deus imanente tal qual uma alma, Mente, ou razão do mundo, ou como sendo uma parte dele. Espinosa faz

uma identificação entre Deus e a Natureza, tida como o Todo do Universo infinito, o Todo da existência infinita. Este Todo infinito é Deus mesmo. Em outras palavras, Deus não transcende a Natureza, mas nele se insere como produtor e produto.

Espinosa descentraliza Deus e traz para a vida toda a condição divina não explicável. É justamente esta descentralização que interessa à dança imanente, tanto na compreensão do corpo quanto para o entendimento metodológico deste fazer-pensar dança. Na dança imanente o corpo é indivíduo múltiplo e multiplicidade individualizada.

“É a partir da instigante contradição que permeia a condição descentralizada de um sujeito em relação ao seu mundo que a dança imanente se constrói conceitualmente e, claro, enquanto fazer cênico”. (MENDES, 2018a, p. 87) Essa relação corpo-mundo não os vê como distintos, ou como uma coisa e outra coisa que se fundem. Elas são a mesma coisa. Corpo e mundo são um todo-uno, múltiplo, infinito e indivisível. Assim como Deus é Natureza, corpo é mundo. Portanto, cada corpo é um modo de expressão do mundo.

A dança imanente é, assim, um modo possível de expressão do ser entre as diferentes expressões do infinito corpo dançante. Para praticá-la e teorizá-la, faço alguns exercícios de apropriação da filosofia. Não que a filosofia seja uma área de conhecimento ideal, mas, como estou diante dela, busco uma construção de conhecimento em dança dialogada com algumas proposições filosóficas. Este movimento não tem cunho de dominação política como sugere a ideia de apropriação cultural tratada especialmente na antropologia e sociologia, mas, sim, de procedimento artístico, haja vista seu emprego na arte contemporânea e nas vanguardas modernistas, conforme esclarece Chiarelli (2006). Desta maneira, da mesma forma que a filosofia apropria-se da arte na criação de conceitos, aproprio-me de conceitos filosóficos na criação de minha dança.

Esse ato criador possibilita-me fazer uma leitura particular de Espinosa, Deleuze e Guattari, a qual me leva a algumas elucubrações. Por exemplo: ao abordar a imanência, Espinosa “mata” a transcendência e, por extensão, mata Deus, diariam os monoteístas. Contudo, penso que esta morte seja um deslocamento de



perspectiva acerca do lugar do divino em relação ao humano, numa espécie de reordenação que confere a condição de divino a todo e qualquer ser vivo. Sim, porque o que Espinosa altera é o lugar de Deus, antes entendido como transcendência. A questão é que a mudança do lugar de Deus, da transcendência para a imanência, provoca não somente a divinização da matéria, mas a materialização do divino. Heresia? Se estamos no plano de imanência de Deleuze e Guattari, como é possível simplesmente apagar uma ou outra condição de expressão do corpo?

Essa inquietação levou-me a pensar, recentemente, na possibilidade de uma dança transimane, um pensamento-fazer que vê a condição divina do corpo-matéria que dança ou a condição matéria do corpo-divino que dança. Transcendência e imanência em uma mesma substância. Trato disto no artigo “Por uma dança transimane: o corpo cênico divinizado no processo de criação do espetáculo” *Traços de Esmeralda* (MENDES, 2018b).

Tenho convicção de que, do ponto de vista da filosofia, cogitar uma aproximação dessa ordem entre os conceitos pode soar como um equívoco. Muitos estudiosos de filosofia com os quais convivo alertam que, além de perigoso, é desnecessário falar em transcendência, posto que tudo está na imanência.

O fato é que, embora eu tenha muito respeito e apreço por essa área de conhecimento, ao apropriar-me da filosofia para pensar e fazer dança, não tenho nenhuma pretensão de combater ou superar qualquer abordagem. Interessa-me apenas exercitar alguma compreensão acerca do meu processo de criação em dança movendo conceitos e noções que me (co)movem. Ao contrário do que algumas abordagens em filosofia pregam sobre o que seja uma teoria, meu pensamento-fazer dança não tem a intenção de ser uma verdade fechada e acabada. É uma teoria em movimento ou, para tranquilizar o leitor – especialmente o afeito à filosofia – é um movimento de teorização, um movimento teorizante.

Nesse movimento, originado pela arte, assim como em minha própria vida, não aceito simplesmente anular o aspecto divino, esquecer, abrir mão de crenças e convicções diariamente vividas, construídas, desconstruídas e reconstruídas. Ainda que entenda o divino dentro do plano de imanência, não vejo problema algum em absorver na dança imanente, como forma de reflexão de suas

proposições, o prefixo “trans”, advindo da transcendência. Onde a filosofia vê pecado conceitual, eu vejo potência inventiva, como uma criança inocente que cria mundos quando brinca, o que, aliás, é próprio do fazer artístico. Como artista, tomo emprestado ao meu movimento teorizante uma boa dose de liberdade cigana para, inclusive, transitar entre autores que não necessariamente pertençam a uma mesma filiação, até porque a dança imanente enquanto teoria é um devir, da mesma maneira que é devir em seu fazer prático. Assim como “a história dos ciganos é a história de um mosaico étnico” (HILKNER; HILKNER, 2012, p. 4), minha história e, logo, meu pensamento-fazer dança, é um mosaico de teorias e práticas.



## ARTE E RELIGIOSIDADE: *TRAÇOS DE ESMERALDA E O* CORPO CÊNICO DIVINIZADO

Em minhas errâncias deparei-me com o universo afro-religioso, especialmente com a umbanda. Ao trazê-la para perto de minha arte, a problemática da transcendência ganhou amplo espaço de reflexão. Isto ficou ainda mais evidente quando em minha caminhada cruzei com a chamada “fotografia documental”,<sup>2</sup> proposição de Guy Veloso, paraense que se dedica a investigar o transe em práticas religiosas e cênicas.

Em sua trajetória artística o fotógrafo passou a participar das produções da CMD em 2014 e desde então vem agregando nossa dança ao campo dos seus fenômenos de pesquisa. Ao analisar as imagens da companhia capturadas por ele, especialmente as que ele produziu do espetáculo *Um*,<sup>3</sup> vi ressaltar o transcender do corpo dançante e suas conexões com o sagrado, o divino. Constatei: ao fotografar ritos religiosos, Guy espetaculariza o sagrado, mas quando se trata de dança (ou cena, em sentido amplo), as fotografias sacralizam o espetáculo, num intenso movimento entre arte e religiosidade. O cruzamento entre dança imanente e fotografia documental é um movimento de revelação do componente transcendental da dança imanente.

**2** O termo aqui está diretamente ligado ao trabalho artístico de Guy Veloso. Ver: <https://fotografia-documental.wordpress.com/tag/guy-veloso/>.

**3** Registro do espetáculo disponível em vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=soqV8cX6mX-w&t=10s>.

Tal movimento passou a tomar conta de mim como artista, talvez por encontrar na interface arte e religiosidade uma oportunidade de reencontro com o divino, o que de certa forma se perdeu frente às verdades absorvidas com os primeiros estudos acerca da noção de imanência pela ótica da filosofia pós-estruturalista. Surgiu assim a necessidade de mergulhar mais profundamente na experiência artística por meio de um novo processo de criação, desta vez mais íntimo, em que me fosse possível estar no lugar de dançarina e não apenas no de coreógrafa, que me era mais comum, com o propósito de vivenciar o transcendental na cena. Tomei emprestada a noção de “sagrado feminino” (CAMPBELL, 2015) e segui em busca da construção de uma deusa, articulando a ambivalência dos conceitos (transcendência e imanência) em uma mesma unidade múltipla: o corpo.

Agarrei-me à temática cigana e ao universo da umbanda e empenhei-me do espetáculo *Traços de Esmeralda*<sup>4</sup>. A cigana Esmeralda fora escolhida como divindade motriz de meu processo criativo por uma série de razões, mas especialmente por ela ter sido a mim revelada em um jogo de cartas e, ainda, ter saído da mesa de jogo direto para minha casa, literalmente, pois o pai de santo que conduzia a consulta ao tarô cigano presenteou-me com sua própria imagem. Na busca por uma re-vivência em dança, uma cigana, dançarina, dona de uma mesa de jogo, veio embora comigo pra casa.

Esmeralda, na umbanda, é uma entidade cultuada tanto na linha dos ciganos quanto na linha de esquerda, das pombogiras. A linha dos ciganos caracteriza-se por ter certa autonomia na umbanda. Já a linha de esquerda congrega exus, o povo da rua e as pombogiras, entidades que atuam principalmente em situações que dizem respeito à vida amorosa e à sexualidade.

Ao estudar a entidade cigana Esmeralda observei que seu arquétipo remetia diretamente a duas mulheres muito presentes em mim: minhas avós. Por um lado, ela traz a força maternal mais romântica, marcada pela pureza, mas por outro tem em si o poder feminino de revolução, a força maternal de superação. Encontrar estas forças no arquétipo de Esmeralda é encontrar minhas avós. Força e leveza, firmeza e doçura, são alguns dos contrastes presentes nas formas de atuação da entidade que, assim como eu, é feita de opostos, paradoxos, antagonismos, diferentes modos de expressão. A identificação foi direta.

4 Registro do espetáculo disponível em vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=3DucWyl-p4hg&t=1745s>.

Encontrar minhas ancestrais diretas na figura de uma entidade foi determinante para a criação de [nome do espetáculo removido para avaliação]. Alí encontrava-se minha potência sagrada como corpo, meu sagrado feminino. Importante dizer que o sagrado feminino para mim não é algo fora do mundo terreno. Ele está dentro de cada mulher, encarnado, corporificado, pois é força de deidade, isto é, força de divindade que se manifesta pelo feminino. Campbell (2015, p. 48) diz: “todas as mulheres são divindades”, isto é, todas contêm a potência de divindade. Mas, o que distingue a mulher? Em que reside a potência de divindade?

A mulher nos dá a luz fisicamente, mas é também a Mãe de nosso segundo nascimento - nosso surgimento como entidades espirituais. [...]. Acorda em nós a noção de um objetivo espiritual, uma vida imaterial, uma existência humana e mística que pode ser vivida acima do nível do alimento, do sexo, da economia, da política e da sociologia. [...] a mulher representa aquela que nos faz despertar, a que nos dá à luz nesse sentido. (CAMPBELL, 2015, p. 37)

Nisso consiste o sagrado feminino: a força do divino manifestada na figura da mulher. Na condição de síntese da vida, poder de geração e nutrição da humanidade, a mulher congrega os mistérios do sagrado. É pelo princípio feminino que este poder de deidade se manifesta. O sagrado feminino é algo que transcende a racionalidade ou racionalização da vida. Whitmont (1991, p. 11-12) explica:

A Deusa é a guardiã da interioridade humana. O patriarcado regula os elementos externos do comportamento humano, mas desvaloriza o instinto, os sentimentos e sensações, a intuição, a emoção individualizada, e as profundezas do feminino.

Por vezes é necessário entregar-se às manifestações do instinto em detrimento da racionalidade. Na maternidade, quando o instinto se manifesta verdadeiramente, nos vemos face a face com o poder de deidade da mulher. Não à toa, após me tornar mãe foi que o desejo de dançar meu sagrado feminino falou mais alto. Tão alto a ponto de meu corpo não mais suportar o lugar que eu ocupava por trás da cena, afinal, se a dança imanente é para qualquer corpo, por que não haveria de ser para mim?

Ao entender que, em meu processo, a criação do corpo cênico estaria necessariamente atrelada à figura da cigana, recorri à noção de “corpo divinizado” proposta por Martins (2008). A autora argumenta que a noção diz respeito ao “estado alterado de corpo e consciência” (BIÃO, 2009) decorrente da corporificação, o instante em que o médium, também chamado cavalo, incorpora a entidade. Para a autora, este estado alterado coloca o corpo numa outra condição, a de divinização.

Em seu estudo, Martins focaliza as danças de orixás no candomblé, mas também emprega a ideia de corpo divinizado a outros contextos, não religiosos, ligados às matrizes africanas e afro-brasileiras, a exemplo da capoeira, o que me despertou ainda mais interesse pela noção. Trazendo a reflexão para mais perto da minha realidade, ganha destaque a seguinte inquietação: se estou partindo do princípio de que em meu processo artístico trago à tona a cigana Esmeralda sintetizada nas minhas avós para construir o corpo de uma deusa e, ainda, considerando que a noção de sagrado não necessariamente se funda no universo religioso, seria possível pensar em um corpo divinizado na cena de uma dança não religiosa?

Tenho plena convicção de que o processo criativo de (nome do espetáculo removido para avaliação) não é religioso, embora esteja repleto de elementos ligados a uma vertente religiosa (umbanda), o (meu) corpo na cena não é produto de um ato religioso. Será que, ainda assim, posso tratá-lo como um corpo divinizado? Escolho acreditar que sim, até porque não o classifico como divino, mas como divinizado, isto é, decorrente de um processo de divinização que, no meu caso particular, é artístico.



## ARTE, FILOSOFIA E RELIGIOSIDADE: CIGANICES DE UM CORPO CÊNICO DIVINIZADO

Pensar a construção de um corpo cênico divinizado me move em direção a revisão de alguns pressupostos da dança imanente. Conforme mencionei anteriormente, a dança imanente se constitui como pensamento-fazer marcado,

entre outros princípios, pelo princípio da imanência, pautada na ideia de descentralização do corpo a partir da compreensão da descentralização de Deus na concepção de Espinosa e na noção de “plano de imanência” em Deleuze e Guattari (1992).

Religiões politeístas, como a umbanda, partem de uma abordagem descentralizada de Deus, sendo este uma única substância expressa de diferentes modos em diferentes deuses e deusas não apenas cultuados, mas incorporados, tornados corpo em seus cavalos. Deuses que são transcendência corporificada em imanência.

Ora, se transcendência e imanência são expressões de uma mesma substância (Deus) e, portanto, por que a transcendência deveria ser desconsiderada no processo de constituição da dança imanente? Porque não precisa, digo a mim mesma. Porque se na perspectiva deleuzeana o fora não existe, torna-se desnecessário falar em transcendência.

Sim, ainda assim, embora transcendência soe como noção desnecessária quando levo em consideração a compreensão de que Deus é a própria Natureza e não algo fora dela, prefiro adotar uma maneira mais flexível de trânsito entre os modos de expressão desta substância (Deus), seja nos processos de incorporação da umbanda, seja na concepção de corpo cênico divinizado aqui proposta. É por este motivo que, diante das minhas recentes experiências, trago para a dança imanente o prefixo *trans*, que faz alusão à transcendência, mas também a outros sentidos e possibilidades de ser *trans*: através, além de.

Os dicionários esclarecem pouquíssimo acerca desse prefixo, destacando geralmente a qualidade de ser um elemento que significa através, além de ou para além de. De todo modo, existe uma gama enorme de conceitos, nas diversas áreas de conhecimento, que incorporam o prefixo *trans* para falar de experiências que estão além do que a própria palavra significa. *Transsexual*, *transcrição*, *transdisciplinar*. Não vou me deter a falar sobre estes, pois não é o que a presente escritura propõe. Contudo, vale destacar a potência do prefixo, que enfatiza nas palavras uma experiência múltipla de significações.

A noção de transdisciplinaridade, por exemplo, muito usada na área da educação, existe porque já não é suficiente falar em disciplinaridade. Trata-se de uma noção



que abarca encontros e atravessamentos *entre* disciplinas, não sendo esta ou aquela disciplina, mas uma outra, ou melhor, uma experiência disciplinar *para além* das próprias disciplinas. Seria a dança *transimamente*, então, uma experiência de corpo para além da própria dança imanente? Talvez, posto que enfatiza no corpo o seu modo de expressão divino, como quer a noção de corpo cênico divinizado.

Para a dança imanente tudo está no corpo que dança e, por conseguinte, no modo como este agencia as informações que nele chegam. A transcendência na dança imanente não está, de modo algum, desarticulada da imanência (isto é, fora do corpo), pois ela só é possível na imanência que, por sua vez, é o próprio corpo dançante e, por conseguinte, a própria dança. Dança, imanência, transcendência: expressões de uma mesma substância, o corpo cênico.

Deleuze, em sua filosofia da diferença, fala no transcendental (e não em transcendência) para propor uma determinada leitura acerca do empirismo naquilo que chama de “empirismo transcendental”. (DELEUZE, 2006) Em Deleuze, “o verdadeiro mundo empirista desdobra-se pela primeira vez em toda sua extensão: mundo de exterioridade, mundo em que o próprio pensamento está numa relação fundamental com o de-fora”. (MACHADO, 2009, p. 138-139)

Nesse momento deparo-me com considerações sobre a perspectiva do “fora” em Deleuze, visto que o autor aborda o empirismo como algo exterior ao pensamento, como algo de que o pensamento se apropria para operar, admitindo a este um *status* de “faculdade”.

Deleuze assinala que em uma ‘doutrina completa’ das faculdades - que o livro não pretende estabelecer - deveriam ter lugar não só a ‘vitalidade’, a ‘sociabilidade’, a ‘linguagem’, mas até mesmo outras faculdades ainda não suspeitadas, a serem descobertas. No entanto, mesmo sendo impossível estabelecer limites precisos para o termo ‘faculdade’, que em nenhum momento é definido explicitamente, é possível notar que *Diferença e Repetição* privilegia claramente três faculdades quando procura responder à questão, de ressonância heideggeriana, ‘o que significa pensar?’: a sensibilidade, a memória e o pensamento. (MACHADO, 2009, p. 140-141)

Tomo a liberdade de questionar se entre essas faculdades ainda não suspeitadas estaria a intuição, ou aquilo que o filósofo atribui como qualidade própria da arte, os chamados “affectos e perceptos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992) O que vejo e sinto ao realizar meu movimento teorizante é que o empirismo transcendental aproxima-se do campo da arte, da produção de conhecimento em arte, posto que opera na zona do sensível, da sensibilidade.

“O objeto da sensibilidade é não propriamente o ser sensível, mas o ser do sensível, o *sentientum*, um *aisteteon*, isto é, não propriamente o dado, mas aquilo que faz com que o dado seja dado” (MACHADO, 2009, p. 142, grifo do autor), a sensação e nada mais.

Retornando aos affectos e perceptos em Deleuze e Guattari (1992, p. 197-198), vale destacar que

[...] o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o affecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.

Nesta concepção verifico que os autores não apenas enfatizam a sensibilidade na arte, mas propõem distinção entre sensibilidade e racionalidade, o que reitera a autenticidade da produção de conhecimento em arte, dada pela própria arte enquanto sensação e não pela racionalização promovida pela teorização em arte. Assim, se o empirismo transcendental é a faculdade do sentir e o sentir, próprio da natureza do fazer artístico, é possível pensar a experiência artística como produtora de conhecimento pautado no empirismo transcendental.

No movimento teorizante da dança imanente os “giros” ciganos por entre teorias e práticas em arte, filosofia e religiosidade são a busca pelo contato direto com o empirismo transcendental do dançar, uma tentativa de traduzir as sensações do corpo cênico divinizado em estado de atuação, sendo este estado um modo de expressão da potência divindade-corpo que é o ser dançante.

Ainda no que se refere à transcendência, esclareço que não tenho pretensão alguma de inaugurar uma concepção filosófica ou de me contrapor a autores consagrados. O exercício de nomear, e não conceituar, a experiência do corpo cênico divinizado como uma possível dança *trans* imanente é, também, uma tentativa de traduzir o que se vive em cena, por um lado dialogando com as concepções das religiões que operam com a incorporação e por outro, com teorias do campo da filosofia.

Nas idas e vindas deste movimento teorizante, deparo-me com a chamada “ilusão de transcendência”, que para Deleuze e Guattari (1992), é aquilo que torna a imanência imanente a algo, reencontra a transcendência na própria imanência. Entretanto, se a imanência é a pura vida, o puro viver, como pode caber nela este retorno à transcendência?

A imanência só é imanente a si mesma, e então toma tudo, absorve o Todo-Uno, e não deixa subsistir nada a que ela poderia ser imanente. Em todo caso, cada vez que se interpreta a imanência como imanente a algo, pode-se estar certo de que este algo reintroduz o transcendente. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57)

O retorno ao transcendente, explicam os autores, não é a transcendência propriamente dita, mas uma “ilusão de transcendência”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992) Tal constatação, a priori, soaria como um problema para a dança imanente, porém, em verdade, encontro aqui uma conciliação possível entre a dança imanente e o par transcendência-imanência na filosofia deleuzeana e, por conseguinte, uma conciliação possível (e necessária para a filosofia) entre a imanência e a transcendência naquilo que chamo de corpo cênico divinizado.

Do ponto de vista da ilusão de transcendência, o emprego do prefixo *trans* na dança imanente é, sim, um movimento ilusório de reintrodução da transcendência na dança. Particularmente penso que esta ilusão seja bastante apropriada a uma teoriaprática em dança, considerando a perspectiva do empirismo transcendental como lugar da sensibilidade e da pertinência da arte como conhecimento vivido e a ilusão como componente primordial para o fazer artístico. Entendendo que na arte a ilusão é realidade, porém sem desejar entrar aqui nas discussões sobre

realidade e ilusão, pergunto-me: se a ilusão é própria do meu fazer em dança, por que não seria comum ao movimento teorizante da dança imanente?

É, portanto, nos limites e deslimites entre arte e religiosidade, imanência e transcendência, que trago, como reflexo de minhas recentes inquietações na dança imanente o prefixo *trans*, que é o próprio movimento de errância cigana do corpo por entre seus modos de expressão. Acredito que este movimento se dê mais *através* de teorias e práticas do que para além. São atravessamentos e considerações gestadas e nascidas no *entre*.

Em (nome do espetáculo removido para avaliação), *trans* são os percursos que traço entre descobertas e revelações de mim mesma na perspectiva de criar uma deusa que dança. Não se trata de um movimento em direção a um Deus exterior ou *para além* do corpo, mas de um mover-me *através* de mim mesma, no sentido de estabelecer conexões com outras maneiras de expressão da substância divina em mim, indo e vindo *por entre* imanências que são transcendentais ilusões de transcendência.

O que chamei de dança *trans* imanente quando concebi [nome do espetáculo removido para avaliação] consiste na experimentação de procedimentos de criação em dança, como a já citada dissecação artística do corpo, que vê a cena como expressão do corpo-espírito dançante. É um modo de expressão da substância corpo que aciona a espiritualidade como expressão desta mesma substância, não porque uma camada se junte a outra, mas porque ambas são a mesma coisa (a pessoa que dança) dita de formas diferentes. É um mover-se *através* dos modos de expressão da substância corpo, entre as quais está o espírito.

Nessa proposição deparo-me com um antigo problema nas artes cênicas: a dualidade técnica e expressão. Ambas são, também, uma só substância, o corpo cênico. Contudo, artistas cênicos, sobretudo os herdeiros da cultura da supremacia da técnica, ainda possuem dificuldades para lidar com a plenitude de sua substância corpo em cena.

O que move a dança imanente, neste momento, é a busca por uma plena vivência desta substância. Há aqui uma espécie de negação da interpretação, como sugere Ferracini (2003) em seu *A arte de interpretar como poesia corpórea do ator*. Eis

o ofício do artista cênico: não interpretar, mas viver, em plenitude, o ser|estar em cena. Na verdade, essa sempre foi uma motivação da dança imanente, mas agora, assumidamente, recorro ao campo da religiosidade para propor modos de criar corpos cênicos divinizados numa arte que se vale da noção de transe como motriz, uma arte da perseguição da substância corpo-divino.

Não é dança religiosa. Não está no terreiro, nem na igreja. É um movimento que busca o sagrado a partir de “estados alterados de corpo e consciência” que o estar em cena proporciona, conforme já sinalizado anteriormente. É a manifestação de deidades encarnadas em corpos que dançam. Não a incorporação de entidades em seus cavalos, mas uma encorpação do dançar com a busca do sagrado. Encorpação que é toda ação movida no processo de criação com vistas a encorpar o ser dançante.

Essa assunção do corpo-divino não é novidade no campo das artes cênicas e vem sendo tratada especialmente em pesquisas pautadas na já citada Etnocenologia, disciplina que se propõe a estudar as “Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Humanizados - PCHEO”. (BIÃO, 2009)

Tive a oportunidade de estudar esta disciplina com um de seus criadores, o professor Armindo Bião, quando estive no mestrado. No movimento espiralar da vida, hoje recorro a este professor na expectativa de abraçar afetivamente a minha dança. Para tanto, recordo aqui, entre várias noções, a “espetacularidade” como categoria que se refere ao modo de ser|estar do corpo em estado alterado, seja na cena ou em situações de um cotidiano espetacular, espetacularizado ou espetacularizante.

Outro aspecto relevante da etnocenologia é que sua abordagem funda-se na sabedoria do praticante para a construção de conhecimento, o que significa legitimar o fazer prático como conhecimento. Este aspecto, ao que parece, aproxima-se da proposição filosófica do empirismo transcendental, apontando possibilidades outras para o movimento teorizante da dança imanente.

Importante aqui destacar, inclusive, o quanto essas movências tem me feito reiterar o valor de minha concepção de dança como experiência de vida. Não uma dança agente (ou sujeito) que se apropria de uma vida (ou objeto), mas uma dança

que é a própria vida. Talvez não mais uma dança imanente, mas uma dança-imanência ou uma dança-vida, o que já anuncia novos problemas conceituais tanto de ordem filosófica quanto religiosa, mas principalmente artística.

Paciência, sou uma artista-pesquisadora da cena e, ao teorizar minha prática, careço de fazer as palavras se moverem como movo o corpo dançante. Minha teorização é cigana. Para fazê-la, trago para minha carroça concepções de diferentes áreas de conhecimento, algumas até díspares, admito. Contudo, preciso esclarecer que movo as palavras do meu campo teórico com a permissão das divindades das artes cênicas e não da filosofia ou das ciências da religião que, mais do que áreas de conhecimento e comprometimento acadêmico, são, com todo respeito, inspirações teórico-metodológicas.

Assim, peço licença aos deuses da minha religiosidade, como faço diariamente, para com eles dançar. Aos deuses da filosofia, peço desculpas pelo emprego (talvez até irresponsável) de seus conceitos em meu vocabulário acadêmico, mas como prática e teórica das artes cênicas penso que as palavras, assim como os movimentos, existem para que as poetizemos. É por isso que eu danço com conceitos. Que a dança imanente, ou dança-imanência, seja então nada mais que um movimento de arte, um giro que se transmuta em deidade, uma cigana que exprime o sagrado feminino na errância e fugacidade de palavras levadas pelo vento que sopra de um corpo.



## REFERÊNCIAS

BIÃO, A. J. C. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CAMPBELL, J. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CHIARELLI, T. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001. p. 257-270.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.



- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- HILKNER, R. R.; HILKNER, M. Ciganos: um mosaico étnico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4., 2012, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000092012000200022&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000092012000200022&script=sci_arttext). Acesso em: 10 ago. 2018.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARTINS, S. O corpo divinizado no candomblé da Bahia. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1493>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- MENDES, A. F. *A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas*. São Paulo: Letra D'água, 2018a. (Coleção Processos Criativos em Companhia, v. 5).
- MENDES, A. F. *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo nos processos de criação do espetáculo avesso*. São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia, v. 2).
- MENDES, A. F. Por uma dança transimane: o corpo cênico divinizado no processo de criação do espetáculo traços de esmeralda. In: CONGRESSO DA ABRACE, 19., 2018, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2018b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3933/4060>. Acesso em: 10 ago. 2018b.
- SANTOS, M. P. S. *Corpo: um modo de ser divino: uma introdução à metafísica de Espinosa*. São Paulo: Annablume, 2009.
- WHITMONT, E. C. *Retorno da deusa*. São Paulo: Summus, 1991.

**ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES:** é artista-professora-pesquisadora. Pós-doutora em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Doutora e mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Docente da Universidade Federal do Pará (UFPA).

REPERTÓRIO  
LIVRE

# NO *ENTRE*, À ESCUTA

*IN BETWEEN, LISTENING*

*EN EL ENTRE, A LA ESCUCHA*

ANGELENE LAZZARETI

LAZZARETI, Angelene.  
No *entre*, à escuta.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **60-80**, 2021.2  
DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38727>

## RESUMO

O presente artigo reflete sobre a escuta e o *entre* como inspirações para uma formação artística sensível e porosa. A escuta é compreendida como ação de corpo inteiro, que possibilita testemunhar e legitimar a existência do outro. O *entre* é visualizado como força relacional de produção de singularidades e de fragilidades e, embora não possa ser estabilizado para ser definido ou dito, pode ser escutado. As referências deste texto são os estudos de Ivan Flores Arancibia, Jean-Luc Nancy, Mirna Spritzer, Roland Barthes e Cassiano Sydow Quilici.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

*Entre*; escuta; formação artística; corpo; afetividade.

## ABSTRACT

*This paper reflects about listening and the in between as inspirations for a sensitive and porous artistic formation. Listening is understood as a full-body action, which makes it possible to witness and legitimize the existence of the other. The in between is viewed as a relational force for the production of singularities and weaknesses and, although it cannot be said or defined, it can be heard. The references of this text are the studies of Ivan Flores Arancibia, Jean-Luc Nancy, Mirna Spritzer, Roland Barthes and Cassiano Sydow Quilici.*

### **KEYWORDS:**

*In between; listening; artistic formation; body; affection.*

## RESUMEN

*Este artículo reflexiona sobre la escucha y el entre como inspiraciones para una formación artística sensible y porosa. La escucha es comprendida como una acción de cuerpo entero, que permite presenciar y legitimar la existencia del otro. El entre es pensado como fuerza relacional para la producción de singularidades y fragilidades y, aunque no se pueda decir o definir, se puede escuchar. Las referencias de este texto son los estudios de Ivan Flores Arancibia, Jean-Luc Nancy, Mirna Spritzer, Roland Barthes y Cassiano Sydow Quilici.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*Entre*; escucha; formación artística; cuerpo; afectividad.



## ENTRE

**DESDE OS PROCESSOS** de constituição e formação na infância, geralmente passamos por um aprendizado da fala, nossos familiares e professores nos ensinam a falar como um importante foco da expressão. E, com o decorrer do desenvolvimento, sobretudo nas formações artísticas (das artes performativas), exercitamos e estudamos diferentes técnicas vocais e especificidades do aparelho fonador. Mas como aprendemos a escutar? Como seria uma aprendizagem da escuta? Refiro-me a uma escuta que não se faz apenas com os ouvidos, mas com o corpo todo. Como pensar um corpo que está à escuta e que se abre ao *entre* dos corpos uns com os outros? Uma escuta que se abre às diferenças e atritos que habitam os espaços-tempos *entre* os corpos? Acredito que o estudo das noções de escuta e *entre* evocadas nas questões colocadas pode contribuir para uma formação artística sensível e porosa. Nesse intuito, compartilharei alguns estudos dessas noções desenvolvidas em minha tese de doutorado em artes cênicas, intitulada *ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral* defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). Os temas aqui tratados são também investigados no Grupo de Pesquisa “Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas”, coordenado pela artista e pesquisadora Mirna Spritzer e no Projeto de Pesquisa “Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística”, que coordeno na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), onde sou docente.

No estudo citado e nas investigações dos referidos grupo e projeto de pesquisa, almejei tocar a noção de *entre* a partir do desejo de falar sobre essa esfera, mas, sobretudo, de escutá-la. Desejei escutar o *entre* dos corpos uns com os outros a partir do esforço de permanecer *entre* e fazer emergir os acontecimentos próprios desse espaço de leis autônomas e agentes efêmeros. As temáticas vocalidade e escuta foram importantes alicerces para pensar o *entre*, pois ambas são habitantes do espaço intersticial. Já o universo da escuta, especificamente, torna-se um paradigma corporal para o *entre*, contribuindo para uma formação artística sensível, ética e afetiva.



## COMO PENSAR O *ENTRE*?

O *entre* pode ser pensado em relação aos *entre*-lugares que pulsam em nosso próprio corpo a partir do cruzamento *entre* memórias, saberes, culturas, elementos orgânicos e subjetivos – o corpo é a relação *entre* suas diversas partes. Mas também pode ser refletido em relação aos espaços-tempos, movimentos e forças que pulsam *entre* os corpos uns com os outros – *entre* um corpo e outro, *entre* eu e você, *entre* nós – compreendendo que este *entre* plural compõe os corpos singulares. Apresento esta noção complexa com base em meus estudos inspirados nos pensamentos dos filósofos Ivan Flores Arancibia e Jean-Luc Nancy.

O *entre* não é apenas o laço de união *entre* os sujeitos, mas um lugar de acesso, de contato e de diferenciação, um espaço-tempo efêmero feito de contágios e atritos visíveis e invisíveis, que se constroem na exposição dos corpos e na interação poética de diversas camadas. O *entre* faz aparecer o vínculo, a distância e a diferença, é o movimento do contato e da transformação: *entre* um estado e outro, *entre* a voz e a escuta, *entre* um dia e outro, *entre* um gesto e a sua percepção, *entre* um corpo e outro, *entre* uma palavra e outra, *entre* uma coisa e outra. Também é preciso frisar que o *entre* não é pacífico, por isso não deve ser romantizado ou utilizado como resposta pronta para dar fim a questões complexas que

exigiriam profundos investimentos filosóficos. O *entre* pressupõe uma política, é o lugar do contato, do atrito *entre* as diferenças, não há acordo simples, e sim contaminação como movimento inerente e vital de desordem e deslocamento. Segundo o estudioso do *entre*, o filósofo chileno Ivan Flores Arancibia (2017, p. 47-48, tradução nossa):

O que caracteriza nossa época é o deslocamento do ser pelo *entre*. Este deslocamento pode definir-se como um ‘acontecimento sísmico’. Um acontecimento sísmico produz deslocamentos de terreno e dinamismos energéticos; não produz campos, paradigmas ou epistemes, senão uma instabilidade aberta, [...] não se trata somente de resgatar o *entre* ou o intervalo no mundo, senão de pensar desde o *entre* a desordem do mundo.<sup>1</sup>

Para pensar o *entre* é preciso também, de certa forma, produzi-lo. Quando pensamos na relação *entre* os corpos para tratar do *entre* como o produzido por eles nessa relação, partimos, primeiro, do lugar dos corpos como produtores que fazem o *entre* existir e, quando chegamos ao *entre* produzido, ele necessariamente se desestabiliza e desfaz. Essa instabilidade se dá, pois o *entre* produzido pelos corpos é dependente desses corpos, não se deixa captar como elemento isolável de seus suportes ou produtores: não existe em si de forma independente, existe distinto em cada ato de relação e não continua fora dela. O *entre* não se deixa focar, fixar, definir – nada se apropria, pois nele nada se conserva de forma estática – esse é o motor estrutural em questão nesse tema: “o *entre* se transformou no esquema que condensa e faz inteligíveis os fenômenos e acontecimentos que impregnam nossa época. Ao mesmo tempo, sem dúvida, inexistente como tal”.<sup>2</sup> (ARANCIBIA, 2017, p. 21, tradução nossa)

Refletindo sobre Aristóteles, Arancibia diz: “Nossa palavra ‘entre’, diferente do *between* ou do *zwischen*, tem sua origem na palavra latina *inter*, cuja proveniência remota é ‘o lugar de transformação que possuem os corpos’. No *inter* ressoam os ruídos interiores do *entre*”.<sup>3</sup> (ARANCIBIA, 2017, p. 97, tradução nossa) Aristóteles pensa a transformação a partir de sua meditação sobre a sensação da temporalidade, em que o *entre* é pensado, justamente, como elemento temporal – o que denota diferença *entre* um tempo e outro, fazendo do ser presença no presente.

**1** “Lo que caracteriza nuestra época es el desplazamiento del ser por el *entre*. Este desplazamiento puede definirse como un ‘acontecimiento sísmico’. Un acontecimiento sísmico produce desplazamientos de terreno y dinamismos energéticos; no produce campos, paradigmas o epistemes, sino una inestabilidad abierta [...] no se trata solo de rescatar el *entre* o el intervalo en el mundo, sino de pensar desde el *entre* el desorden del mundo”.

**2** “el *entre* se ha transformado en el esquema que condensa y hace inteligibles los fenómenos y acontecimientos que impregnan nuestra época. Al mismo tiempo, sin embargo, inexistente en cuanto tal”.

**3** “Nuestra palabra ‘entre’, en diferencia del *between* o del *zwischen*, tiene su origen en la palabra latina *inter*, cuya proveniencia remota es “el lugar de transformación que poseen todos los cuerpos. En el *inter* resuenan los ruidos interiores del *entre*”.

Como um motor alterador de estados, o *entre* será necessariamente conflituoso, pois ele está, segundo as reflexões de Arancibia (2017, p. 106), na contrariedade onde se transformam os elementos, fazendo dos corpos forças em movimento e mutação incessantes. Para que ocorra uma transformação, é necessário atrito *entre* diferentes estados no movimento da passagem (no trajeto) de um estado para outro. Trata-se da fragilização das estabilidades, pois qualquer alteração requer desestruturação nos estados definidos. Se a ideia de permanência é pacífica, a mutação é conflituosa, o *entre* está no lugar do conflito, justamente no trajeto no qual acontece a transformação dos elementos/estados. Logo, estar *entre* é considerar a vulnerabilidade decorrente de estar sujeito aos deslocamentos, afetações e atritos gerados nestes trajetos.

O *entre* é ainda a ação de entrar em contato, “a carne é o *entre* do tato”.<sup>4</sup> (ARISTÓTELES apud ARANCIBIA, 2017, p. 105, tradução nossa) Nessa perspectiva, todo contato é duplo, externo e interno ao mesmo tempo, trata-se de uma trama membranosa que, ao mesmo tempo em que coloca os corpos em relação, realiza transformações neles:

A pergunta final que estrutura o problema do *entre* em Aristóteles é a seguinte: qual é o efeito do *entre*? se dirá que esta é talvez a pergunta mais simples: a sensação. [...] A membrana, o antro do *entre*, produz a distorção, transfiguração, transformação ou variação das formas (*metaschmatizestai*). Escassamente utilizado no corpus aristotélico, o termo *metaschmatizestai* se encontra definido na Física: *metaschmatizestai* constituiu um dos modos em que se diz (ou se manifesta) o ‘chegar a ser’, o ‘devenir’, a ‘mudança a um novo estado’ (*gignesqai*).<sup>5</sup> (ARANCIBIA, 2017, p. 107, tradução nossa)

Dessa forma, o *entre* acontece como passagem efêmera que ocorre a cada vez no ato do contato, acontece como alteridade sensível, realização das diferenças *entre* os estados do corpo. Para o filósofo francês Jean-Luc Nancy, todo contato é uma relação de tato e de toque: “o mundo é tecido pelos toques dos corpos- o ar, o som, os sensores, aromas e todas as outras modulações da matéria que tecem incessantemente o tecido do espaço. Corpos *entre* si partilhando o seu *entre*, o seu com, o seu contra”. (NANCY, 2015 p. 46) Estamos sempre expostos aos outros, nos

4 “io a un nuevo estado’ (*gignesqai*)”.

5 “La pregunta final que vertebra el problema del *entre* en Aristóteles es la siguiente: ¿cuál es el efecto del *entre*? Se dirá que esta es talvez la pregunta más sencilla: la sensación. [...] La membrana, el antro del *entre*, produce la distorsión, transfiguración, transformación o variación de las formas (*metaschmatizestai*). Escasamente utilizado en el corpus aristotélico, el término *metaschmatizestai* se encuentra definido en la Física: *metaschmatisei* constituye uno de los modos en que se dice (o se manifiesta) el ‘llegar a ser’, el ‘devenir’, el ‘cambio a un nuevo estado’ (*gignesqai*)”.

tocando direta e indiretamente, eis a materialidade das relações. Para tratar do tema, o estudioso desenvolve uma das noções mais importantes de sua obra: a ideia de **ser-entre** ou **ser-com**. Nancy desenha uma “ontologia do *entre*” como alternativa à ontologia tradicional a partir da ideia de que o corpo é o ser da existência como aquilo que acontece *entre* nós, “o vazio, o espaço, o tempo, o sentido e a relação (cinco termos cuja conexão pode ser vista sem dificuldades: eles são a quintupla de determinação do *entre*-corpo)”. (NANCY, 2015, p. 7) O filósofo enfatiza que a existência é o que partilhamos, não como propriedade que possuímos em comum, mas como algo que ocorre *entre*, no *com* dos corpos uns *com* os outros, uns *entre* os outros.

Trata-se igualmente e talvez ainda mais de uma ontologia do *entre*, do afastamento ou da ex-posição somente pela qual qualquer coisa como um ‘sujeito’ pode se dar. Um sujeito, que assim terá dois caracteres fundamentais: de não ser substância e de estar exposto aos demais sujeitos. (NANCY, 2015 p. 108)

A participação opera, nesse pensamento, como exposição compartilhada, em que afetamos e somos afetados. Esse *com*, não se trata de um aspecto “comum” no sentido de igual a todos, que legitima uma definição fixa e, por consequência, a exclusão das demais. Não se tratará de igualdade, mas de partilha, interdependência, copertença e, sobretudo, diferença. Desse modo, o plural precede a singularidade e a torna possível por um diferir *entre* singularidades. Qualquer orientação de si e do mundo com o processo de elaboração de sentidos se dá como fruto das relações *entre* os corpos-sujeitos. Para o filósofo, surge, assim, outra existência fora do “eu mesmo”, na qual participam “você e eu” não em relação de comunhão, mas de interatuação, de modo que a relação com o outro faz parte da orientação sobre si. Logo, o corpo, junto ao que ele é ou pode ser, não pode ser tido como posse. As relações nos constituem ao mesmo tempo em que nos destituem.

Nesse pensamento, o *entre* é compreendido como o movimento de proximidade e distância, vínculo e diferenciação, contato e transformação, apresentando-se a partir de seu caráter de deslocamento (de proximidade e afastamento) e alteração. Nancy elucida que o espaço *entre* que se abre na relação dos corpos *entre* si é a forma de acesso do sujeito a si mesmo, pois é o modo como se percebe e diferencia. O *entre* dos corpos uns com os outros não é apenas partilha voltada



ao plural, mas também a forma de acesso a si como singular. Trata-se de uma trama que se abre *entre* os corpos, que os vincula e diferencia. Nessa trama, nos tocamos e somos tocados, como uma membrana dupla que compõem os corpos se estendendo pelo tecido do espaço. Essa trama sem nome ou dono, não pode ser estabilizada. Ao abrir os corpos uns aos outros, o *entre* causa rachaduras nos “contornos” antes definidos, a trama atravessa os corpos tornando as fronteiras movediças e fluidas, suscetíveis a invasões e fugas. Esta força de rasgo causa indeterminações e fragilidades nos corpos por impedir a estabilização ou a continuidade imune dos elementos tocados pela trama.

O ser ou o *entre* compartilha as singularidades de todos os surgimentos. A criação tem lugar em todas as partes e sempre- mas não é esse o único acontecimento, o advento, senão a condição de ser cada vez o que é, ou de não ser o que é mais que <cada vez>, surgindo singularmente a cada vez. (NANCY, 2006 p. 32)

A partir das reflexões propostas, o *entre* habita o corpo a partir da série de tramas, compreendidas como tecidos intersticiais que compõe a corporeidade de formas visíveis e invisíveis, subjetivas e objetivas. Mas para pensar o corpo é preciso, ainda, considerar tanto os vazios, quanto os intervalos *entre* os distintos estados. Trata-se, talvez, de pensar o vazio (o espaço oco) também como corte no corpo estruturado. Ao mesmo tempo, o *entre* pulsa no espaço-tempo *entre* os corpos uns com os outros. Nessa última instância, pode ser compreendido como uma força que se abre *entre* os corpos e que também os abre uns aos outros, os singulariza, esburaca, perfura e ocupa.

Inacabado (hμigenh) e irresoluto, elástico e envolvente, móvel e esburacado, viscoso, mas ligeiro, o *entre* circula sem contornos precisos de corpo em corpo, de discurso em discurso, de imagem em imagem. Se respira no ambiente, está na ordem do dia, na flor da pele, no pedir da boca. Está ali, por todas as partes, como uma imagem flutuante que intercepta, a cada vez vaga e concretamente, as significações e acontecimentos, as tendências e fenômenos, as energias e ritmos que organizam nossa cultura.<sup>6</sup> (ARANCIBIA, 2017, p. 36, tradução minha)

6 “Inacabado (hμigenh) e irresuelto, elástico y envolvente, móvil y agujereado, viscoso pero ligero, el *entre* circula sin contornos precisos de cuerpo en cuerpo, de discurso en discurso, de imagen en imagen. Se respira en el ambiente, está a la orden del día, a flor de piel, a pedir de boca. Está allí, por todas partes, como una imagen flotante que intercepta, a la vez vaga y concretamente, las significaciones y acontecimientos, las tendencias y fenómenos, las energias y ritmos que organizan nuestra cultura”.

A partir da proposição de que o *entre* se respira no espaço, passando de corpo em corpo, atravessando movimentos e acontecimentos, acredito que, como corpos, estamos e somos *entre*. Intuo que no *entre*, os corpos deixam rastros como restos que habitam os espaços. Há marcas que restam *entre* os corpos, marcas libertas de datas e de nomes próprios. Esses rastros e marcas podem ser sentidos se escutados. É necessário, ao pensar o *entre*, aceitar que há contágio e cocriação *entre* os corpos que não se completam em si mesmos como unidades acabadas, mas perdem a si por estarem expostos, abertos e fora, uns com os outros, plurais e singulares. Os habitantes moventes do *entre* são, além de corpos, coisas, espaços, tempos, vozes, gestos, memórias e, também rastros, pulsações, forças, atritos, restos. Pela impossibilidade de estabilização e fixação desses elementos, o *entre* não pode ser dito ou definido, mas, intuo, o *entre* pode, sim, ser escutado.



## À ESCUTA, *ENTRE*

Neste fragmento, compartilharei algumas reflexões sobre a noção de escuta como habitante do *entre*, inspiradas nos pensamentos de Mirna Spritzer, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy e Cassiano Sydow Quilici. Spritzer (2020, p. 1) nos diz que:

Antes de nascer, a criança ouve. Ouve seus sons, de seu corpo que vai nascendo aos poucos em meio à água, em meio aos sons filtrados pelo líquido. Sons de sua mãe, do corpo que lhe dá guarida. Ouve a música das vozes, ouve a passagem do mundo.

Ainda que escutemos antes de falar, geralmente, o aprendizado da fala ocupa grande parte de nosso processo de formação na infância conduzido por nossos pais e professores. Mas como seria uma aprendizagem da escuta, uma formação guiada por ela? Como podemos desenvolver diferentes e intensificadas formas de escuta, que modifiquem, inclusive, as formas de falar e agir? Será possível pensar a escuta também como acontecimento? Escuta como possibilidade de estar

*entre*? Escuta como lugar do outro? Escuta como produção de buracos no corpo estruturado? O que significa, como exercício político, pensar na escuta como lugar de ocupação ou de poder nos tempos de hoje? Nesse período no qual tantos de nós têm tanto a dizer, reivindicando legitimamente a fala como lugar da manifestação para os diferentes temas, mas que, por vezes, quando são todos gritados ao mesmo tempo tornam difícil o ouvir, será possível realocar o lugar da escuta?

Que status é vinculado à prática da escuta (e aos corpos que escutam *versus* os corpos que falam) nos processos de construção (identitária, educacional, social, política, cultural, artística etc.)? Que vozes escutamos nos discursos perpetuados que difundem o saber instituído? Que vozes escutamos nos textos e livros que proliferam esses saberes? Como transformar, a partir da escuta, “a voz” desses documentos em vozes plurais? Será preciso quebrar as normas de condicionamento perceptivo e expressivo para explorar diferentes formas de escuta? Talvez tenhamos perdido ou ainda não tenhamos explorado a capacidade de escutar profundamente, de escutar não só com os ouvidos, mas com o corpo todo – fato que influencia as nossas possibilidades de entrar em relação, mas, mais que isso, de escutar as relações como fenômenos do *entre*.

De que modo a forma como escutamos nossos próprios corpos se desdobra na forma como escutamos os outros corpos? De que modo a forma como escutamos afeta a forma como nos dizemos e construímos nossas narrativas e expressividades? Escutamos os outros desde nossas funções e papéis fixos? Como escutar a partir de uma perspectiva identitária movente e dinâmica que proporcione a quem diz a mesma possibilidade de devir? Diante de tantas estruturas que não escutam e que formatam as formas de ser e de estar no mundo, condicionam e normalizam os modos de entrar em relação, como estar à escuta?

Sem a pretensão de responder a todas estas questões, e sim no intuito de deixar que elas reverberem, apresento parte das reflexões concebidas no Grupo de Pesquisa “Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas” e no Projeto de Pesquisa “Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística”. Nos citados coletivos, compreendemos a escuta como princípio artístico, e desafiamos nossos corpos desejando nos mover pela escuta, escutando com o corpo inteiro. Intuo que essa forma de escutar com o corpo inteiro e não apenas com os ouvidos, se assemelha à

tentativa de perceber os movimentos, espaços e corpos a partir do *entre*, de escutar os rastros do *entre*, de acolher os conflitos produzidos nele, e receber as diferenças que atravessam o corpo. Spritzer (2020, p. 40) escreve “Poética da Escuta, poética de estar *entre*” ao tratar de uma noção de escuta criativa e sensível:

Essa concepção de escuta criativa, de corpos em estado de escuta como plataformas da criação, ocupa boa parte de meus estudos e pesquisa. [...] O fascínio que emana da escuta pode ser uma forma de devaneio. Esse sonhar acordado que nos move para dentro de nós e nos mantém atrelados ao agora. Que nos conecta à memória e à imaginação. Que nos posiciona no *entre*. (SPRITZER, 2020, p. 43)

A pesquisadora trata da ideia da escuta como corpo: “Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir”. (SPRITZER, 2007 p. 1) Ao tratar das noções de escuta e da vocalidade como corpos, a autora trabalha sobre uma compreensão que ultrapassa a perspectiva instrumental e utilitária que esses fenômenos poderiam adquirir. Trata-se de um corpo de voz e de escuta e não de um corpo que “tem” uma voz e que “tem” uma escuta como instrumento “para” alguma coisa, e que, portanto, deve ser trabalhado e compreendido de acordo com esse fim específico. As potencialidades criativas do corpo que é voz e que é escuta atingem outro patamar para exploração e percepção, no qual é considerado aquilo que excede o processo vinculado à noção tradicional de comunicação. Ultrapassa assim, a ideia de transmissão de informações, atingindo outras possibilidades de experiência a partir de formas relacionais distintas. Uma perspectiva menos utilitarista de corpo contribui para o afrouxamento de condicionamentos perceptivos e expressivos sobre a ideia de eficiência, por exemplo. A escuta, como fenômeno, é mais do que a capacidade de “ouvir bem” algo que foi dito, trata-se de um campo de experiência complexo, envolvendo processos sensíveis e a geração de saberes próprios que não pertencem ao rol de utilidades.

Segundo Roland Barthes (1990, p. 224), o ouvir está ligado a um ato fisiológico do ser, já o escutar é um ato psicológico que mescla percepção, apropriação e criação de sentidos. Ainda, conforme o estudioso: “A escuta da voz inaugura a

relação com o outro”. Assim, é possível refletir sobre a escuta como uma ação ativa e criativa, onde ocorre o encontro *entre* o que diz e o que escuta, como uma atenção aberta ao intervalo que se abre *entre* os corpos.

Escutar alguém, ouvir sua voz, exige por parte do observador, uma atenção aberta a esse intervalo *entre* corpo e o discurso. O que é oferecido para ser ouvido por essa escuta é exatamente o que o indivíduo não diz: a trama inconsciente que associa seu corpo como espaço de seu discurso: trama ativa que ritualiza na palavra do indivíduo a totalidade de sua história. (BARTHES, 1990 p. 224)

Tal afirmação é convergente com os pensamentos de Jean-Luc Nancy, que defende que todo dizer é, antes de qualquer coisa, uma manifestação de existência: antes da coisa que é dita há um corpo que diz e que se diz ao dizer, se diz existente quando diz, e, assim, quer e sabe poder ser escutado – deseja que a sua existência seja percebida e sentida. O que seria sentir, escutar a existência de alguém? Seguramente, é preciso estar *entre* para tocar essa possibilidade.

O que se trata de ouvir, não é o que a palavra quer dizer, no sentido em que essa vontade teria já produzido a realidade acabada de sua intenção ou de seu desejo. É preciso, antes de qualquer outra coisa, ouvir esse desejo ele mesmo: é preciso ouvir o <querer-dizer> [...] Em todo dizer, o querer dizer, antes de dizer alguma coisa, se diz primeiramente como querer, e esse querer, antes de querer alguma coisa, se quer primeiramente como poder-se-dizer, ou seja, como poder se chamar e se responder. (NANCY, 2016, p. 214)

Escutar o desejo (o querer-dizer) antes de escutar a coisa dita é realizar uma abertura para receber o outro, e, ainda, para testemunhar a sua existência e, por isso, poder reafirmá-la. Assim, pode-se afirmar que a escuta faz aparecer o *entre* e que estar *entre* dá lugar a escuta. Logo, estar *entre* a partir da escuta é testemunhar e legitimar a existência do outro, testemunhar as diferenças, e testemunhar o desejo e o direito de ser do outro. Testemunhar, ainda, o contato, o atrito, o vínculo, a diferença e a alteração dos corpos a partir da relação estabelecida *entre* eles. Esta concepção faz par com a noção de Poética da Escuta, desenvolvida por Spritzer (2020, p. 35):

[...] por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no *entre* do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta. Incluir, desse modo, o ato da escuta como fundamento da construção de narrativas do que somos e fazemos. Não apenas como humanidade, e, portanto, seres em relação, mas também como artistas em ação. Narrar o *entre* dos gestos artísticos. Pôr-se à escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar.

A professora anuncia que “a escuta ocupa o espaço” (SPRITZER, 2007, p. 1), talvez seja também correto afirmar que a escuta é um espaço a ser ocupado, que algo nos ocupa quando escutamos. Escutar algo é deixar que a coisa escutada *entre*, entre em nossos ouvidos e poros da pele, viaje por nossas aberturas, *entre* elas, por buracos, partes e carnes sensíveis, carnes íntimas; é deixar que o outro *entre*, que seja *entre* em nossas entranhas, que ressoe. É aceitar ecoar com ela – ser eco com a coisa escutada: se deixar tocar, antes de entender, sentir o toque, tocar o sentido, fazer sentido com, agora sim, entender, mas, talvez não. O que acontece, então? O que se escuta se torna gente dentro da gente? É digerido? Dissolve-se *entre* os espaços ociosos do corpo como numa trama intersticial? Pode infiltrar nossas células? Causar doenças? Transmitir pestes, como falava Artaud? Contaminar os corpos de forma irreversível?

Se há através da ideia de gesto vocal uma identidade na voz, um timbre e uma impressão singular, é possível refletir a respeito de uma identidade da escuta, já que refletimos sobre corpos de escuta? Quem sou em meu corpo-escuta? Dizemos comumente que uma criança nasce quando grita durante o primeiro choro após vir ao mundo. Isso é dito por que ela grita ou por que escuta o seu próprio grito? No livro “À escuta” (2014), Nancy explica que “a ressonância é, ao mesmo tempo, a escuta do timbre e o timbre da escuta”. Ainda, desenha a ideia de um corpo que está à escuta como um gesto receptivo de espera por um segredo:

‘Estar à escuta’ consistiu primeiramente em estar colocado num local escondido de onde pode surpreender-se uma conversação ou uma confissão. Escuta designou um lugar a partir de onde se escuta em segredo. ‘Estar à escuta’ foi uma expressão de espionagem militar antes de voltar, pela radiofonia, ao espaço público, não sem permanecer também, no registro telefônico, um assunto de confiança ou de segredo roubado. [...] E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então ser à escuta, tal como se diz ‘ser no mundo’? E o que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo? O que é que aí se joga, o que é que aí ressoa, qual é o tom da escuta ou o seu timbre? Seria a própria escuta sonora?. (NANCY, 2014 p. 15)

A partir da inspiração em Nancy, estar à escuta sugere um ato corporal, envolve o corpo todo e pode ser aqui pensado como um gesto de receber e de doar no mesmo ato. Mais do que entender uma mensagem, estar à escuta, então, é estar à espera de alguém ou algo que está vindo. Esse movimento de vinda, também nos faz chegar, de distintas formas, nesse mesmo processo: vamos até os nossos ouvidos, poros e fronteiras e (mesmo que não haja uma porta) abrimos a porta para o outro, e ainda, é preciso que entremos junto com ele para que ele possa entrar. Assim, escutar é um acesso duplo, a nós e aos outros. Vamos até o fora para receber e, logo, entramos; se antes estávamos dentro, retornamos – é somente dirigindo-se ao fora que é possível, então, realizar algum tipo de retorno. Nessa perspectiva, há um complexo processo que, ao mesmo tempo em que nos inclina ao fundo de nós, lança-nos ao fora: abre-nos antes de nos fazer voltar. “Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto de um no outro”. (NANCY, 2014 p. 30) Portanto, para escutar, é necessário estar *entre* o fora e o dentro, estar *entre* um e outro, reafirmando esse fenômeno como um lugar de acesso, de contato e de diferenciação, escutar é estar *entre* um espaço-tempo efêmero feito de contágios e atritos visíveis e invisíveis. Assim como faz o *entre*, a escuta abre os corpos ao fora, o que produz tensões e alterações significativas no corpo.

Estar *entre* envolve partilhar a exposição dos corpos, no mesmo sentido, o sujeito à escuta de Nancy pode ser aqui pensado como alguém também sujeito a, no sentido de exposto a, disposto a: escutar. A partir dessa compreensão, a ação

da escuta ultrapassa o sentido da audição e pode ser refletido como disposição afetiva de corpo inteiro. Refiro-me a uma escuta não fixamente localizada, mas escuta como acontecimento, movimento de forças que envolve diferentes aspectos da corporeidade. Tratando-se da formação artística de um corpo sensível, estaria o artista dedicado a um espaço de abertura no qual ser afetado e permitir se afetar é tão poderoso e importante quanto afetar o seu público.

Esse corpo, por outro lado, teria na escuta a capacidade de ativamente afetar, ainda que pensemos comumente que o poder está na fala e com quem fala. É preciso, portanto, reivindicar o poder da escuta como ação também política. Escutar pode afetar o outro, há pessoas que escutam com uma espécie de força que pode transformar. Sentir-se profundamente escutado é uma experiência extrema. O que se escuta não é o que estamos dizendo, mas a nossa existência, o segredo, o desejo de ter nosso ser sentido, testemunhado, escutado por alguém. Não é o que essas pessoas dizem, mas como escutam, são os seus corpos-escuta que tornam cada gesto intenso. Um corpo que não diz uma palavra sequer pode ser escutado, espaços, objetos, plantas, situações, podem ser escutados a partir da perspectiva de escuta como acontecimento de reconhecimento e de legitimação de existências – ou de escuta como gesto fisiológico e psicológico, envolvendo percepção, apropriação e criação de sentidos e presenças. É possível, então, pensar também a respeito de um repertório de escuta em se tratando do campo artístico, no qual os artistas intensificam suas capacidades não de dizer, mas de escutar a si e aos outros corpos, aos espaços, aos objetos, culminando na possibilidade de uma ideia de criação artística concebida não por fala, mas por escuta.

Um repertório de escuta, que nos faz reconhecer espaços, vozes e sons. É um acervo de sensações, emoções, timbres, cores, agudos e graves, matéria prima para o ator. [...] Assim, a escuta é repertório de trabalho para o ator e é, ao mesmo tempo, repercussão desse trabalho. (SPRITZER, 2010 p. 3)

Esse trabalho contribui para a proposição da formação de um corpo de arte que está à escuta, um corpo que é afetivo, que aguarda a vinda do outro e recebe-se na vinda do outro, portanto, respeita-o como a si, sabe que a vinda do outro é a



possibilidade da vinda de si a si, trata-se de uma condição. Como um repertório poético dinâmico e em constante construção, torna necessária a abertura de espaços para a escuta. Abrir espaço, às vezes, é também um gesto de força; deixar-se ocupar pode ser doloroso, produz contágios, causa a demolição de muitas certezas e aspectos subjetivos que pareciam fixos. Deixar-se ocupar, desse modo, pode ser pensado como um exercício para compreender de formas sensíveis o “poder-ocupar” (ocupar a si, ocupar ao outro, ocupar ao mundo).

A partir das inspirações compartilhadas, estar à escuta no *entre*, para o artista, é aceitar o risco de ser afetado, profundamente, de tocar esse lugar de afetação como experiência limite: de sentir o que é, para um corpo, sentir. Logo, a compreensão sobre sentir expande-se, pois a forma como nos permitimos ser tocados é premissa para formas singulares de tocar. Escutar profundamente e com o corpo todo é premissa para formas singulares e profundas de agir e de dizer. Compreendendo que um corpo que não se escuta terá condições reduzidas de escutar o outro e, ainda, ao entender que a forma como nos escutamos influencia significativamente a forma como nos expressamos e como escutamos o outro, faz-se necessário que escutemos o nosso próprio corpo como exercício continuado.

Quando se trata de escutar o corpo no processo de formação artística, refiro-me também a escuta dos saberes do corpo (acredito que todo corpo é sábio), compreendendo que a memória como processo se desdobra em aprendizagem corporificada, logo, em saber corporal. Escutar os próprios pés, por exemplo, evoca ecos sobre os trajetos já trilhados, compreendemos que os pés “sabem” caminhar, correr e saltar (portam a memória desse saber), e que escutar as distintas velocidades e intensidades dos toques dos pés no chão revela muito de nós. Ao mesmo tempo, escutar os pés do outro nos ensina a reconhecer e a legitimar as diferentes formas de construir trajetos e de caminhar por eles, gera possibilidades de singularização e de contágio, amplia repertório.

Infelizmente, nossa relação com o próprio corpo é muitas vezes terceirizada e modulada pela exigência do alto desempenho relativo aos modelos instituídos de corporeidade plena. Pouco escutamos o ritmo de nossos órgãos, as alterações na respiração, a ciclicidade de alguns processos ou os padrões comportamentais e camadas culturais introjetados. A escuta traz a possibilidade não apenas de

conhecer o corpo e os outros corpos, mas também de, a partir desse reconhecimento, experimentar possibilidades outras de se relacionar, caminhar, respirar, e etc. O aumento sensível da consciência corporal, não a partir do desenvolvimento de técnicas visando um virtuosismo específico, mas pautado pela escuta, pode contribuir não apenas para um corpo que se machuca menos, pois compreende os ritmos, limites e possibilidades de si, mas também para a formação de um artista sensível que acolhe a diversidade constitutiva de cada corpo. Insisto nesse ponto, pois reconhecer as diferenças como constituintes, pode se desdobrar no reconhecimento das vulnerabilidades e precariedades como partes integrantes dos corpos, como espaços de saber e de potencial artístico, e não como elementos que devam ser superados ou consertados. Assim, podemos pensar em ideias formativas sensíveis e diversas, que não objetivem reforçar os modelos instituídos de corpo pleno e estável, de excelência, desempenho e normalidade.

Assim como o *entre* pressupõe uma política, por ser o lugar do contato e do atrito *entre* as diferenças, também é possível pensarmos em uma política da escuta, na qual se estabelece a alteridade, a partir da legitimação das existências e diferenças e do acolhimento dos contágios produzidos em cada relação plural e singular. Ao refletir sobre o trabalho do artista sobre si mesmo, o professor Cassiano Sydow Quilici discute sobre as formas de estar junto no processo criativo. Quando formamos coletivos ao compartilhar processos de criação e aprendizagem, mesmo que em silêncio, os corpos integrantes portam discursos: promovem formas de estar juntos, representam modelos de corpo, instituem poderes de ação entre si e realizam um “nós” que possui partes visíveis e invisíveis. Quilici reflete sobre a possibilidade da disposição lado a lado dos artistas, como

[...] presença que não se sobrepõe e que testemunha o que germina ainda informe em cada um. [...] Uma ética da atenção e da escuta, do acolhimento que abre espaço e discerne o acontecimento. Uma hospitalidade cuidadosa ao estrangeiro, que reconhece fronteiras e diferenças. (QUILICI, 2015, p. 71)

Nesse sentido, o professor discute sobre a necessidade de um trabalho contínuo do artista sobre si, de modo que as fronteiras rígidas do “eu” e os modelos fixos de sujeito possam dar lugar à fluxos criativos atravessados por movimentos

de intensas e sutis qualidades, trabalhando sobre a ética da escuta como princípio de hospitalidade ao estrangeiro.

Como a criança que ainda se espanta com a formiga, a escritora não vive completamente dentro do mundo sociabilizado. Outros mundos se abrem para ela, microscópicos e pululantes. Ela participa de vários coletivos, humanos e não humanos. [...] Artaud dizia que o teatro deve ser, acima de tudo, um lugar onde o homem se refaz. Cada homem se refaz a partir do ponto em que se encontra. Pode-se passar a vida sem saber onde se está, sem ser ferido pela ‘inquietação de si’. É possível apenas criar condições propícias ao aflorar das questões e movimentos necessários. Algo assim como um processo colaborativo voltado, num primeiro momento ao trabalho do artista sobre si mesmo. Se o trabalho é real e prossegue, a própria imagem de um ‘si mesmo’ sólido e substancial talvez comece a fraquejar: abertura do ‘corpo vibrátil’ (Suely Rolnik), porosidade às forças do mundo. O pretense ‘eu’ atravessado pelos movimentos microscópicos de dentro e de fora, lentamente dissolve suas rígidas fronteiras. A escritora sonha então que as paredes do seu quarto se transformam numa ‘geleia viva’ (Clarice Lispector). (QUILICI, 2015, p. 68-69)

A partir dessa importante reflexão, podemos pensar o *entre* também como o espaço-tempo das interações *entre* diferentes coletividades, humanas e não humanas. Escutar o *entre*, nesse sentido, é perceber, acolher e criar sentidos e presenças a partir do toque e do atrito *entre* diferentes forças, formas, coisas, plantas, animais, corpos, temperaturas, pulsões, sensações, rastros etc. Ao tratar-se da formação artística, é o caso de compreendermos a possibilidade de criar *entre*, de criar *com* coletividades humanas e não humanas, o que é diferente de criar “sobre elas”. Escutar as diferentes coletividades das quais fazemos parte é reconhecer e legitimar as existências desses espaços coletivos, desdobrando-se em ações de interdependência, responsabilidade e ética. Aqui, desejo refletir sobre a escuta como ação de corpo inteiro: a pele escuta, os pés escutam, os olhos escutam, os cabelos e órgãos escutam, no sentido

de uma escuta como reconhecimento e legitimação das múltiplas existências, materialidades e forças com as quais vivemos coletivamente, as quais participam, de diferentes formas, da constituição dos nossos corpos e dos processos artísticos empreendidos por nós.

O *entre* que se abre na criação artística envolvendo coletividades humanas e não humanas não é pacífico, possui atrito, é feito de conflito, trata-se de uma zona de exposição, de contato e contágio com as diferenças em relação (contato e alteração). Não se trata de entender, pois não há senso comum em questão, não há igualdade como “verdade hegemônica”. Escutar é estar *entre*. É uma possibilidade de estar com, de criação compartilhada, de contato feito de tato e contágio, zona de comunicação semântica e não semântica. A escuta é um estado de disposição, de abertura, de direcionamento ao *entre* como uma força desconhecida. Estar à escuta é manter uma ação de abertura e expectativa sem objetivo fixo, de maneira receptiva ao que as relações podem produzir no ato do encontro. Se falamos para expressar, intuo que escutamos para conhecer, logo, um corpo que está à escuta, que se move a partir dela, explora neste movimento a possibilidade de conhecer a si e ao mundo (de conhecer a si ao conhecer o mundo e de conhecer ao mundo ao conhecer a si como parte do mundo). Mover o corpo a partir da escuta para conhecer, acolher, reconhecer existências, legitimá-las, para, então, criar com elas. Como desdobramento, podemos refletir sobre uma poética na qual se cria não para se expressar unicamente, mas para conhecer.

A partir daí, o que significa comunicar-se? É claro que pode haver ali duas ‘subjetividades’, trocando endereços e tentando construir palavras-ponte *entre* os abismos que as separam. Elas interpretam o tal drama intersubjetivo. Mas quando o ‘sujeito’ já dissolveu um tanto no próprio abismo, quando ele já desconfia de sua própria consistência, as fronteiras são mais tênues e as misturas mais sutis. O que acontece ‘*entre*’ é mais forte do que as polaridades. Não há nada a ser ostentado e nenhum território a ser defendido. A falsa fragilidade da situação abriga uma estranha intensidade. (QUILICI, 2015, p. 70)

O *entre* é tão infinito e ativo quanto os seus habitantes. Ao escutar, nos posicionamos *entre*, o que nos destitui de nós e nos faz retornar a nós mesmos incessantemente, demolindo contornos rígidos, desdobrando-se na fragilidade de noções fixas de corpo e identidade. O *entre* é a interrupção de qualquer continuidade, causa inúmeras indeterminações no meio, como força fragilizadora que mobiliza aspectos e elementos corporais. Escutar, nessa perspectiva, é aceitar a vulnerabilidade dessa zona de atrito como uma característica constituinte de cada sujeito (vulnerabilidade como elemento constituinte dos corpos, e não como problema que deva ser superado, silenciado ou reparado). Essa compreensão pode contribuir para uma formação mais preocupada com a sensibilidade e com outras compreensões sobre vulnerabilidades, do que com a construção de um corpo “virtuoso e potente”. A partir dessa reflexão, podemos pensar a escuta como uma ação de disposição ao *entre* como força relacional de produção de singularidades e de fragilidades. Em relação a formação artística, interessa o fenômeno do testemunho das existências, memórias, saberes, diferenças, corpos. Trabalhar a partir do *entre* e da escuta como temas de experiência na formação artística faz da criação poética um campo de sensibilidade, ética e afetividade.

## REFERÊNCIAS

- ARANCIBIA, I. F. *De la metaxología: el problema del entre en el pensamiento contemporáneo*. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017.
- BARTHES, R. A escuta. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 217-228.
- LAZZARETI, A. *Entre: a trama dos corpos e do acontecimento teatral*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- LAZZARETI, A.; SPRITZER, M. O corpo-voz entre. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 221-231, 2017.
- NANCY, J-L. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.
- NANCY, J-L. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2015.
- NANCY, J-L. *Demanda: literatura e filosofia*. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NANCY, J-L. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006.

QUILICI, C. S. A solidão colaborativa. In: QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 67-71.

SPRITZER, M. *A formação do ator, um diálogo de ações*. Porto Alegre: Mediação, 2010.

SPRITZER, M. Dizer e ouvir. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 4., 2007, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG: Memória Abrace Digital, 2007.

SPRITZER, M. Poética da escuta. *Revista Voz e Cena*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 33-44, 2020.

**ANGELENE LAZZARETI:** é artista e professora adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutora em Artes Cênicas, atua com foco em Processos de Criação Artística; Estudos do Corpo; e Poéticas do *entre*. Atualmente é coordenadora do projeto de pesquisa Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística, coletivo formado por artistas multidisciplinares do Brasil, Argentina, Colômbia e Paraguai, em execução na UNILA.

REPERTÓRIO  
LIVRE

DRAMATURGIAS DO  
CORPO: PROTOCOLOS DE  
CRIAÇÃO DAS ARTES DA  
CENA E DO MOVIMENTO

*BODY DRAMATURGY: CREATION PROTOCOLS  
OF THE SCENE AND MOVEMENT ARTS*

*DRAMATURGÍAS DEL CUERPO:  
PROTOCOLOS DE CREACIÓN EN LAS ARTES  
DA LA ESCENA Y DEL MOVIMIENTO*

**LÍGIA LOSADA TOURINHO**

TOURINHO, Lígia Losada.  
Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena e do  
movimento.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **81-102**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38194>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito dramaturgia na contemporaneidade, entendendo que seus significados atuais não são sinônimos de texto dramático, mas suas acepções contemporâneas dizem respeito às estruturas artísticas que determinam a composição cênica, respeitando a liberdade de articulação polifônica das linguagens do fazer cênico e expandindo suas relações diretas com o drama e com a trama. Para tal foi estabelecida uma revisão do conceito de drama e das acepções de dramaturgia ao longo da história das artes da cena e do movimento no ocidente, constatando a pluralidade de acepções do termo e compreendendo as dramaturgias contemporâneas como dramaturgias do corpo e suas estruturas dramáticas, como protocolos de criação.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

dramaturgias contemporâneas; dramaturgias do corpo; protocolos de criação; artes da cena e do movimento; processos de criação.

## ABSTRACT

*This article presents a reflection on the concept of dramaturgy in contemporary times, understanding that its current meanings are not synonymous with dramatic text, but its contemporary meanings correspond for the artistic norms that determine a scenic composition and the liberty of articulation of the artistic languages, expanding its relationships with drama and a plot. To this end, a review of the concept of drama and dramaturgies was carried out throughout the history of the Scene and Movement Arts in the West, verifying a plurality of meanings of the term and comprising contemporary dramaturgies as body dramaturgies and their dramaturgical structures as creation protocols.*

### **KEYWORDS:**

*contemporary dramaturgy; body dramaturgy; creation protocols; performing arts; process of creation.*

## RESUMEN

*Este artículo presenta una reflexión sobre el concepto de dramaturgia en los tiempos contemporáneos, entendiendo que sus significados actuales no son sinónimos de texto dramático, pero sus acepciones contemporáneas se refieren a las estructuras artísticas que determinan la composición escénica, respetando la libertad de articulación polifónica de los lenguajes del quehacer escénico y expandiendo sus relaciones directas con el drama y la trama. Con este fin, se estableció una revisión del concepto de drama y de las acepciones de dramaturgia a lo largo de la historia de las Artes de la escena y del movimiento en el Occidente, señalando la pluralidad de acepciones del término y comprendiendo dramaturgias contemporáneas como dramaturgias del cuerpo y sus estructuras dramáticas, como protocolos de creación.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*dramaturgias contemporáneas; dramaturgias del cuerpo; protocolos de creación; artes de la escena y del movimiento; procesos de creación.*



## DRAMATURGIA E CONTEXTO

A dramaturgia, sedutora e perversa, pois rompe com os preconceitos, desordena o saber comum, foge das trivialidades, de tudo o que consideramos previsível. É devir. Gera crise no melhor sentido da palavra. Crise é crescimento. Crescimento é conhecimento. O fogo da vida.<sup>1</sup> (CARDONA, 2000, tradução nossa)

**A PALAVRA DRAMATURGIA** é original do grego e tem como significado: “compor um drama”. Pallottini (2005) define drama como ação, sem maiores complicações. Ao verificar os dicionários encontramos a definição: composição dialogada. Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais, obras cênicas e de movimento. Arte? Suponhamos arte como técnica (*techne* = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras, técnicas das artes dramáticas (compreendendo-as de forma expandida) que buscam estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado.

O conceito *techne*, do grego, tem origem: ofício, habilidade, arte. Aristóteles citado por Dantas (1999) propõe que o processo de desenvolvimento da *techne* surge das experiências individuais para a experiência coletiva, partindo da experimentação livre ao ensinamento. Esse processo passa por três etapas. A primeira, do saber –como, que se resume ao processo de experimentação, de descoberta

**1** “La dramaturgia, seductora y perversa en el sentido de que rompe con lo preconcebido, desordena el saber común; huye de la trivialidad, es decir, de todo aquello que consideramos predecible. Genera crisis en el mejor sentido de la palabra. Crisis es crecimiento. Crecimiento es conocimiento. El fuego de la vida”.

do como se fazer algo. A segunda etapa diz respeito ao saber – porquê, ao descobrimento das causas. E a terceira relaciona-se ao saber – fazer, ao desenvolvimento das possibilidades criativas e poéticas e da repetição daquele processo enquanto ensinamento. A técnica passa a se tornar um conhecimento, podendo ser transmitido e compartilhado.

As artes da cena e do movimento estão relacionadas às técnicas extracotidianas. Para Dantas (1999) são como uma segunda cultura do movimento, estruturadas em justaposição às técnicas cotidianas e à cultura a que pertencem.

As técnicas do movimento, inclusive as já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidade e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas e religiosas de diferentes coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados pelo contexto de cada época. É importante destacar, também, que este não é só um contexto histórico e social. Como diz Eco (1971) há uma complexa rede de influências que se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema a que os artistas fazem parte. Há uma tradição estilística precedente assimilada sob o modo de formar, que exerce tanta influência quanto as ocasiões históricas e os postulados ideológicos. (DANTAS, 1999, p. 40)

Dramaturgia, então, diz respeito a esta rede de conhecimentos e elementos que podem ser compartilhados sobre as artes da cena e do movimento. Percebemos que no desenvolver da história humana – e, com ela, o desenvolver da história das Artes da Cena – o drama sempre esteve presente, mas, com o tempo, as possibilidades de configurações se ampliaram de tal forma que a presença obrigatória do drama no sentido de ação, trama, foi se modificando, surgiram encenações com características “pós-dramáticas” e, até mesmo, estruturadas de forma “não-dramáticas”. (LEHMANN, 2007)

Compreendemos que o drama (em grego, ‘ação’) é um modo de construção literária, um gênero poético. Já o teatro (em grego, ‘lugar onde se vê’) é uma criação espetacular e performativa, uma

arte através da qual, originalmente, assistia-se à representação de um drama (um texto ficcional). Embora intrinsecamente relacionados, drama e teatro devem ser considerados artes e objetos de estudo diferentes. Hoje, em função de transformações históricas amplamente reconhecidas, o desenvolvimento do drama também se dá em outros meios que não o teatro (rádio, cinema, TV e internet). O mesmo acontece com o desenvolvimento do teatro, no qual há outros objetivos/fundamentos que não a encenação de um texto dramático. A distinção, embora especialmente útil no contexto atual, já está presente no texto aristotélico, que define o espetáculo (opsis) como uma das partes da tragédia, valorizando o texto em detrimento da encenação. (SANCHES, 2018, p. 60-61)

Ainda sobre o mesmo tema, Gassner (1997, p. 4) relaciona o surgimento do drama ao “gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberação emocional e de seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível”. Esse autor associa o surgimento do drama à força de viver. Sendo essa a ideia primeira de drama, parece difícil existir qualquer questão ligada à natureza humana que não seja no mínimo de origem semelhante a esta.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE DRAMA

O drama diz respeito à primeira pulsão a partir de oposições vida/ morte, destes antagonismos presentes na existência. A presença desse tipo de pulsão não significa que todas as estruturas cênicas necessitem ter conteúdo dramático puro, um conflito claro entre indivíduos. As Artes da Cena e do Movimento não possuem mais, como pré-requisito, a unidade de ação.<sup>2</sup>

**2** Conforme Aristóteles (1959) uma ação central sob a qual se desenvolve a trama do espetáculo.

Por outro lado, é difícil desatribuir das atividades humanas as tensões entre opostos, até mesmo porque este é um dos principais atributos do movimento e da própria vida. Cardona (2000) relaciona dramaturgia ao fogo da vida capaz de acender um “estado de graça”. Para esta autora, os três catalisadores básicos deste “estado de graça” e da atenção do espectador seriam: o conflito, o contraste e a transformação. As pulsões estão relacionadas a estas pequenas tensões internas em oposição, que movem estes catalisadores básicos.

Os significados de drama, de ação e dramaturgia foram se modificando e ganhando complexidade ao longo dos tempos. Antes de qualquer proposta de postulado, temos que ter a consciência de que o mundo das ideias e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre. Portanto, do mesmo modo que a compreensão do termo dramaturgia se modificou ao longo dos tempos, não encontraremos jamais seu conceito total, final e muito menos absoluto. Pensar sobre dramaturgias, suas implicações e, principalmente, sobre processos de criação, sobre como os artistas de hoje elaboram e estruturam os seus espetáculos, é refletir sobre as relações entre a humanidade, sua temporalidade e o cosmo.

A noção de uma dramaturgia do tempo, de repetição e transformação, de dilatação do tempo (na história) e condensação do mesmo (na cena). Se tomássemos um fragmento de qualquer obra, ele em si traria o sentido lacunar de uma ‘fatia’ de vida. Se tomarmos o conjunto de fragmentos, vemos que é o ritmo das repetições, ou variações (à moda musical, em que um tema sofre variações a cada vez que é apresentado, sem perder sua essência melódica) que instauram uma nova densidade dramática. É-nos revelado um conjunto polissêmico que somente a regularidade do fluxo, e suas interrupções conscientes, puderam compor. Por tudo isso, reiteramos, nesta conclusão, que uma dramaturgia do tempo implica na intenção de trazê-lo para primeiro plano, atribuindo-lhe um protagonismo na obra. Toda composição traz, em seu bojo, uma organização temporal (tanto quanto plástica); mas aquela que elege o tempo como material dramático principal depende dele para chegar à sua completude semântica. (OLIVEIRA, 2018, p. 32)

As Artes da Cena e do Movimento se estruturaram de diversas formas ao longo dos tempos. Desde as primeiras manifestações e tentativas de simbolizar o mundo em que viviam e de tentar compreender e explicar a existência, os primeiros humanos organizaram formas de estruturar seus ritos e simbolizar seus contextos. As sociedades primitivas, em suas organizações cíclicas, sistêmicas e indissociáveis não tinham a arte fora do ritual. Foi aos poucos, com o desenvolver da história da humanidade, que a arte foi ganhando sua condição estética, o ritual sua condição de religião e as formas e estruturações técnicas e/ ou poéticas da arte dramática, de dramaturgia. “A primeira peça é, necessariamente, um quadro heterogêneo, no qual traços diferentes se tornam visíveis ou se fundem em diferentes estágios. Mas em sua totalidade ele já é o gênero humano em luta contra o mundo, interno e externo, visível e invisível”. (GASSNER, 1997)

Nas paixões e nos rituais já existia a presença da trama e das histórias. A trama foi com o tempo ampliada pela lembrança dos feitos dos antepassados e pela necessidade do homem de se relacionar com a natureza, como nos ritos de fertilidade. O mito, suplementado pelo material da saga, tornou-se o assunto do drama. A história dramatizada aos poucos foi compreendendo personalidades individualizadas que viveram, trabalharam, atingiram a grandeza, sofreram e morreram ou, de algum modo, triunfaram sobre a morte. Em ritual, lembrar os mortos é uma forma de vencer a mortalidade e ampliar a existência aos limites dados pelo próprio tempo. Este já é um resumo do padrão que aparece nas tragédias e nas comédias clássicas. (GASSNER, 1997)

Nessa estonteante complexidade de rituais vemos o conteúdo do teatro ampliando-se tremendamente e vemos também sua estrutura tomando forma. Ação e imitação, os primeiros ingredientes da peça primitiva, começaram a seguir um padrão adequadamente fixado desde que assumiram a forma de uma luta central. A partir do momento em que o dramaturgo primitivo encenou a batalha entre a boa e a má estação, entre a vida e a morte, o princípio dinâmico do drama – conflito – ingressou no teatro. (GASSNER, 1997, p. 9)

Gassner (1997) aponta a trama ou história como requisito mínimo do drama. Aristóteles aborda um princípio semelhante quando afirma que drama é a imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores. As tragédias e comédias consistiam em imitações da natureza através da ação. Nesse sentido, podemos traçar um paralelo com Pallottini (2005) que associa drama à ação sem maiores questionamentos, como já mencionamos anteriormente. Para Pavis (2005) drama pode significar gênero oposto à comédia associado ao drama psicologizado, mas seu sentido geral refere-se a poema dramático, texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.

Um aspecto dos estudos literários analisa e classifica as obras poéticas sobre a perspectiva de gêneros e traços estilísticos. Segundo Rosenfeld (1965), a raiz das classificações literárias está na *República* de Platão. Sócrates apresenta, em seu livro de número 3, os três tipos de obra poética: uma que se refere inteiramente à imitação, em que o poeta desaparece, deixando de falar e dando voz somente aos personagens (acontece na tragédia e na comédia). Outra, quando há um simples relato do poeta (acontece nos ditirambos<sup>3</sup>). E, uma terceira forma referente ao gênero lírico.

Para Rosenfeld (1997), a teoria dos gêneros exige uma análise complexa. Os gêneros podem ser aplicados em dois tipos de acepções: uma substantiva e outra adjetiva. A substantiva vem associada ao aspecto estrutural da obra. A lírica refere-se a poemas de extensão menor, que não se cristalizam em personagens nítidos, concentra-se numa voz central, quase sempre em um “Eu” e representa um estado de alma geralmente acompanhado por um discurso rítmico. Como exemplo podemos ter: o canto, a ode, o hino. A épica é um tipo de obra de extensão maior, geralmente um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Geralmente, refere-se a um gênero narrativo. Como exemplo temos: a epopeia, o romance, a novela, o conto. Já a dramática é a acepção substantiva de toda a obra dialogada em que os personagens atuam sem serem, em geral, apresentados por um narrador. Configura-se por um texto que se constitui principalmente de diálogos e se destina à encenação feita por atores. Temos como exemplos: a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia etc.

**3** Nas origens do teatro grego, o ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado (alegre e sombrio) em homenagem ritualística a Dionísio, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal ou corifeu, e outra parte coral, executada por um grupo de dançarinos.

A outra acepção de análise de gênero refere-se à função adjetiva de cada gênero, quando uma obra poética apresenta traços estilísticos de maior grau, de qualquer que seja o gênero substantivo. Por exemplo, podemos encontrar uma obra dramática com características líricas, como em algumas obras teatrais expressionistas, caracterizadas por sua forma especialmente lírica, não objetiva e antiilusionista. A quarta parede é derrubada e os personagens não possuem um desenho nítido, apenas projeção de ideias e emoções subjetivas. Outro exemplo é referente ao Teatro Épico, que consiste em uma obra dramática com traço estilístico épico.

É normal que algumas obras ofereçam dúvidas a respeito destas classificações de gêneros. Em termos de dramaturgia é relevante compreender que “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena”. (ROSENFELD, 1997, p. 21)

O auge da estrutura dramática é atingido com o drama moderno, quando podemos identificar o gênero dramático com uma acepção adjetiva dramática. Para Szondi (2001), o drama da época moderna surgiu no renascimento quando a forma dramática, após a suspensão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas e encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama moderno vai, aos poucos, se tornando inteiramente presença e presente, animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo. O drama constitui-se como forma completa em si mesma, absolutizando-se. Sua temática se desenvolve na esfera do inter. Mas, o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo, que se tornou o único componente da textura dramática. Por isso, para o Szondi (2001), não se incluem neste conceito de drama (moderno) nem a tragédia antiga nem a peça regional medieval, o teatro mundano barroco ou sequer a peça histórica de Shakespeare.

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação inter-subjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. (SZONDI, 2001, p. 30)

Para o autor, a crise da forma dramática se dá com a separação do sujeito e do objeto, cuja integração é a base do drama. Essa separação fica mais nítida nas obras com a impossibilidade de diálogo e pela emersão do elemento épico e identifica o surgimento do naturalismo como uma escolha conservadora de manutenção do drama moderno.

Em síntese, para Szondi (2001), drama é apenas uma determinada poesia teatral, já dramático se refere ao que diz respeito ao drama. Mas, os conceitos de dramática e dramaturgia são vistos pelo autor, designando tudo o que é escrito para o palco. A compreensão sobre o termo dramaturgia proposta por este ensaio engloba um entendimento mais abrangente do que o de Szondi (2001). Dramaturgia se apresenta com um sentido para além da trama e para além do que é escrito para o palco.

A diversidade da produção dramatúrgica atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, roteirista, redator publicitário, designer de games... São diversos os ofícios que envolvem a criação de textos dramáticos, e o teatro não é mais o único veículo do drama. No mesmo caminho, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor, nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia, hoje, parece gozar de uma ampla plataforma de criação, além de muita liberdade formal e temática. Da mesma maneira, as práticas cênicas, transformadas pelo progresso contínuo das tecnologias (fenômeno diretamente relacionado ao estabelecimento da função do encenador/diretor tal qual a entendemos hoje), constituem um amplo campo de produção, no qual se cruzam diferentes gêneros, materiais, técnicas, perspectivas estéticas e ideológicas. Percebe-se que, tanto no campo da escrita para o teatro quanto no universo da materialidade cênica, cada vez mais, surgem processos múltiplos de abertura formal, que se desviam das tentativas de totalização do sentido, por meio de estratégias autorreflexivas que convocam o leitor/espectador a uma participação mais efetiva na construção dos sentidos possíveis das obras e processos artísticos. (SANCHES, 2018, p. 60-61)



## DRAMATURGIA – DO TEATRO À LITERATURA, DA LITERATURA ÀS ARTES DA CENA E DO MOVIMENTO

Toda arte, como qualquer outro comportamento, por mais elementares que sejam, são, segundo Lizarraga, uma narrativa. Os quatro imperativos de comportamento, interagindo com as necessidades fisiológicas estão na base da dramaturgia do bailarino e do ator como um tecido de impulsos, motivações, estímulos e imagens que passam a dar sentido, contundência e credibilidade às ações cênicas.<sup>4</sup> (CARDONA, 2000, tradução nossa)

Grande parte das publicações sobre dramaturgia se restringem a temas que perpassam de uma revisão histórica a uma análise literária. Muitas dessas obras partem da perspectiva da literatura, a partir de uma abordagem estruturalista. Poucas são as publicações que se arriscam a elaborar uma reflexão que envolva a encenação como um todo, apontando questões dramáticas instauradas e instituídas para além do texto escrito para ser encenado.

Alguns artistas e pensadores apresentaram e/ou organizaram importantes documentos neste sentido: Artaud (1999), Azevedo (2002), Baiocchi e Pannek (2007), Barba e Savarese (1995), Caldas e Gadelha (2016), Pais (2016), Cohen (2004), Greiner (2006), Helbo (1989), Lehmann (2007), Lopes (1998), Luckhurst (2006), Malkin (1999), Novarina (2005), Pavis,<sup>5</sup> Romano (2005), Saadi (2010), Sastre (1999), Soter (2010), Rocha (2010), Uberfeld (2005), Van Kerkhove (1997), Fabrini e Scialom (2018), dentre outros.

O lugar da dramaturgia, por muito tempo, pareceu ser o livro publicado. Os lugares da dramaturgia podem ser muitos: o corpo próprio (MERLEAU-PONTY, 1999), nos espaços de diálogo entre as linguagens artísticas, teatros, saraus, balcões, na rua, em qualquer lugar onde a cena aconteça, onde ocorra uma composição dialogada entre corpos.

**4** “Todo arte, como todo comportamiento, por más elemental que sea, es una narración, dice Lizarraga. Los cuatro imperativos del comportamiento, interactuando con los imperativos fisiológicos, están en la base de la dramaturgia del bailarín y del actor como el tejido de impulsos, motivaciones, estímulos e imágenes que van a darle sentido, contundencia y verosimilitud a las acciones escénicas”.

**5** Muitas obras deste autor contribuem para o tema.

O fenômeno dramatúrgico possui sua tradição e origem na oralidade, no drama falado, da cena viva, da transmissão de informações através da experiência e não somente através dos livros.<sup>6</sup> Os livros foram recursos recentes. Até o século XIX, a leitura era um privilégio para poucos. Infelizmente hoje no Brasil, o ato de ler ainda segue como demarcação de privilégios. Na antiguidade, nos tempos áureos das tragédias e comédias, a escrita dos poetas foi o resultado de todo um processo de desenvolvimento do ritual ao formato final das encenações, como uma forma de notação das tragédias e comédias. Não é a escrita que dá origem ao fenômeno dramatúrgico. Porém, evidentemente, não podemos desconsiderar sua importância no desenvolvimento da dramaturgia e, em especial, da dramaturgia teatral. Da mesma forma, atualmente, a dramaturgia não é um campo exclusivo do teatro, ela faz parte de todas as Artes da Cena e do Movimento.

Como tão bem coloca Pavis (2005), para os defensores da hegemonia do texto, qualquer encenação é uma falsificação da obra original, porém, a ideia de que o texto escrito é a obra principal surgiu a partir do final da Idade Média, quando a Igreja, detentora de todo o poder – após “sequestrar” todas as obras da antiguidade – inicia um terrorismo literário, transformando os textos antigos, legítimas notações das experiências passadas, em obra de arte principal e a arte poética de Aristóteles, em modelo de dramaturgia.

O renascimento, o romantismo, o realismo e o naturalismo foram movimentos artísticos e culturais posteriores à Idade Média que aproximaram o teatro à literatura e transformaram a dramaturgia em disciplina dos estudos literários. A partir de então, as ferramentas desta área de conhecimento foram amplamente aplicadas ao exercício teatral e a literatura passou a ser o lugar e o espaço da dramaturgia.

Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: Isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Têm que sair de lá exausto, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa. (NOVARINA, 2005, p. 15)

6 Questões apresentadas por Sara Lopes (2004) em sua obra “Anotações I – Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)”.

A partir do século XX, com a Pós-Modernidade, a crise das narrativas estruturalistas e a perspectiva da complexidade, os estudos semióticos começam a apresentar novas perspectivas para refletir e pensar a análise dos textos para teatro trazendo alguns avanços para este campo. Helbo (1989) questiona os limites da análise literária do texto teatral. Adverte sobre a importância de uma semiótica teatral que considere a linguagem falada, o procedimento cênico textual, a representação, capaz de articular o discurso em uma instância linguística/semântica. Para este autor, a literatura e o teatro são áreas distintas, mas com afinidades. A literatura não é um campo mais amplo e absoluto do que o das artes do espetáculo, mas não podemos negar sua repercussão neste campo. Para Novarina (2005, p. 16): “O teatro não é a antena cultural para a difusão oral das literaturas, mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra nos corpos”. Há um ponto de interseção entre a literatura e a dramaturgia, mas é fundamental a ciência de que a dramaturgia não pertence à literatura e que esta precisa acessar conteúdos das artes da cena e do movimento para discutir os fenômenos dramatúrgicos.

Não há facilidades quando nos dedicamos a mapear tudo o que é abarcado pelo conceito de dramaturgia hoje. Nas tentativas de sua delimitação, deparamo-nos com o fato de que, quanto mais esmiuçamos sua aparição como conceito, mais ele se alarga, o que torna qualquer tentativa de delimitação uma tarefa sisifiana. (OLIVEIRA, 2018, p. 32)

A noção de texto sincrético, apresentada em especial a partir de Greimas (2002), nos permite compreender a análise do texto cênico por uma perspectiva da encenação. Esse autor compreende o texto a partir das várias linguagens que constituem texto/ encenação, oferecendo ferramentas capazes de compreender e considerar os aspectos do processo de criação. A perspectiva de texto cênico como tessitura da polissemia de linguagens atribuídas ao exercício teatral, proposta por Barba e Savarese (1995) se aproximam desta abordagem de texto sincrético de Greimas (2002). A ideia da literatura como espaço (lugar/território) da dramaturgia finalmente e definitivamente é expandida.

Miranda (2008) discute como o conceito de espaço tem se apresentado como uma palavra poética, que se abre, se esgarça, mobilizando diferentes sensações, interpretações e possibilidades de leitura. Falamos espaço cósmico, espaço interno, espaço de discussão, espaço vazio, espaço cênico, espaço de criação etc. Abordamos o conceito de espaço como lugar e território. “A palavra ‘espaço’ se apresenta como Palavra desterritorializada, espaço-potência, pronto para assumir diferentes configurações”. (MIRANDA, 2008, p. 51)

A autora se utiliza da imagem e do conceito presente na figura topológica da *fita de Moebius* para explicar as atribuições dadas ao sentido contemporâneo de espaço. A *fita de Moebius* promove o deslizamento de sentidos e anula as oposições entre verso e reverso, enfatizando como modulações que se organizam em um *continuum* gradual, sem constituir oposições. O conceito de espaço é assumido pela autora como um conjunto de intensidades em infindável vir-a-ser denominados por ela de *Espaço-sem-Lugar* (EsL), “um espaço plástico-dinâmico substanciado pela imaginação, cuja a característica é transitar entre o espaço topológico e o espaço euclidiano, estabelecendo conexões que não podem ser descritas localmente”. (MIRANDA, 2008, p. 82)

O contexto pós-moderno propõe uma relação fluída, dinâmica e não excludente como perspectiva para pensar as relações entre o indivíduo e as coisas no mundo. Esta proposição de reflexão sobre o conceito de dramaturgia não pretende criar uma oposição entre texto e corporeidade para definir o espaço/ território da dramaturgia, mas perceber e compreender os aspectos que envolvem o conceito de dramaturgia sob a ótica deste trânsito proposto pela figura da *fita de Moebius* e estabelecer a dramaturgia como um EsL (Espaço sem Lugar).

O entendimento desta diversidade de possibilidades nos leva a abordar o entendimento atual de dramaturgia através dos paradigmas referentes à poética da obra e de seus diversos autores. O lugar da dramaturgia deixa de ser somente o da literatura, o livro, e passa a ser este espaço transitório entre diversas artes da cena e do movimento.

## DRAMATURGIAS DO CORPO E PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO

Dramaturgias contemporâneas toma por objeto a dramaturgia enquanto modo de estruturação do sentido no espetáculo. Contemplam-se dois propósitos nucleares: identificar e sistematizar as múltiplas e coexistentes acepções e contextos do termo dramaturgia e subsequentes visões do dramaturgista; e analisar o discurso dramaturgista como modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos através da criação de relações de sentidos no tecido da representação. (PAIS, 2016, p. 32)

Com o intuito de estender o termo dramaturgia a todas as artes da cena, ressaltar a oposição dramaturgia contemporânea *versus* dramaturgia clássica, literária e de legitimar as muitas vozes autorais do produto cênico, começam a aparecer novos termos como *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do bailarino*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia de tensões* etc.

Essa variedade de nomenclaturas também surge com o intuito de ampliar as discussões e especificações referente aos diversos aspectos da cena relacionados ao termo dramaturgia. Viabilizaram uma vasta ampliação das discussões sobre esses aspectos e o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções artísticas. A partir de então nos vemos diante da necessidade de abordar a pluralidade de possibilidades acessadas por este termo e, desta forma, de tratarmos a dramaturgia contemporânea sob sua perspectiva plural e no plural, portanto; as dramaturgias feitas na atualidade.

Quando o texto escrito para o teatro deixa de ser a matriz das dramaturgias, o corpo/ corporeidade retoma sua condição de intercessão, volta a ser o ponto de legitimidade por onde tudo passa – catalisador dos diversos aspectos que envolvem a estruturação das artes da cena e do movimento. Essas novas terminologias envolvem aspectos corpóreos. Mesmo o texto dramático tem seu fim e começo na corporeidade dos que escreveram, dos que atuarão e de seus receptores.

Alguém que escreveu fala com alguém que atua. Mas não é tanto a diferença dos verbos (escrever, atuar) que faz a nossa diferença, é a diferença dos tempos. Esses corpos estão trabalhando ali onde o meu não está mais. É um paralisado que fala aos que dançam, é um esganiçado que fala a bons cantores. É um ex-bailarino que não teria dançado nunca que fala, não o signatário do negócio, o autor do troço, herdeiro de cadáver, administrador de excremento, e porque esse espetáculo que está sendo montado, essa aventura, não me dá nem a pequena satisfação de ver minha moeda circular, de ter enfim seu próprio discurso, mas sim a dor de não ter mais as pernas de vinte anos para dançar essa dança e o prazer de ver os atores valsarem. (NOVARINA, 2005, p. 17)

O corpo, a situação, o acontecimento passam a ser os aspectos em voga. O termo dramaturgias *do corpo* parece ser o mais abrangente para os aspectos que envolvem as estruturações e composições contemporâneas, o ponto de síntese entre os termos e nomenclaturas dados à dramaturgia. O corpo é o *Espaço*<sup>7</sup> de onde os conteúdos são originados e para onde esses aspectos são direcionados; para a relação corporeidade dos artistas da cena – corporeidade do público.

O corpo é destino, produto e território (*Corpo Território – CT*), *Espaço sem Lugar* (EsL) das dramaturgias contemporâneas. *Corpo sem Lugar* (CsL), no mesmo sentido metafórico proposto por Miranda (2008), como uma analogia espacial ao conceito deleuziano *corpo-sem-órgãos* evidenciando suas características de renovação e continuidade.

Esse é o campo do artista, daquele que se dispõe a com-viver com seu CT/CsL-EsL.<sup>8</sup> Se posso parecer estar fazendo a apologia do contexto cênico e do artista que o torna vivo, pergunto quem mais teria a coragem de voluntariamente disponibilizar o corpo para a entrada de seus múltiplos e se jogar nos abismos do outro, sair de si e assumir os personagens mais díspares e os movimentos mais abismais e perigosos. Mas seria este apenas o corpo dos artistas oficiais? Não. É o corpo do ser humano na arte de viver e se recriar a cada momento. Esse corpo sempre

7 No sentido de *Espaço sem Lugar* (EsL) proposto por Miranda (2008), *Corpo sem Lugar* (CsL).

8 Siglas: Corpo Topológico (CT)/ Corpo sem Lugar (CsL) – Espaço sem Lugar (EsL).

artístico recria a sua possibilidade de sobrevivência, permanentemente. Como? Com a imaginação e sua potência de criação. (MIRANDA, 2008, p. 83)

Segundo Miranda (2008), o movimento é tido como fundação nas teorias de Laban. O movimento é o substrato do corpo, o estímulo vital da existência, sua primeira marca articulada em linguagem. Laban citado por Miranda (2008) definiu o movimento como um processo de contínuas mudanças. A autora desdobra esta definição em processo de construção, continuidade, transformação, fazendo com que a própria definição escape sempre de uma determinação única, territorializada. A abordagem de Miranda (2008) se desenvolve em uma perspectiva geofilosófica, linha de pensamento situada na filosofia de Deleuze e Guattari, marcada pelo devir que promove desterritorializações no pensamento, na linguagem e nas categorias espaço e tempo.

As *dramaturgias do corpo*, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento, no sentido imposto pelas diretrizes do paradigma labaniano, de eterno vir a ser. O texto do espetáculo é este texto que se constrói, as dramaturgias do corpo são este *Lugar* geofilosófico das estruturas cênicas pós-modernas.

Marianne Van Kerkhove – dramaturga do Kaaiteater, Bruxelas – trabalhou com artistas, como: Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Ritsema, Emio Greco, Hooman Sharifi, dentre outros. Construiu uma trajetória como dramaturga tanto no teatro quanto na dança. Em 1997, publica o documento *Dossiê: dança e dramaturgia*, em que estabelece alguns aspectos norteadores da dramaturgia na dança e dialoga com artistas da dança, críticos e outros dramaturgos sobre o tema. Elenca algumas características da dramaturgia na dança a partir das experiências que teve como dramaturga de alguns trabalhos de Anne Teresa e traça alguns paralelos com a dramaturgia teatral.

Para Kerkhove (1997), o que vem sendo chamado de dramaturgia atualmente refere-se à base de toda criação em artes cênicas. Para a dramaturga, “nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia vemo-la

por toda parte”. (KERKHOVE, 1997) Posiciona-se contrária às definições dadas à dramaturgia como conjunto de regras, teoria e doutrina e se apoia na definição formulada pelo dramaturgo Bernard Dort citado por Kerkhove (1997) de que “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática”.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pensar’ a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz ‘respirar’ o todo. (KERKHOVE, 1997)

Kerkhove (1997) cita dois tipos de processo de criação dramatúrgica: um primeiro, o qual chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, ideias, objetos etc.

Esse modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto. Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias.

Neste sentido, podemos acrescentar a Marianne Van Kerkhoven, para quem não só cada processo dramatúrgico é único, posto que depende das pessoas, das condições e dos acasos envolvidos no projeto, mas também que para cada artista/obra existe uma singularidade estética decorrente dos processos dramatúrgicos que a define como única, já que as linguagens e formatos artísticos



convocados e articulados já partem de uma matriz miscigenada (kerkhoven, 1994b). A dramaturgia tornou-se, portanto, um modo de fazer; um conceito e uma prática familiar a diversas áreas artísticas e não artísticas. Se familiar é aquilo que conhecemos, fator de conforto e segurança fundamental para o domínio de qualquer prática, aquilo que nos é estranho, pelo contrário, é como um grão na experiência, um incômodo capaz de potencializar novos desafios. (PAIS, 2016, p. 30)

Em sentido restrito, a palavra protocolo significa algo que se pré-dispõe a pôr algo pronto a ser utilizado através de recursos a ele atribuídos. É a padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa. Todas as áreas do conhecimento possuem seus protocolos, que são diversos entre si, de acordo com cada procedimento. As dramaturgias com caráter de processo parecem ser um tipo de modo de fazer dramaturgia que se propõe a elaborar uma obra cênica através de recursos atribuídos ao processo de criação. Ou ainda, parece ser a padronização de leis e procedimentos dispostos à execução de uma determinada tarefa artística, espetáculo.

A perspectiva atual das dramaturgias *do corpo* parece dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. Múltiplas podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra.

As *dramaturgias do corpo* são um conceito em formação. Escrever sobre elas é discorrer sobre o que está sendo feito, sobre a história do presente, registrar o que se viu encenar no fim de semana passado. Essas reflexões são um *patch work* de impressões, relatos, experiências artísticas guiados pela linha do que se definiu como dramaturgia no passado.

Dramaturgia(s), hoje, diz respeito a um universo interminável de modos de estruturação e composição de espetáculos. A variedade de definições e nomenclaturas atribuídas à dramaturgia contemporânea apresentadas ao longo deste texto são tentativas de aprofundar aspectos, rever conceitos, apreender os significados

atribuídos hoje e mobilizar novas perspectivas de criação. Chamam a nossa atenção para um universo de possibilidades de aprofundamento que se expandem diante do campo da dramaturgia. Essas diversas nomenclaturas dramatúrgicas integram um conjunto maior que é o campo da dramaturgia.

Estudos dramatúrgicos com enfoque no processo criativo revelam os paradigmas da contemporaneidade. As perspectivas híbridas e diversas nos remetem à complexidade do mundo vista sob a perspectiva dos artistas. Os protocolos de criação revelam uma abordagem fenomenológica do entendimento de dramaturgia. O mundo vivido dos artistas sob a lente de seus processos de criação.

Pesquisar as artes da cena e do movimento também diz respeito a compreender as perspectivas individuais dos artistas de cada tempo. A abordagem viabilizada pela perspectiva dos protocolos de criação fomenta a investigação artística aprofundada sob a ótica da experiência.

As *dramaturgias do corpo*, não se negam o texto e imaculam o corpo, nem aposentam a “Poética” de Aristóteles e não negam a força da palavra dita e das situações intersubjetivas. Fazer dramaturgia é dar voz ao ímpeto e à necessidade de criação dos artistas em cada época, é dar o formato necessário para aquilo que ecoa em cada artista.



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, S. M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAIOCCHI, M.; PANNEK, W. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

- CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016.
- CARDONA, P. *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. México: INBA: Cenidi-Danza: Escenología, 2000.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DANTAS, M. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- FABRINI, V.; SCIALOM, M. (org.). *Dramaturgia em seu campo expandido: dramaturgias possíveis*. Pitágoras 500, Campinas, v. 8, n. 1, p. 24-34, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/issue/view/1499>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- GASSNER, J. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREINER, C. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Rio de Janeiro: Annablume, 2006.
- HELBO, A. *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.
- KERKHOVE, M. (org.). *Dossier: danse et dramaturgie*. *Nouvelles de Danse*, Bruxelles, 1997.
- LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, J. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Campinas, 1998. (Caderno pedagógico).
- LOPES, S. *Anotações I: sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- LUCKHURST, M. *Dramaturgy: a revolution in theater*. New York: Cambridge University, 2006.
- MALKIN, J. *Memory-theater and postmodern drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MIRANDA, R. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- NORA, S (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.
- NOVARINA, V. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- OLIVEIRA, M. *Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral*. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 14-23, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- PAIS, A. O Crime compensa ou o poder da dramaturgia. In CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 25-60.
- PALLOTTINI, R. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROMANO, L. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965.
- SANCHES, J. *Dramaturgia dos possíveis: desvios do espetáculo: a persistência das últimas coisas*. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 59-71, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8652767>. Acesso em: 31 jan. 2021.

SASTRE, C. *Dramaturgia da dança e dramaturgia do corpo*. 1999. Curso (Especialização em Consciência Corporal) - Faculdade de Artes do Paraná, Porto Alegre, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REPERTÓRIO  
LIVRE

# IPSEIDADE E DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O SI E O OUTRO EM *NÓS*, DO GALPÃO, E *MATA TEU PAI*, DE GRACE PASSÔ<sup>1</sup>

*IPSEITY AND CONTEMPORARY BRAZILIAN  
DRAMATURGY: THE SELF AND THE  
OTHER IN "NÓS", FROM GALPÃO, AND  
"MATA SEU PAI", BY GRACE PASSÔ*

*IPSEIDAD Y DRAMATURGIA BRASILEÑA  
CONTEMPORÁNEA: EL SI MISMO Y EL  
OTRO EN NÓS, DE GALPÃO, Y MATA  
TEU PAI, DE GRACE PASSÔ*

## ELEN DE MEDEIROS

**1** Texto originado da pesquisa "Memória, ipseidade e mimese na dramaturgia brasileira contemporânea", realizada em 2021-2022: de março a agosto de 2021 ligada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), com supervisão do prof. Dr. Stephan A. Baumgärtel; de setembro de 2021 a fevereiro de 2022 ligada ao Institut d'Études Théâtrales da Université Sorbonne Nouvelle, com supervisão da profa. Dr<sup>a</sup>. Alexandra Moreira da Silva e financiamento com bolsa CAPES/Print.

MEDEIROS, Elen de.  
Iipseidade e dramaturgia brasileira contemporânea: o si e o outro em *Nós*, do Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **103-119**, 2021.2

## RESUMO

A partir das análises das peças *Nós*, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira para o espetáculo do Grupo Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, pretende-se neste artigo articular as reflexões acerca da ipseidade, segundo o pensamento hermenêutico de Paul Ricoeur (2004), com as proposições acerca do drama moderno e contemporâneo, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017). Nesse sentido, tem-se como foco o entendimento dialético entre forma e conteúdo nas duas peças e almeja-se reconhecer como trazem consigo um debate acerca das insurgências do contemporâneo, em especial na relação entre a apresentação do *si* em cena no embate e na constituição com o *outro*.

## PALAVRAS-CHAVES:

dramaturgia brasileira; ipseidade; teatro contemporâneo; grupo Galpão; Grace Passô.

## ABSTRACT

Based on the analysis of the plays “*Nós*” – by Marcio Abreu and Eduardo Moreira, made for the staging of Grupo Galpão – and “*Mata seu pai*”, by Grace Passô, this article reflects on ipseity, according to the hermeneutic thinking of Paul Ricoeur (2004), with the propositions about modern and contemporary drama, according to Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2017). In this sense, the dialectical understanding between form and content is focused in the two pieces and it aims to recognize how they bring with them a debate about contemporary insurgencies, especially in the relationship between the presentation of the self on the scene in the clash and the constitution with the other.

## KEYWORDS:

brazilian dramaturgy; ipseity; contemporary theater; grupo Galpão; Grace Passô.

## RESUMEN

Desde los análisis de las piezas *Nós*, de Marcio Abreu y Eduardo Moreira para el espectáculo del Grupo Galpão, y *Mata teu pai*, de Grace Passô, se pretende, en este artículo, articular reflexiones sobre la ipseidad, según el pensamiento hermenéutico de Paul Ricoeur (2004), con las preposiciones acerca del drama moderno y contemporáneo, según Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2007). En ese sentido, se tiene como foco la comprensión dialéctica entre forma y contenido en las dos obras y se pretende reconocer como traen consigo el debate en lo tocante a las insurgencias del contemporáneo, en especial en la relación entre la presentación de *si* en la escena en el embate y en la constitución del *otro*.

## PALABRAS CLAVES:

dramaturgia brasileña; ipseidad; teatro contemporáneo; grupo Galpão; Grace Passô.

## IPSEIDADE E O LUGAR DO OUTRO

### EM O *SI-MESMO COMO OUTRO* (2004), Paul Ricoeur vai

se debruçar sobre a hermenêutica do sujeito, analisando os conceitos de mesmidade e ipseidade,<sup>2</sup> depurando o conhecimento filosófico acerca do indivíduo, tanto quando exposto linguisticamente<sup>3</sup> quanto na transposição de uma perspectiva do particular (e individualizado) para o social (a ipseidade). É a partir da investigação dessa hermenêutica do sujeito que Ricoeur chega na investigação sobre a identidade pessoal e a identidade narrativa, dando continuidade ao estudo anterior (*Tempo e narrativa*), sendo que o entendimento dessas identidades se relaciona com o caráter da temporalidade e a passagem do tempo. É na relação entre o *idem* e o *ipse* que sua investigação está ligada à relação Eu-Tu de forma ampla:

Ao não se pôr a tônica principal no *quem* daquele que fala, mas no *quê* dos particulares de que se fala, inclusive pessoas, situamos toda a análise da pessoa como particular básico no plano público da detecção em relação ao esquema espaçotemporal que o contém. (RICOEUR, 2004, p. 8)

Enquanto a mesmidade possui uma dimensão que se inscreve no campo primitivo, caráter que é comum a todos, a ipseidade vai além, pautando-se pela consciência de si em relação ao outro, articulando em seu conceito a ação ética do sujeito, de

**2** Num sentido estrito, ipseidade significa “eu-mesmo”. A questão filosófica aqui é que esse eu-mesmo está articulado com o outro [identidade-ipse], e é nesse sentido que ele se diferencia da mesmidade, que seria, assim, o *mesmo* em seu sentido mais primitivo [identidade-idem]. A diferença na relação temporal entre elas está entre aquilo que é seu caráter de permanência (*idem*) ou de mutação (*ipse*).

**3** A representação do sujeito na formulação nas línguas (francês, notadamente, e também inglês, a que o filósofo se refere) – “eu sou”, “eu penso”, a forma reflexiva “si” e “mesmo” – é a primeira abordagem em seu livro.

constituição de caráter (aquilo que lhe é característico) do *eu*. Em certo sentido, nesse conjunto de reflexões, Ricoeur observa que é na teoria narrativa e na construção da identidade narrativa que será possível reconhecer de forma mais estreita a dialética concreta entre ipseidade e mesmidade. Nesse sentido, é importante também conhecer a *tríplice mimese* desenvolvida pelo autor em *Tempo e narrativa*, que consolida a perspectiva de elaboração de narrativas a partir de um repertório simbólico prefigurado. É nessas circunstâncias que sua filosofia nos interessa mormente, já que suas reflexões éticas e dialéticas se formulam potencialmente na elaboração ficcional.<sup>4</sup> Embora distintos, existe no pensamento filosófico de Ricoeur uma dialética do sujeito marcada pela presença de ambos os conceitos:

*A identidade-ipse põe em jogo uma dialética complementar à dialética entre ipseidade e mesmidade, a saber, a dialética entre o si e o outro que não o si. [...] O si-mesmo como outro sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra, como se diria em linguagem hegeliana. (RICOEUR, 2004, p. 14-15, grifo do autor)*

Assim, portanto, podemos tomar como uma síntese *a priori* do conceito ricoeuriano de ipseidade a consciência ética de constituição do sujeito (o *si-mesmo*) a partir da relação com o outro, formulação observada pelo filósofo a partir de duas indagações: “*de quem se fala quando se designa de modo referencial a pessoa enquanto distinta das coisas? E quem fala ao se designar a si mesmo como locutor (dirigindo a palavra a um interlocutor)?*”. (RICOEUR, 2004, p. 31, grifo do autor) O filósofo vai propor essa hermenêutica do sujeito na contramão de um pensamento cartesiano (“Penso, logo existo”) de constituição ética dos indivíduos em uma sociedade, já que no pensamento de Descartes a premissa é individual: basta-me a mim e à consciência de mim para o entendimento da existência; para Ricoeur, não: é preciso que se tenha também a consciência do outro.

É nesse âmbito que se constitui uma identidade pessoal, já que “a pessoa de quem se fala e o agente do qual a ação depende têm uma história, são sua própria história. [...] a *identidade pessoal* só pode articular-se precisamente na dimensão temporal da existência humana”. (RICOEUR, 2004, p. 112, grifo do autor) Os

**4** No nono estudo do livro, Ricoeur se dedica a uma análise de *Antígona*, de Sófocles.



paradigmas de reflexão são muito próximos: se de um lado Ricoeur se debruça ao entendimento da formulação narrativa na relação desta com o tempo, agora ele vai inserir a questão do entendimento do sujeito também na sua dimensão temporal. E essa relação temporal está articulada à concepção ética de existência, na medida que a relação que se estabelece com o tempo é transcendental, definindo-lhe o caráter.

O caráter designa o conjunto das disposições duráveis *pelas quais* se reconhece uma pessoa. É dessa maneira que o caráter pode constituir o ponto-limite em que a problemática do *ipse* se torna indiscernível da problemática do *idem* e inclina a não as distinguir uma da outra. (RICOEUR, 2004, p. 121, grifo do autor)

O pensamento de Ricoeur em relação à construção da ipseidade na relação dialética entre o *si* e o *outro*, na elaboração da narrativa e dos sujeitos narrativos, ponto crucial da hermenêutica do sujeito, ganha braços reflexivos no entendimento da ação ética dos sujeitos na sociedade e também da formulação mimética da narrativa e sua estreita relação com o tempo. E, de uma forma ou de outra, isso pode nos auxiliar nos debates sobre as dramaturgias escritas em nossa contemporaneidade, no entendimento de como a representação dos sujeitos em cena carrega essa potencialidade dialética da extensão e da compreensão social. Pode parecer lugar comum, mesmo porque tem sido pauta corriqueira na cena contemporânea brasileira, mas não nos forjamos como sujeitos senão na relação com o outro – e o ponto central é: essa relação é de caráter ético ou não?

No seu estudo 6 de *O si-mesmo como outro*, Paul Ricoeur lança algumas questões em relação à impossibilidade de constituição única da narrativa de nossas experiências ao longo de uma vida, bem como o entendimento de sua univocidade: “Pedaços inteiros da minha vida fazem parte da história da vida dos outros, de meus pais, meus amigos, meus companheiros de trabalho e lazer”. (RICOEUR, 2004, p. 171) Mais adiante ele destaca que é exatamente este “intrincamento da história de cada um na história de muitos outros” (RICOEUR, 2004, p. 172) que nos impede de dimensionar o todo da narrativa de nossas vidas. Mas especialmente, entendemos a partir de tais reflexões que nos compomos também dos fragmentos de histórias dos outros.

Parece-nos, diante de tais premissas, que as dramaturgias *Nós*, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, chamam a atenção justamente para isso, para a constituição de sujeito(s) narrativo(s) na cena forjados a partir da experiência com o outro. Isso nos parece posto, quase como um lugar-comum do discurso teatral contemporâneo, o que nos importa compreender é o *como* isso ocorre na dimensão dramatúrgica.

De algum modo, esses excertos do pensamento ricoeuriano podem ser articulados e expandidos para a teoria do drama moderno, na esteira do pensamento de Sarrazac (2012, 2017), quando ele faz notar a impossibilidade de a literatura dramática e a cena modernas capturarem pedaços da vida enquanto unidades narrativas, e lança a proposição de entendimento das obras produzidas ao longo do século XX como *drama-da-vida*, aqueles que almejam dar conta da trajetória de uma vida, mas lidando muito particularmente com a forma fragmentária e alternada do *drama rapsódico*, cuja imagem poderia ser remetida a de uma colcha de retalhos. Nesse sentido, como pressuposto tomado aqui como base de debate, são os fragmentos discursivos com que são forjadas nossas personagens, como uma colcha de retalhos dos outros, que se articulam na fundamentação da estrutura dramatúrgica.



## NÓS QUE NOS COMPÕEM

Sete pessoas se reúnem para uma última sopa e, enquanto a preparam, expõem angústias, medos, sensações, experiências, cobranças do mundo fora dali e que repercutem diretamente na relação entre eles. *Nós*, do Grupo Galpão, dramaturgia de Marcio Abreu e Eduardo Moreira, assim perpassa momentos históricos contundentes do ano de 2016, ano da estreia do espetáculo, ao mesmo tempo em que estabelece estreitos e tênues laços com as constituições de cada indivíduo ali presente e do grupo em si, marcados pelos cruzamentos de experiências e de desejos diversos.

Focada na criação de um teatro com um lugar híbrido, próximo ao real sem deixar de lado a ficção, a criação do texto partiu das improvisações dos atores e da criação de manifestos pessoais em que cada ator se expunha num gesto de reação à ação do mundo sobre cada um de nós. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 21)

Notadamente interposto entre o mundo “real” e o mundo ficcional, as noções e os fatos com os quais lida esse teatro são marcados pela justaposição e articulação dos nós: na constituição do *si-mesmo* no palco, a premissa nítida que ele se elabora a partir de um diálogo com o outro. Nesse sentido, experiências e vivências se fundem na elaboração dos sujeitos narrativos, transportando para o campo ficcional o universo senão do “real”, ao menos da vida em si, utilizando para isso a memória – individual ou coletivizada. Ou seja, a própria construção da peça (espetáculo e dramaturgia) parte das conflituosas relações entre os integrantes e se elabora no cruzamento de experiências sociais, apontando para a complexidade de suas trajetórias (nós) em uma prática coletiva.

Atirador de facas – A caipirinha!

*Servem-se. Servem a plateia. Todos brindam. A convivência entre os atores e o público se estabelece.*

Aquele que queria ser outra pessoa – Eu queria ser outra pessoa, uma pessoa completamente diferente do que eu fui até hoje. E quando eu entrasse por esta porta, você não iria me reconhecer. E eu também não iria reconhecer você porque você também seria completamente diferente. O mundo seria diferente. Lá fora seria diferente. Esta sala seria diferente. Uma vida inteiramente nova.

[...]

Mulher – Do que vocês estão falando?

Mulher que dança – Esta é a nossa última sopa.

Homem-bomba – A gente tá falando de não saber para onde ir. De paralisia. De, de repente, sentir que a gente não existe. De você. De vocês. De intolerância. Eu tô falando de mim, profundamente de mim. Aquil! Eu tô falando agora de nós. Pra onde a gente vai? Pra onde a gente vai?. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 70-71, grifo do autor)

Uma ação cotidiana e corriqueira, fazer uma sopa, uma última sopa, ganha enlevos e traços discursivos amplos, que partem da gestualidade micropolítica para projetar a macropolítica brasileira, quando articula e se ampara no vínculo estreito que se estabelece entre aquele universo aparentemente particular e as urgências do lá fora. Dessa forma, na sequência dessa apresentação de ações do cotidiano, de recursos do *infradramático*, vemos diante dos nós personagens que são igualmente cotidianas e marcadamente refiguradas<sup>5</sup> conforme seu contexto e sua representação: mulher, homem-bomba, aquele que queria ser outra pessoa etc.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à *subjetivação* e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54)

Se há muito o teatro ocidental deixou de lidar com personagens heroicas, nosso teatro contemporâneo tem-se voltado cada vez mais para um olhar dos protagonistas do dia a dia na vida comum de todos nós. São os sujeitos marcados por uma invisibilidade diante das massas, mas ainda assim complexos e sujeitos à experiência com o outro. Em *Nós*, cada um deles, cujos nomes codificam não mais que uma imagem, ganha extroversão de simbologias na medida que as cenas avançam, dando contornos políticos: “A senhora não vai fazer nada? Eu acho que essa é uma questão grave.”/ “Essa limitação, essa preguiça”, diz o Homem-bomba à Mulher. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 28) O que se vê no caminhar da feitura da sopa é uma imagem superficial, a do preparo, que se desloca conforme as falas, repetições e acelerações, e ganha novos sentidos, reconfigurados individualmente. Prática cênica comum de Marcio Abreu, o *looping* acelerado<sup>6</sup> acaba conferindo a cada frase corriqueira outros sentidos, uma vez que repetida à exaustão acabam ganhando destaque e assumindo profundidade que, se isolada, passaria despercebida. Ou seja, aquela repetição exaustiva e acelerada marca um registro diferente a frases que soariam outrora desprovidas de força. Nesse sentido, frase como “eu sonhei que a polícia estava me pegando” assume uma dimensão macro mais intensa a partir do *looping* a que é submetida.

**5** Termo ricoeuriano que compõe a terceira da sua tríplice mimese, momento em que ocorre a recepção da obra literária, que se insere no campo da leitura dos elementos do campo simbólico que foram configurados (narrados).

**6** Bastante determinante cenicamente, mas que a dramaturgia procura alcançar por meio das rubricas.

É dessa forma, por este processo estético assumido pelo dramaturgo e diretor, que uma simples sopa entre sete pessoas de convivência comum ganha um contorno que se destaca do cotidiano micro para uma dimensão macropolítica maior e mais intensa.

Ao partilhar a sopa daquele universo tão infradramático com o coletivo, o público, as fronteiras do *si* se rompem para ganhar as variantes do *outro*, em um gesto de aproximação da alteridade com aqueles indivíduos, gesto necessário para a formulação da ipseidade cênica. Muito embora algumas cenas, imagens e situações traduzem um sentido político mais específico, a exemplo da cena 2 da parte 3, *Manifesto*,<sup>7</sup> ruptura performática de realização do que a cena se propõe (um manifesto), muitas outras vão se articulando a um sentido político do micro, do cotidiano, do infradramático, e que se estendem às vivências do imaginário comum social brasileiro e ganham uma dimensão maior.

A dialética do *si-mesmo*, para Paul Ricoeur, será realizada no processo narrativo, à medida que a retomada de uma trajetória marcada pelo tempo preconiza a relação intrínseca Eu-Tu. Esteticamente falando, teríamos a maior visibilidade das relações no registro narrativo, pelas marcas da memória: “No sonho, a polícia me pegava por engano...”/ “É claro que foi por engano, com esse perfil.”/ “Branco, loiro, olho azul.” E são nesses momentos que vemos a composição articulada e intrínseca entre o micro e o macro, entre o indivíduo e a sociedade, entre a vivência do cotidiano e as políticas públicas, entre a experiência individual e o preconceito estrutural: “No ponto de ônibus lotado, dois policiais dando uma prensa numa única pessoa. O mais preto e o mais pobre...” (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 34), narra o Homem-bomba aos parceiros da sopa.

Como se vê nos diversos momentos da peça, são histórias recontadas, partilhas das memórias individuais, fragmentadas, e que ajudam a compor esse todo social político, sem no entanto, estabelecer um sentido uno e específico, reiterando o debate do íntimo para o coletivo que subjaz às repetidas ações da peça:

As coisas nunca foram fáceis pra gente não, meu filho. Eu tinha uma vizinha que o marido tratava ela que nem uma cachorra, durante anos e ela só calada. Um dia ela tava mexendo uma panela

**7** Interrupção da realização da sopa para a insurgência do Homem-bomba e da Mulher, que sozinhos em cena realizam um manifesto acerca dos momentos políticos mais contundentes daqueles anos: a Guerra da Síria, a queda da barragem de Mariana, dentre outros fatos que acompanharam os noticiários nacionais e internacionais.

de angu e o cara chegou enchendo o saco... Ela deu com a colher de pau de angu quente no ouvido dele... Saiu pulando que nem um doído. Nunca mais!. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 58)

As formas narrativas assumidas pelas várias figuras na peça evidenciam a formulação desses sujeitos narrativos, que vão colocar à tona do discurso não exatamente o *quem*, na medida que suas imagens são contornos muito pouco salientes, mas o *que*, já que travam com o discurso social uma relação dialética para a constituição dessas vozes – cujo percurso, como evidenciamos, parte de um cotidiano comum, do infradramático, para se alçar a uma pretensão de coletivização. O procedimento é o que marca toda a estruturação da peça, que almeja articular nos dizeres, mais do que nos gestos, que há vários *nós* que interferem nos hábitos de agentes do cotidiano.

## MÚLTIPLAS MEDEIAS

Há poucos pontos de intersecção entre *Nós*, do Grupo Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, a começar por uma forma notadamente distinta da dramaturgia. Se na peça de Abreu e Moreira nos defrontamos com várias personagens projetando em cena grupos, nichos e camadas sociais, em *Mata teu pai* vamos encarar a releitura do mito grego de Medeia inserida na conjuntura político-social brasileira<sup>8</sup> a partir de um monólogo. Em cena, uma única personagem, Medeia. No entanto, ao propor uma relação entre o mito e a sociedade contemporânea, Passô precisa compor no discurso dessa figura feminina mitológica a constituição das inúmeras mulheres que se inserem nas problemáticas de uma sociedade extremamente patriarcal. Nesse sentido, a exemplo do que vemos em *Nós*, aqui também é possível reconhecer uma trajetória marcada pela relação com os outros, trazendo a lume suas contradições e vicissitudes. De um lado, a performatividade festiva de possíveis saídas de Abreu; de outro, uma estrutura social em derrocada de Passô. Em ambas, os possíveis contornos da ipseidade ricoeurina e as memórias coletivas entrelaçadas.

**8** Esse espectro político, aliás, é bastante próximo nas duas peças, já que ambas são de 2016, ano do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, de uma crise acentuada na guerra da Síria e os refugiados pelo mundo, de impactos significativos com a queda da barragem de Mariana (ocorrida no ano anterior), dentre outros momentos tão sensíveis.

Como dito, *Mata teu pai* possui apenas uma personagem, Medeia, cujo referencial do mito grego é retomado para repensar as relações político-sociais contemporâneas, constituindo essa personagem feminina a partir das múltiplas vozes que a circundam, também femininas, que integram também a sociedade brasileira atual. No entrelaçamento entre o mito de Medeia – exilada que chega em Corinto com seu marido Jasão e é trocada pela filha de Creon, Glauce – e os discursos da contemporaneidade brasileira, um substrato referencial se mantém, muito notadamente a presença do coro de mulheres: na tragédia que restou à posteridade, de Eurípedes,<sup>9</sup> mulheres coríntias; na peça da dramaturga mineira, mulheres que representam as filhas de Medeia e, ao mesmo tempo, trazem ao palco a multiplicidade feminina em êxodos contemporâneos.

9 Pegamos aqui como referência *Medeia*, de Eurípedes, tradução e notas de Trajano Vieira (2010).

MEDEIA

Preciso que me escutem.

Vou ser breve, não vou demorar.

Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés.

E também outros:

Logo ali, uma vizinha cubana.

Ali, minha vizinha judia.

Ali, aquela paulista.

Ali, a haitiana.

A mulher síria mora naquela direção.

Eis a minha vizinhança: aqui os que são de lá.

[..]

A paulista que mora ali tem uma empregada que é nordestina.

Na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não existe aqui.

Um dia me tranquei no banheiro só para falar a palavra mãe.

Saudade.

Na minha terra tem gruta que só existe lá.

Ninguém chora com aquela música, EU choro com aquela música.

O sal não é o mesmo em todos os lugares.

Fora que é exaustivo ter que contar a sua história toda vez que.

Aqui, sempre me perguntam de onde vim e meu olho se enche.

(PASSÔ, 2018, p. 23 e 26)

Fica bastante evidente, ao longo de toda a peça, essa polifonia constitutiva da protagonista Medeia, que passa por 11 movimentos: a febre, a paixão, a maternidade, a sororidade, a amizade, a cadela, ela e ele, a festa, o amor, a estrangeiras e as filhas de Medeia, compondo um manifesto sobre o *eu* feminino contemporâneo justamente a partir da configuração de uma voz e memória plurais. Em toda a dramaturgia, o que vemos é a Medeia contemporânea dirigir-se ao público, narrando suas experiências particulares e aquelas alheias. Muito notadamente o que se vê aqui é a voz coletivizada de uma Medeia contemporânea, uma mulher que é forjada na costura com outras mulheres, com outras histórias, trazidas à luz por aquela voz junto à sua própria: “Minha memória vive afogada, mas às vezes aparece na superfície./ Lembro de gestos, risos, rostos que não vejo há mais de trinta anos”. (PASSÔ, 2018, p. 26) As fronteiras entre essa Medeia contemporânea e as outras que a constituem estão borradas, e juntas perpassam os movimentos de sua inquietação e constituição, experimentando cada vivência na fundamentação de uma identidade plural, incapaz de ser reduzida ou traduzida em uma singularidade simplista. E é essa pluralidade e os registros diversos que fazem a composição desse *ser* mulher contemporânea.

Diferentemente de *Nós*, em que as vozes são várias (signo e símbolo), *Mata teu pai* é apresentada em um monólogo, que se instaura em um registro bastante íntimo, do particular – um particular plural –, mas que pela diversidade e variação carrega as marcas da estrutura social e política traduzida e representada. O que se vê nessa dramaturgia é uma retomada e transposição do mito de Medeia à luta feminina contemporânea e de todos os tempos, de poder, de autonomia, de respeito, de direitos, seguindo um rumo que a dramaturga mineira tem dado à sua escrita, que coloca isso como um caleidoscópio de vozes imiscuídas nessa Medeia contemporânea. Ao mesmo tempo, traz consigo, nessa luta feminina, arraigadas outras lutas: reconhecemos marcadas aqui a presença de imigrantes, pobres, periféricos, negros etc. Para além de uma mulher que, impulsionada por sua *hybris* mata os filhos para se vingar do marido, aqui nos deparamos com uma mulher que, no conjunto de forças silenciadas e periféricas, projeta para o leitor e para os espectadores as marcas da injustiça salientada pela sociedade patriarcal. São retalhos de vidas, retalhos de lutas.



E de novo nos sacrificamos. E de novo nós damos e tiramos a luz,  
e de novo o trabalho é nosso.

Este é o ato mais maternal que possa dar a este mundo lama-  
cento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato  
mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser.

Uma.

Indomável.

Mulher. (PASSÔ, 2018, p. 44-45)

Seguindo a reflexão de Ricoeur em *Tempo e narrativa*, as identidades narrativas são formuladas na relação dialética entre mesmidade e ipseidade, mas também forjadas a partir da relação mimética e, em especial, pela mimese III: “A história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas”. (RICOEUR, 2019, p. 419) Ou seja, a elaboração e entendimento da identidade passa pelo processo narrativo e sua relação com o tempo, na medida que a retomada de uma trajetória é perpassada pela presença de *outros* e escapa a uma fixação do sujeito. Ao retomar histórias de outras mulheres que igualmente passaram pelo processo de migração, que enfrentaram as diversas formas de preconceito contra a mulher, atrelando-as à sua própria trajetória, a Medeia de Passô vai compondo sua identidade diante do que é variável e mutável. São várias histórias retomadas que se acrescentam à sua história, para que a dimensão dessa personagem ganhe contornos mais expandidos, no que é possível reconhecer os traços daquilo que Ricoeur denomina por ipseidade.

## ALTERIDADE DRAMATÚRGICA

O princípio da hermenêutica, e que aqui é importante salientar, é aprofundar as camadas de leitura do texto, auxiliando assim para a sua exegese. Nesse sentido, por exemplo, o debate não se insere no campo do “o que é identidade” ou “o que é mimese”, mas em “como se elabora”, no entendimento

profundo do processo em torno do conceito, para que isso leve à ampla discussão do conceito em si. Ou seja, resta a nós entender como se elabora a identidade narrativa e, nela, a relação de alteridade na cena, e como isso se consolida dramaturgicamente. Para tanto, entender a escrita de dramaturgia a partir de seus recursos e dispositivos é a outra ponta do interesse, articulando então forma e conteúdo nas peças tomadas como *corpus*.

Nesse sentido, nos interessa compreender de que forma esse outro é trazido à cena para a constituição dos sujeitos narrativos. Já notamos que em seus discursos, as personagens se referenciam, para falar de si, à imagem do outro. Também observamos anteriormente que, diante da literatura moderna, nos deparamos com uma perspectiva do que é cotidiano, daquilo que é conhecido por infradramático (SARRAZAC, 2017), que se refere em primeira medida a um campo do individual mas que se projeta ao coletivo, que parte do micro e alcança o macro, no entendimento do sujeito integrado a um contexto e/ ou a uma condição social. Por outro lado, há de se observar que a modernidade do século XX – e a crise da representação advinda com ela – e a contemporaneidade não relutam em representar as complexas dimensões do sujeito e da sociedade em particular pelo fragmento, pelas fissuras que o sujeito moderno sofre diante da pulverização dos projetos coletivos que, não raro, apresenta problemas na constituição dos discursos sociais. A arte, e a literatura dentro desse espectro, passa então a lidar com a parte para se referenciar ao todo, e a própria ideia de sujeito e de identidade passa a sofrer com essa fragmentação, já que isso a complexifica em relação imediata com os estilhaços lançado com a ruptura da unidade.

São três pontos cruciais que gostaríamos de apontar, enquanto recurso nas dramaturgias, para trazer esse *outro* imiscuído à projeção dos sujeitos cênicos: a fragmentação, como aqui observada, aliada à repetição – em particular na peça de Abreu, mas também presente na dramaturgia de Passô –, e a relação que ambos recursos estabelecem com a epicização do drama: “a epicização implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama”. (SARRAZAC, 2012, p. 77) Aliás, há de se considerar que é justamente o recurso narrativo o maior responsável pela presença da alteridade, seguindo aqui as reflexões de Ricoeur, e que também fundamentam a elaboração desses sujeitos narrativos. Mas, pelo próprio caráter do contemporâneo, essa epicização não

percorre um percurso em busca de unidade fabular, e sim de unidade discursiva, de cunho político. Por sua vez, a fábula, as ações e outros elementos próprios do dramático são fragmentados à exaustão.

Em *Nós*, fica perceptível uma alternância entre os movimentos circulares e a intromissão do elemento epicizante, a justaposição dos fragmentos são postos em ritmo acelerado e desnorteante, que vão costurando ora em estrutura dialógica ora em discurso narrativo, a insurgência do outro entre aquele grupo privado e em uma situação tão cotidiana:

Atirador de facas – Oh! Você está picando gelo ou tentando fazer samba?

Mulher – Do que vocês estão falando gente?

Atirador de facas – Dizem que quem mata pela primeira vez toma gosto pela coisa.

Homem-bomba – Não foi o caso dessa história. Porque acabou num arrependimento dos diabos...

Mulher – Do que vocês estão falando gente?

Atirador de facas – Os fins justificam os meios.

Homem meticoloso – Se não existe Deus, eu posso fazer o que bem entender, qualquer coisa.

Mulher – Esse negócio de Deus é muito complicado. Mas vocês estão falando do quê?

Atirador de facas – É igual a torcer pra time de futebol, briga de marido e mulher...

Mulher – Um vespeiro. Mas vocês estão falando do quê?

Atirador de facas – E você acredita?

Mulher – Em quê?

Mulher que dança – Na polícia?

Mulher – Que polícia?

Homem meticoloso – No sujeito com expressão de medo?

Mulher – Que sujeito?. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 62-63, grifo nosso)

Essa cena 7 da parte 4, para tomar um exemplo pontual, é uma retomada da história narrada na parte 2 da peça pelo Homem-bomba, da abordagem policial no ponto de ônibus feita ao homem negro, sem motivo, sem razão, mas também falam deles, da situação em que se encontram enquanto coletivo, enquanto conjunto que precisa agir diante das coisas. E fala, obviamente, da situação sócio-política e racial brasileira, dos preconceitos e das fragilidades. Uma narrativa que, justamente pela forma fragmentada e repetida circularmente, assume facetas diversas e ganha a dimensão política que almeja.

Já em *Mata teu pai*, a forma narrativa ganha contornos mais definidos e definitivos, inclusive por se tratar de Medeia em um monólogo cujo interlocutor imediato são suas filhas, mas que em certa medida também passa a ser o público. A presença dessa figura rapsódica na cena, dessa Medeia contemporânea, que articula o mito grego à sociedade atual, só se concretiza efetivamente no final, porque é construída em fragmentos ajustados entre si, em que ao mesmo que há uma lembrança de sua trajetória – mulher exilada e abandonada pelo marido –, sua vivência estilhaçada se alimenta de outras mulheres (presentes em cena pela sua voz).

Mulher – Eu não sou paulista. Vim do Nordeste. Se na terra não cabem os meus, parto pra outra. Minhas mãos estão cheias de muitas terras. Alisei pratos no valor da minha casa. Criei sozinha minhas filhas. Já fiz aborto. Já amei uma mulher. Tenho saudade da minha terra. Tenho saudade da minha mãe. Me masturbo.  
(PASSÔ, 2018, p. 36)

Nessa dramaturgia, Grace Passô compõe nas entrelinhas, como figura que se responsabiliza por costurar as múltiplas vozes representadas, que tece um continuidade entre a febre de Medeia e os impasses e preconceitos sofridos por inúmeras mulheres, exiladas ou não, justamente aquilo a que Sarrazac (2017, p. 257) denomina como a figura do rapsodo, uma voz “se insinua no concerto das personagens e regula todas essas operações de convergência”, que não podemos confundir com a voz do autor, mas que é substancialmente “inquieta, errática, imprevisível. E com frequência subversiva. Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção”.

É justamente essa voz rapsódica, essa que se impõe entre as personagens e o autor, que carrega consigo a função ingrata de justapor os múltiplos fragmentos da estrutura dramatúrgica contemporânea, é ela que também faz notar que aquele *eu* em cena é um sujeito marcado pela presença constante do *outro*. Ela evidencia, na estrutura desses dramas contemporâneos, essa alteridade, fornecendo às identidades presentes em cena a dialética responsável pela constituição da ipseidade ricoeuriana.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; MOREIRA, E. *Nós*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- PASSÔ, G. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2019. v. 1.
- SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico sobre o drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, J-P. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

REPERTÓRIO  
LIVRE

DE CORPOS E PALAVRAS:  
A DRAMATURGIA DE RAIMUND  
HOGHE (IN MEMORIAM)

*OF BODIES AND WORDS: THE DRAMATURGY  
OF RAIMUND HOGHE (IN MEMORIAM)*

*DE CUERPOS Y PALABRAS: LA DRAMATURGIA  
DE RAIMUND HOGHE (IN MEMORIAM)*

**LEONARDO MUNK**

MUNK, Leonardo.

De corpos e palavras: a dramaturgia de Raimund Hoghe (in memoriam).  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **120-135**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38173>

## RESUMO

Considerando as transformações que o conceito de dramaturgia sofreu nas últimas décadas no campo dos estudos da cena, este artigo tem como objetivo investigar esse fenômeno no contexto da produção artística do dramaturgo e performer alemão Raimund Hoghe (1949-2021). Dedicando-se inicialmente à dramaturgia das peças do *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch por quase uma década, Hoghe começou a compor a partir da década de 1990 suas próprias peças, nas quais também atuaria como intérprete. Destacando-se como um dos diretores mais instigantes da cena contemporânea, seu caminho é paradigmático na tendência da indistinção da atividade entre aqueles responsáveis pelo movimento e aqueles responsáveis pelo texto.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

dramaturgia; dança-teatro;  
performance; movimento;  
texto.

## ABSTRACT

*Considering the transformations that the concept of dramaturgy has undergone in the last decades in the field of scene studies, this article aims to investigate this phenomenon in the context of the artistic production of the German playwright and interpreter Raimund Hoghe (1949-2021). Initially devoting himself to dramaturgy of the plays of the *Tanztheater Wuppertal* by Pina Bausch for almost a decade, Hoghe began to compose from the 1990s his own plays, where he would also act as an interpreter. Standing out as one of the most instigating directors of the contemporary scene, his path is paradigmatic in the tendency of indistinction between those responsible for the movement and those responsible for the text.*

### **KEYWORDS:**

*dramaturgy; dance-theater;  
performance; movement; text.*

## RESUMEN

*Tendiendo en consideración las transformaciones que han soportado el concepto de dramaturgia en las últimas décadas en el campo de los estudios de la escena, este artículo tiene como objetivo investigar este fenómeno en el contexto de la producción artística del dramaturgo e intérprete alemán Raimund Hoghe (1949-2021). Inicialmente dedicándose a la dramaturgia de las obras teatrales de *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch durante una década, Hoghe comenzó a construir a partir de la década de 1990 sus propias obras, donde también actuaría como intérprete. Destacando como uno de los directores más estimulantes de la escena contemporánea, su camino es paradigmático en la tendencia de nublar las diferencias entre los responsables del movimiento y los responsables del texto.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*dramaturgia; danza-teatro;  
actuación; movimiento; texto.*

## INTRODUÇÃO

**CERTA OCASIÃO**, ao definir o teatro como um “diálogo entre corpos” (*Dialog zwischen Körpern*), e não “entre cabeças” (*zwischen Köpfen*), o dramaturgo e poeta alemão Heiner Müller (1990) pôs em xeque a centralidade do verbo no teatro dramático europeu. Afinal, nas artes do corpo a palavra deveria vir a reboque daquele, e não o contrário. A esse respeito, lembro ainda que o mesmo Müller se referiu, no início da década de 1980, ao trabalho de Pina Bausch como teatro, e não como dança-teatro, conceito que, embora tenha surgido com Rudolf Laban, hoje se encontra definitivamente ligado à obra da coreógrafa e bailarina alemã. Claro está, que a referência ao “teatro da Pina Bausch” (MÜLLER, 2003, p. 62) reforçava o caráter impróprio de um teatro que à época se encontrava em transe.<sup>1</sup>

É fato que o protagonismo adquirido pelo corpo na cena teatral foi uma tendência que se intensificou notadamente a partir da década de 1960 e foi a partir de então que ranhuras puderam ser observadas naquilo que se constituía como o edifício do drama burguês. De lá para cá, é irresistível a percepção de que é mais para o corpo, suas identidades e subjetividades, e menos para o texto, que se voltam todas as atenções. E é natural que assim se dê uma vez que o cenário contemporâneo das artes cênicas – ou seriam performáticas? – consegue apontar

**1** *Teatro em transe* (1981) é o título do documentário de Rainer Werner Fassbinder, no qual são registradas cenas de espetáculos da época durante o festival *Teatro do mundo*.



a insuficiência de pressupostos teleológicos na apreensão de potências que se recusam a seguir um modelo pré-estabelecido. Ou seja, forças indisciplinadas demandam a produção de novos conceitos.

Nesse cenário, o conceito de dramaturgia foi um dos que mais se modificou ao longo das últimas décadas. Posto está, no entanto, que tal manifestação cada vez mais intensa de corporeidade não significou necessariamente uma interdição do texto dramático. No entanto, a cena contemporânea se expandiu em uma pluralidade de estímulos que continuam a testar os limites de noções artísticas anteriormente reconhecíveis e valorizadas. O próprio esgarçamento da ideia de texto, não mais restrito a aspectos eminentemente linguísticos, terminou por contribuir para a ampliação da noção de dramaturgia, entendida aqui menos como a escritura de textos dramáticos e mais como uma proposição de forças dentro de um espetáculo ou obra. E, nesse sentido, é notável como em algumas das mais relevantes experiências cênicas dos últimos anos a premência das pulsões do corpo, e de seus desejos, emerge para além da reconhecível tensão dramática. E é seguindo essa tendência que Raimund Hoghe se notabilizou ao longo dos últimos 20 anos como um dos mais potentes artistas da cena teatral europeia.

É pertinente observar que na Alemanha do pós-guerra – e que em 1949 seria dividida em Ocidental e Oriental, países respectivamente suportados por dois blocos econômicos antagônicos, os EUA e a União Soviética –, os valores de uma tradição cultural conservadora se pautavam pela valorização das formas clássicas. Nesse contexto, o trabalho de Hoghe com o *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch, com o qual colaborou, de 1979 a 1987, exercendo o papel de dramaturgista, se mostrou paradigmático, pois sua escrita poética e fragmentária sobre o trabalho criativo da companhia – registrada em publicações como *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?*, de 1981, publicado no Brasil já em 1989,<sup>2</sup> e *Pina Bausch: Tanztheater Geschichten (Pina Bausch: Histórias da dança-teatro)*, de 1986 – foi ao encontro da abertura de criação proposta pelo inovador trabalho coreográfico de Pina. A esse respeito, é interessante observar que, como afirma Juliana Carvalho Franco da Silveira, em seu livro *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*, publicado em 2015, o início de Pina em Wuppertal, convidada então para dirigir a companhia de dança do *Opernhaus Wuppertal* (Teatro de

2 Ressalte-se que a tradução francesa desse livro é de 2013, e a inglesa, de 2016, o que comprova o pioneirismo dos estudos brasileiros sobre Pina Bausch e o *Tanztheater Wuppertal*.

Ópera de Wuppertal), foi difícil uma vez que tanto funcionários quanto público se satisfaziam em “preservar e atualizar a herança da dança clássica ou da dança moderna”. (SILVEIRA, 2015, p. 55)

Após a experiência com o *Tanztheater Wuppertal*, Hoghe se associou a outros colaboradores, notadamente o cenógrafo Luca Giacomo Schulte e a fotógrafa Rosa Frank,<sup>3</sup> e partiu para a composição de seus próprios espetáculos, onde invariavelmente se põe em cena como dançarino. Desse modo, passando dos bastidores à cena, das atividades de jornalista e escritor às de coreógrafo e performer, o percurso de Hoghe ilustra como poucos uma tendência ascendente nos processos criativos contemporâneos e que, como bem observou Ariel Nereson (2017),<sup>4</sup> reflete a supressão das distinções de tarefa entre os artistas responsáveis pelo movimento e aqueles comprometidos exclusivamente com o texto.

**3** Outros futuros e recorrentes colaboradores seriam os bailarinos Lorenzo de Brabandere, Emmanuel Eggermont e Ornella Balestra.

**4** Ariel Nereson é professora de Estudos da Dança na Universidade de Buffalo, em Nova Iorque.

## OUTRAS DRAMATURGIAS

A palavra *Dramaturg*, traduzida usualmente em português pelo vocábulo dramaturgista, teve origem no teatro de língua alemã e de certo modo, em sentido estrito, se restringe ainda hoje ao cenário cultural alemão. Historicamente falando, a palavra data do século XVIII e foi cunhada para caracterizar as atividades realizadas pelo intelectual e dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing no Teatro Nacional de Hamburgo, entre os anos de 1767 e 1769. É importante, nesse contexto específico, atentar para a distinção entre as tarefas do dramaturgo e do dramaturgista, pois ao contrário do primeiro, que se ocupava exclusivamente do texto teatral, o segundo acompanhava todos os aspectos que cercavam a constituição do espetáculo teatral, tanto nos quesitos artísticos quanto eventualmente administrativos.

Para além desse significado, que de certo modo perdura até hoje e que se tornou uma instituição nos teatros públicos alemães – espécie de diretor artístico, e que pode ser encontrado também em outros países europeus –, o século XX

também testemunhou a atribuição de um sentido menos institucional à atividade de dramaturgista e distinto daquele praticado por Lessing, ressaltando o papel de colaborador subjetivo nos processos de construção da cena. E muito embora essa atividade já se encontrasse presente nos experimentos cênico-dramáticos de nomes como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, foi somente a partir das décadas de 1970 e 1980 que ela ganhou efetivo protagonismo na Alemanha, tendo se expandido posteriormente para outros países.

No Brasil, por exemplo, onde o termo surge a partir da década de 1990 (SAADI, 2010), Silvia Soter (2014), dramaturgista da Lia Rodrigues Companhia de Danças desde o ano de 2002, descreve a atividade como uma colaboração que ora se encontra dentro do processo, ora fora. E é necessário que assim se dê a fim de que caiba ao dramaturgista o olhar de crítico privilegiado, proporcionando um olhar de fora que em muitos casos falta aqueles por demais envolvidos no processo de criação. Atividade muito próxima à exercida pelo trabalho precursor de Raimund Hoghe em sua colaboração com o *Tanztheater Wuppertal*, definida pelo próprio como uma relação pessoal, marcada tanto pela amizade quanto por uma profunda preocupação formal.

E foi se impondo cada vez mais especificamente no campo da dança, que essa dramaturgia de sentido expandido terminaria por comprovar uma tendência que fora detectada já por Hans-Thies Lehmann em sua influente publicação de 1999, *O teatro pós-dramático* (2007, p. 340), na qual o autor afirmava que a cena contemporânea se dava não mais pela “simbólica representação de conflitos”, mas sim pela “vertigem corporal de gestos”. Não se tratando, portanto, mais da dramaturgia como construção de obra estruturada segundo o princípio aristotélico de início, meio e fim – e que tem o texto como principal elemento –, parte considerável da cena contemporânea almejaria então escapar das limitações impostas pela fábula e pelo texto, abandonando assim a totalidade narrativa e posicionando o corpo não mais como um vetor para a representação mimética, mas simplesmente como presença em contínua tensão com outros corpos e objetos.

Uma dramaturgia premida pela urgência do movimento, e do gesto, não poderia se propor simplesmente a formular significados, mas, sobretudo, a articular forças que deveriam se configurar igualmente em ações físicas. Daí a relevância da dança

no âmbito das artes da cena, sobretudo da contemporânea, pois nela o gesto não é um fim em si, mas sim, como aponta o pensador italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio *Notas sobre o gesto* (2008, p. 13), “uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens”. Naturalmente que não se trata aqui da tradição brechtiana de um gesto a serviço de uma urgente transformação social, pois o ponto de inflexão reside, no atual contexto, na ideia de que o gesto, ao contrário da palavra, pode ser ocasionalmente gratuito, e é nesse aspecto que ele também pode se aproximar do discurso poético, pois ambos estão descomprometidos com a comunicação clara de uma proposição.

Ao articular as razões de uma poética para a dança contemporânea, a historiadora e crítica de dança Laurence Louppe (2012) defendeu que o bailarino pode nos oferecer empatia, mas não comunicação. Naturalmente que tal percepção não ajuda na constituição de chaves interpretativas, pois, afinal, nada está lá para ser interpretado, mas sim, de algum modo, sentido. Diagnóstico esse que em momento algum elide o pensamento, ou mesmo, o julgamento.

A dança contemporânea nunca exibiu um verdadeiro programa artístico homogêneo e dedicado às questões de forma. Em contrapartida, a sua poética sempre apoiou valores, e é neste aspecto que afloram outros territórios do pensamento e do julgamento. Considerar tais valores poderia muito facilmente levar a desvios e a actos militantes. A militância por si só, um dos impulsionadores das vanguardas artísticas, não é hoje forçosamente vã. Porém, a poética quer que se passe adiante, que se dê aos valores a possibilidade de fazer arte, isto é, de originar valores desconhecidos sobre os quais a debilidade das nossas arbitragens provisórias não terá qualquer poder de apreciação. (LOUPPE, 2012, p. 41, grifo do autor)

Com a citação anterior, extraída de sua *Poética da dança contemporânea*, aqui na tradução portuguesa de Rute Costa, Louppe se serve de um conceito de poética que, abandonando o caráter prescritivo adotado pela tradição teatral ocidental, retoma seu sentido etimológico, assumindo que “[...] é necessário compreender a vivacidade de um projecto sobretudo dinamizante, muito mais do que regulador”. (LOUPPE, 2012, p. 40) Ou seja, para além do caráter tradicionalmente aceito da

escritura de textos, que alimentou por séculos a literatura dramática europeia, a dramaturgia adquire mais recentemente um novo sentido, o de produção de tessituras e materiais, pulsões e fisicalidades.

Parte integrante de qualquer construção cênica, um pensamento dramatúrgico, até mesmo quando aparentemente ausente daquela – como, sobretudo, no caso da dança –, pode ser detectado nos alicerces de toda produção artística, seja elaborado por um único indivíduo, seja fruto de uma criação colaborativa. Nessa virada pós-dramática, ainda ecoando aqui a conceituação proposta pelo já citado Lehmann (2007, p. 339) – a dança “não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” –, essa nova noção de dramaturgia termina por funcionar como um ponto de contato interdisciplinar entre as áreas do teatro, da dança e da performance.

## GESTOS E CORPOS INTERDITOS

Em um livro essencial para o vislumbre do trabalho de Hoghe ao longo das últimas duas décadas aproximadamente, *Throwing the Body into the Fight: A Portrait of Raimund Hoghe* (*Jogando o corpo na luta: um retrato de Raimund Hoghe*), obra de 2013, inédita no Brasil e organizado por Mary Kate Connolly,<sup>5</sup> Finola Cronin, uma ex-bailarina do *Tanztheater Wuppertal* e atualmente docente da University College de Dublin, comenta de memória que, ao tentar traduzir em palavras o trabalho de Pina Bausch, composto por cenas não lineares de danças, em uma linguagem imagética focada na experiência pessoal, Hoghe permanecia fiel à profunda suspeita da coreógrafa no que dizia respeito à eficácia descritiva das palavras. (CONNOLLY, 2013) Exemplo disso são as próprias palavras de Hoghe, que, após ter tido a oportunidade de ver pela primeira vez em Veneza, no ano de 1981, a peça *Kontakthof*, espetáculo originalmente concebido em 1978, manifesta-se por escrito sobre a insuficiência das palavras para dar conta das imagens produzidas pelo trabalho de Pina.

**5** Mary Kate Connolly é escritora independente e está à frente do Mestrado em Artes em Prática Criativa no Trinity Laban, em Londres.

Só se pode ver fragmentos – assim como as tentativas de descrever o trabalho de Pina Bausch permanecem fragmentárias. O desejo de falar sobre imagens, histórias e situações nessas peças é sempre contrariado pelo sentimento de que elas não podem ser alcançadas com palavras, somente para serem reduzidas e que o paralelismo de diferentes realidades realizadas no palco só pode ser transmitido em uma extensão muito limitada.<sup>6</sup> (HOGHE, 2019, tradução nossa)

Em sua primeira anotação sobre o espetáculo *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo*, extraída do livro originalmente publicado em 1981, com registro fotográfico de Uli Weiss, fotógrafa que também é creditada como coautora da edição, Hoghe, já como colaborador da companhia, nos dá uma amostra do tom do que estaria por vir: uma colagem de imagens que tentam dar conta das experiências testemunhadas/vivenciadas pelo autor ao longo dos ensaios para a preparação do espetáculo, da primeira semana até o ensaio geral.

Exercícios: truques com chapéus são experimentados incidentalmente, ludicamente. Cada um dos dezenove bailarinos faz experiências com um velho chapéu na mão. Chapéus masculinos rolam sobre os ombros, são atirados para o alto. Caem no chão. Novamente pegos, novamente arremessados. Devem aterrissar sobre a cabeça, girar no ar, ou serem aparados com a ponta do pé. Individualmente e em grupos, devagar e rapidamente, em diferentes situações e contextos, dançando ou sentados junto à parede, novos truques com chapéus serão experimentados e apresentados nas semanas seguintes. Em um desses ensaios, chamou-me a atenção quão bonito pode ser apenas segurar um chapéu, sem nenhum artifício. (HOGHE;WEISS, 1989, p. 13)

O fascínio pela simplicidade dos objetos será, aliás, uma constante nos futuros trabalhos de Hoghe. Mas, ainda sobre sua colaboração com Pina, outra clara convergência entre os interesses dos dois artistas dizia respeito ao trabalho com corpos considerados fora do padrão estético da dança ocidental. Certamente muito do desconforto mencionado por Juliana Franco da Silveira, e citado aqui anteriormente, adveio igualmente dessa característica. *Kontakthof*, mais uma vez,

**6** Texto original:  
"Zu sehen sind nur Ausschnitte – wie auch die Beschreibungsversuche der Arbeiten Pina Bauschs ausschnitthaft bleiben. Dem Wunsch, über Bilder, Geschichten, Situationen in diesen Stücken zu sprechen, steht immer wieder das Gefühl gegenüber, sie mit Worten nicht erreichen zu können, nur zu reduzieren und die auf der Bühne realisierte Parallelität verschiedener Realitäten ohnehin nur sehr begrenzt vermitteln zu können".

também pode ser considerado um dos melhores exemplos dessa tendência, que seria posteriormente levada ao paroxismo pelo próprio Raimund Hoghe. Nesse espetáculo específico da companhia,<sup>7</sup> ao som de uma canção que se repete, os bailarinos executam uma sequência que pretende aparentemente ressaltar uma disfunção locomotora. Em seu pioneiro estudo sobre o trabalho de Pina com a companhia de Wuppertal, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*, publicado originalmente em 1995, Ciane Fernandes nos dá uma precisa descrição da sequência em questão.

Apesar de olharem diretamente a platéia, avançam para frente num caminho nada direto. Durante toda a sequência e suas repetições, transferem seus pesos de um pé para o outro, com uma ênfase mais lateral que frontal. Precisam realizar a sequência inúmeras vezes para chegar à frente do palco. Em meio a tantos passos laterais, conseguem avançar precisamente ao moverem-se como defeituosos e incapazes de caminhar, no estranho impulso pélvico. Estes excelentes bailarinos, que podem caminhar das formas mais requintadas e exigentes, andam como se tivessem um deslocamento da articulação coxo-femoral ao aproximarem-se do público. (FERNANDES, 2017, p. 83)

A ideia de que “excelentes bailarinos”, capazes de efetuar movimentos “requintados e exigentes”, possam destoar da imagem de perfeição física propagada pela tradição da dança ocidental, bem como enfatizada pela ideologia nazista, no caso da Alemanha das décadas de 1930 e 1940 – Hoghe, aliás, nasceu no ano de 1949! –, diz muito do desejo de desconstrução de um ideal de corpo que marcou o histórico de Pina em Wuppertal, e que iria encontrar em Raimund Hoghe um interlocutor privilegiado. Não me refiro aqui apenas ao fato do próprio Hoghe possuir uma deficiência física – uma curvatura severa da coluna vertebral que lhe deformou o corpo –, o que o habilitaria de pronto a relativizar o culto do corpo ideal, mas sim a uma propensão pela valorização das partes do corpo em detrimento de sua totalidade e, conseqüentemente, da harmonia de formas. Característica essa que, ainda segundo Hans-Thies Lehmann, seria contemplada pela dança pós-moderna – ou contemporânea, caso se prefira – como um todo. Deste modo, alinhados a Pina Bausch, outros artistas igualmente comprometidos com essa nova visão do corpo seriam nomeados pelo teórico alemão.

7 Em remontagens, Pina manteria o caráter experimental da peça ao escalar ora pessoas acima dos 65 anos, em 2000, ora adolescentes que nunca haviam subido em um palco, em 2008.

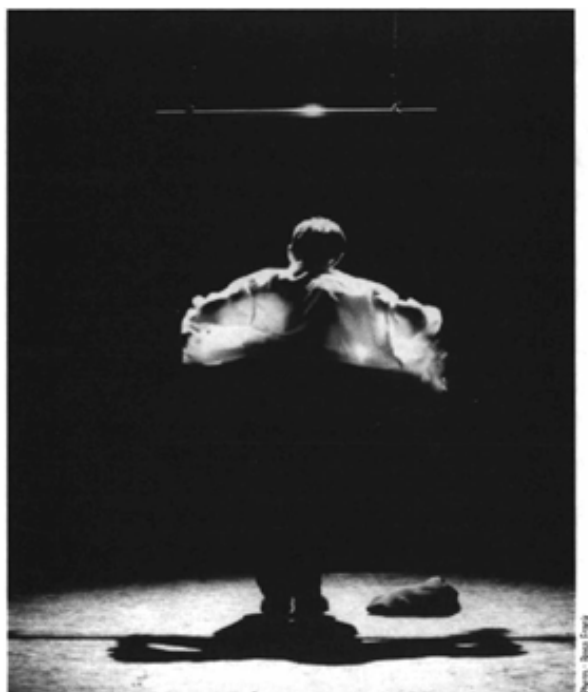
Assim como privilegia a descontinuidade, a nova dança eleva os membros individuais do corpo acima de sua totalidade constitutiva. A renúncia ao corpo 'ideal' em William Forsythe, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus não pode passar despercebida: nenhum traje que realce o corpo, a não ser com intenção irônica; posturas inusitadas, que não excluem as de cair, dar cambalhotas, deitar, sentar, contorcer-se, gestos como dar de ombros, inserção de linguagem e voz, uma nova intensidade dos toques corporais. O ritmo domina o espaço; aspectos negativos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia, que era preciosa para a tradição da dança. (LEHMANN, 2007, p. 340)

No caso dos trabalhos de Raimund Hoghe, a observação de Lehmann acerca da renúncia de um corpo ideal seria evidenciada pela simples presença do coreógrafo e performer em cena. Com Hoghe, não se tratando sequer de uma representação mimética de um corpo "incompleto", como nos casos supracitados, tem-se um corpo que, em toda sua materialidade e potência gestual, recusa-se a aceitar a imposição de um corpo considerado "completo". Em todos seus trabalhos, a partir do solo *Meinwärts* (1994) em diante, a autoexibição de seu corpo será um elemento recorrente dentro da proposta de visibilidade de corpos que fogem aos padrões de beleza e perfeição física ditados pela sociedade capitalista ocidental.

Nos estágios iniciais de *Meinwärts*, Hoghe aparece na parte de trás do palco, seu corpo nu iluminado por cima. Um salto o impulsiona para o ar onde ele segura uma barra de trapézio que pendia baixo na penumbra, e nela começa a se balançar lentamente. Os estranhos contornos das costas são iluminados, sempre mudando à medida em que entram e saem da sombra. Prevalendo a exaustão, Hoghe cai no chão para um breve descanso, antes de repetir a ação mais uma vez. Esta sequência é repetida continuamente até o momento em que ele só consiga se pendurar por apenas um momento antes de cair da barra.<sup>8</sup> (CONNOLLY, 2008, p. 64, grifo do autor, tradução nossa)

**8** Texto original: "In the early stages of *Meinwärts*, Hoghe appears at the back of the stage, his naked frame lit from above. A jump propels him into the air where he snatches hold of a trapeze bar hung low in the gloom, and begins to swing slowly from it. The strange contours of his back are illuminated, ever changing as they swing in and out of shadow. Exhaustion prevailing, Hoghe drops to the floor for a brief rest before repeating the action once more. This sequence is repeated continuously until he can bear to hang on for only a moment before dropping from the bar".





Dans « Meinwärts »

**FIGURA 1:** *Meinwärts* (1994).  
Raimund Hoghe se despe para,  
em seguida, alcançar a barra  
Fotógrafa: Rosa Frank.

Longe de quaisquer veleidades exibicionistas, o corpo nu do artista não poderia se restringir à aceitação de Hoghe de suas próprias limitações – ele próprio afirmaria, em conferência proferida em Belo Horizonte, no ano de 1998,<sup>9</sup> como tinha o desejo de ser dançarino quando jovem, e como precisou abdicar da pretensão por razões até então óbvias –, pois as cenas de *Meinwärts*, ao conversar com a história antiga e recente de seu país, redimensionavam as ações do performer para além da estrita memória pessoal – tendência, aliás, que nunca foi sequer negada por ele –, alcançando desse modo a abrangência de uma memória cultural. Ao intercalar passagens do passado com o presente e memórias pessoais com a memória de outros excluídos, Hoghe denunciava a continuidade da perseguição a judeus e a homossexuais, fosse pelo recrudescimento do antissemitismo, fosse pelo preconceito ou, mesmo, pela morte decorrente da contaminação pela AIDS. Talvez esse retorno do reprimido possa explicar então o desprezo com que as audiências alemãs e austríacas à época receberam o espetáculo, segundo observações do próprio artista. (CONNOLLY, 2013)

*Meinwärts* inclui canções alemãs de Joseph Schmidt, um tenor judeu que morreu em um campo de internação suíço em 1942. Tornado popular nas transmissões sem fio das décadas de 1930 e 1940,

**9** ECUM 1998 – Encontro Mundial das Artes Cênicas, 1ª edição de 25 maio a 8 junho.

o cantor se apresentou na rádio alemã pela última vez em 1933, três semanas após Hitler ter tomado o poder. Os textos falados de Hoghe na peça documentam a perseguição e morte de Schmidt e outros que morreram no Holocausto. Hoghe também lê cartões postais enviados a ele por um amigo que morreu de AIDS na década de 1980.<sup>10</sup> (JOHNSON, 2013, p.110, grifo do autor, tradução nossa)

Esse levantamento de memórias pessoais e políticas de seu país levaria ainda Hoghe a produzir outros dois solos, *Chambre Séparée* (1997) e *Another Dream* (2000), que junto a *Meinwärts* completariam sua trágica e bela trilogia sobre seu país.



FIGURA 2: *Another Dream* (2000). Raimund Hoghe  
Fotógrafo: Luca  
Giacomo Schulte.

As cenas construídas por Hoghe são desprovidas de cenário, mobília ou quaisquer outros utensílios, a não ser aqueles necessários à construção dos gestos pelo performer. Tal redução do espaço cênico ao essencial será também uma recorrência em seus trabalhos posteriores, bem como a utilização de objetos comuns que ganham potência na medida em que são enredados em camadas de imagens, movimento, música e palavras. E em se tratando de música e palavras, as canções escolhidas por Hoghe para seus espetáculos estão invariavelmente em outras línguas, como o francês, o italiano ou o grego, sinalizando com isso

**10** Texto original: "*Meinwärts* includes German songs by Joseph Schmidt, a Jewish tenor who died in a Swiss internment camp in 1942. Made popular in wireless broadcasts of the 1930s and 40s, the singer performed on German radio for the last time in 1933, three weeks after Hitler had taken power. Hoghe's spoken texts in the piece document the persecution and death of Schmidt, and others who died in the Holocaust. Hoghe also reads from postcards sent to him by a friend who died of AIDS in the 1980s".

profundo interesse pelo estrangeiro, suas línguas e culturas. A esse respeito, Gerald Sigmund (2013)<sup>11</sup> observa que no contexto alemão, isso sugeriria a experiência de imigrantes ou trabalhadores convidados, de pessoas desenraizadas e distantes do lugar que chamam de lar.

Desse modo, para além dos aspectos políticos suscitados por seus trabalhos no contexto de seu próprio país, há de se notar que o trabalho criativo de Hoghe, seja em sua ligação com o *Tanztheater Wuppertal*, seja na interlocução com outros bailarinos e artistas – pois, além da trilogia citada, apenas a peça *Lettere amorese*, de 1999, pode ser considerada a rigor um trabalho solo –, sempre se pautou por seu interesse pelo outro, e por outras culturas, mobilizando-o a transpor as fronteiras de seu país na busca de interlocução com artistas de outros países e etnias. Exemplos desse desejo são trabalhos como *Geraldo's solo* (1995), *Sans-titre* (2009) e *Songs for Takashi* (2015), onde respectivamente dialoga com bailarinos como Geraldo Si Loureiro (Brasil), Faustin Linyekula (República Democrática do Congo) e Takashi Ueno (Japão).



## CONCLUSÃO

O que o corpo pode dizer? A pergunta, semelhante à apresentada por Baruch Spinoza já no século XVII, é, nas artes performativas, colocada quase que obrigatoriamente pelo público frente a uma dramaturgia que não tem a palavra escrita, mas sim o corpo como principal referencial. Tradicionalmente, a presença de um corpo falante no campo da dança, por exemplo, nunca foi uma demanda seriamente posta. Contudo, a cada vez maior presença de corpos “não falantes” em expressões artísticas que sempre tiveram o texto escrito como ponto de partida vem já há alguns anos causando perplexidade a audiências acostumadas aos esclarecimentos da fala. E é claro que não se pode esquecer também que a mais notável dramaturgia ocidental, já a partir da segunda metade do século XX, se viu cada vez menos comprometida com a noção de esclarecimento.

**11** Gerald Sigmund é Professor de Estudos do Teatro na Universidade Justus-Liebig em Giessen, Alemanha.

Desse contexto alemão do pós-guerra, do qual também se origina o autor e performer Raimund Hoghe, Heiner Müller foi o autor mais radical ao acusar a dramaturgia tradicional de ser uma prisão do significado. Posição essa que em muitos aspectos se aproximaria igualmente das suspeitas de Pina Bausch e de Hoghe sobre a insuficiência das palavras na captação do sensível. Tratava-se de uma geração que, em atividade a partir das décadas de 1960 e 1970 e desconfiada dos discursos totalitários, voltou-se para o sensível em detrimento do cognoscível, propondo desta feita ações mais comprometidas com a emoção e as sensações, fosse no processo de ensaio com atores e bailarinos, fosse na conexão emocional a ser estabelecida com os espectadores. No caso de Hoghe, sua atividade de escritor e, ao mesmo tempo, colaborador de uma companhia de dança, o habilitou, mais do que a outros, a pioneiramente explorar essa nova região fronteira entre a constituição de textos e a produção de movimentos, lugar fugidio que também passou a abrigar contemporaneamente o conceito mais expandido de dramaturgia. Nesse sentido, é inegável a contribuição de Raimund Hoghe e suas produções a esse campo interdisciplinar da atividade artística que vem se desenvolvendo amplamente, sobretudo a partir dos anos 2000, e que vem produzindo trabalhos de relevância tanto no âmbito das artes da cena quanto nos estudos sobre teatro, dança e performance.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 5 set. 2020.
- CONNOLLY, M. K. An Audience with the Other: The Reciprocal Gaze of Raimund Hoghe's Theatre. *Forum modernes Theater*, Tübingen, v. 23, n. 1, p. 61-70, 2008. <https://elibrary.narr.digital/content/pdf/99.125005/fmth200810061.pdf>. Acesso em: 5 set. 2020.
- CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013.
- FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

- HOGHE, R. *Wenn keiner singt, ist es still: portraits, rezensionen und anderetexte (1979-2019)* (Recherchen) (German Edition). Alemanha: Theater der Zeit, 2019.
- HOGHE, R.; WEISS, U. *Bandoneon*. Em que o tango pode ser bom para tudo?. São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- JOHNSON, D. Stay a While: Raimund Hoghe's Histories. In: CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013. p.73-77.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MÜLLER, H. *O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, H. *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch, 1990.
- NERESON, A. Dance Dramaturgy in Theory and Practice. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 69, n. 1, p. 103-114, 2017. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/656614/pdf>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- SAADI, F. Dramaturgia/dramaturgista. In: NORA, S. (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC, 2010. p.101-127.
- SIGMUND, G. Raimund Hoghe's Emblems of Absence. In: CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013. p. 20-31.
- SILVEIRA, J. C. F. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- SOTER, S. No movimento da Piracema: Reflexões sobre a Prática de Dramaturgista. In: GREINER, C.; SANTO, C. E. S.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural dança: formação e criação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Não paginado.
- TEATRO em transe. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Thomas Schühly. [S. l.: s. n.], 1981. (91 min).

REPERTÓRIO  
LIVRE

FAÍSCAS, LAMPEJOS E  
FRAGMENTOS LUMINOSOS  
ENTRE O TEATRO E  
A PERFORMANCE NO  
TEATRO DA VERTIGEM

*SPARKS, FLASHES AND LUMINOUS  
FRAGMENTS BETWEEN THE THEATER AND THE  
PERFORMANCE AT TEATRO DA VERTIGEM*

*CHISPAS, DESTELLOS Y FRAGMENTOS  
LUMINOSOS ENTRE TEATRO Y PERFORMANCE  
EN EL TEATRO DA VERTIGEM*

**EDUARDO REIS SILVA**

**DEOLINDA CATARINA FRANÇA DE VILHENA**

SILVA, Eduardo Reis; VILHENA, Deolinda Catarina França de.  
Faíscas, lampejos e fragmentos luminosos entre o teatro e a performance  
no Teatro da Vertigem.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **136-155**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38044>

## RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre abordagens cênicas que tangenciam zonas periféricas entre o teatro e a performance, do grupo paulistano Teatro da Vertigem, tendo como diretores criativos Antônio Araújo e Eliana Monteiro. Os trabalhos teatrais desse grupo sempre flertaram e se relacionaram com a performatividade, de modo que essa relação tem se intensificado, ao ponto de em 2008 realizarem a intervenção cênica *A última palavra é a penúltima* e, em 2014, uma revisão da mesma, numa versão 2.0.<sup>1</sup> Detenho-me na análise da última versão, onde o grupo trilha por uma passagem completamente emancipada de texto, personagens delimitados, ação dramática, tempo e espaço demarcados. Apoiado pelos estudos de Érika Fischer-Lichte acerca da realidade e da ficção no teatro contemporâneo e também das análises de Jean-Pierre Sarrazac, Josette Ferál e Gilles Deleuze. Desse modo, o presente artigo, concentra-se nas reflexões que tencionam aproximações e experimentações performativas do Teatro da Vertigem em seus espetáculos.

## PALAVRAS-CHAVES:

teatro da vertigem;  
performance; realidade;  
ficção; dramaturgia.

## ABSTRACT

*The article proposes a reflection on scenic approaches that touch peripheral zones between theater and performance of the São Paulo group Teatro da Vertigem, having as creative directors Antônio Araújo and Eliana Monteiro. The theatrical works of this group have always flirted and related to performativity, so that this relationship has intensified, to the point that in 2008 they perform the scenic intervention, the last word is the penultimate, and in 2014 a revision of it, in a version 2.0. In these two works, the group went through a completely emancipated passage of text, delimited characters, dramatic action, demarcated time and space. Supported by Érika Fischer-Lichte's studies on reality and fiction in contemporary theater and also on the analysis of Jean-Pierre Sarrazac and Josette Ferál, this article focuses on the reflections that intend to approach and perform experiments in the Teatro da Vertigem in their theatrical performances.*

## KEYWORDS:

teatro da vertigem;  
performance; reality; fiction;  
dramaturgy.

<sup>1</sup> "Há seis anos, os problemas cotidianos levantados pela obra *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, inspirou *A última palavra é a penúltima*, encenada por três companhias teatrais (Vertigem/SP, Kikzira/MG e LOT/Peru). A peça, revisitada agora pelo Teatro da Vertigem para a #31Bial, propõe, com o distanciamento do tempo, rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço de antes: o acesso subterrâneo da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. As questões parecem ter se potencializado para o Teatro da Vertigem, em especial, as condições sociais e suas perspectivas de futuro. Os atores e as telas de vídeo instalados em vitrines vazias que permanecem no local parecem lançar no visível o que a cidade tenta esconder: condições de vida, desigualdade social, interesses e o esgotamento que resulta do trabalho duro em que se envolve parte dos habitantes de São Paulo". Ver em: <http://www.bienal.org.br/post/1705#:~:text=A%20C3%9Altima%20Palavra%20C3%A9%20a%20Pen%20C3%BAltima%20D%202.0%20%2D%20Bial&text=Teatro%20da%20Vertigem%20revisita%20pe%20C3%A7a%20de%202008%20para%20a%20%2331Bial.&text=H%C3%A1%20seis%20anos%2C%20os%20problemas,MG%20e%20LOT%2FPeru>.

## RESUMEN

*El artículo propone una reflexión sobre enfoques escénicos que tocan las zonas periféricas entre el teatro y la performance, a cargo del grupo paulista Teatro da Vertigem, que tiene como directores creativos a Antônio Araújo y Eliana Monteiro. Las obras teatrales de este grupo siempre han coqueteado y relacionado con la performatividad, por lo que esta relación se ha intensificado, hasta el punto que en 2008 realizaron la intervención escénica La última palabra es la penúltima y, en 2014, una revisión de la misma, en una versión 2.0. Me centro en el análisis de la última versión, donde el grupo recorre un pasaje completamente emancipado del texto, personajes delimitados, acción dramática, tiempo y espacio delimitados. Apoyado por los estudios de Érika Fischer-Lichte sobre la realidad y la ficción en el teatro contemporáneo y también por los análisis de Jean-Pierre Sarrazac, Josette Ferál y Gilles Deleuze. Así, este artículo se centra en las reflexiones que pretenden abordar y experimentaciones performativas del Teatro da Vertigem en sus espectáculos.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*teatro da vertigem;  
performance; realidad;  
ficción; dramaturgia.*





## PRIMEIROS PASSOS

Deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre-se o grande risco de descansar demais se não se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar. Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus membros, revolverá, no entanto, algumas lembranças. Mas o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras. (DELEUZE, 2010, p. 73)

**INDEPENDENTEMENTE DO LUGAR** e do momento no qual o teatro acontece, “[...] ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício, [...] pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14) Apesar de que, “[...] as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16) Com esses pensamentos de Fischer-Lichte (2013),<sup>2</sup> lanço o carretel para puxar os fios das tessituras, descaminhos e rotas de fuga do presente texto, a fim de percorrer espaços fronteiriços, zonas periféricas instáveis e moventes, que se deslocam constantemente, fazendo da cena expandida contemporânea um descampado habitado por rastros de restos,

**2** Erika Fischer-Lichte é professora e pesquisadora da Freie Universität.

de traços e de ruínas que se potencializam justamente nesse cenário de *Desvios*<sup>3</sup> e *Movimentos Aberrantes*.<sup>4</sup>

Diante disso, o Teatro da Vertigem, destaca-se por estabelecer relações de fricção, de embate e de campos de forças intensíssimas que acabam por estimular os modos de construção de suas criações, tendo como diferencial, essas faíscas, lampejos e fragmentos luminosos entre teatro/performance e realidade/ficção, hospedados em corpos humanos, arquitetônicos e biopolíticos.<sup>5</sup> Soma-se a isto, o fato de que a companhia sempre buscou explorar espaços abandonados, esquecidos e marginalizados. Dentro de suas criações, esses espaços sempre estiveram em diálogo direto com a sua dramaturgia. De forma radical estabeleceram uma relação, acima de tudo, política com a cidade. Tendo em vista, a ressignificação desses territórios, em confronto intenso com o que foram e significaram no passado.

Sobre o Teatro da Vertigem, é importante destacar, que se trata de um dos mais respeitados grupos teatrais do país, participou dos mais diversos festivais nacionais e internacionais. O grupo surgiu nos anos 1990 na cidade de São Paulo, com direção artística de Antônio Araújo. O Vertigem é conhecido por estabelecer uma outra abordagem para a criação teatral e performativa, sua trajetória inicia-se com *Paraíso Perdido*, de 1992, espetáculo que deu início à *Trilogia Bíblica*,<sup>6</sup> com base nos textos bíblicos do *Antigo e Novo Testamento*. Desde então, todos os trabalhos seguintes tiveram o processo colaborativo como meio de exploração de ideias, construção de textos e elaboração de cenas em espaços fora do palco teatral convencional.

## EXTREMIDADES, LIMITES E PONTAS EXPANDIDAS

Diante dessas considerações introdutórias, é possível constatar o nascimento de uma performatividade<sup>7</sup> no embate entre corpo, realidade e ficção proposto pelo Vertigem, no tocante a imagem corporal dos performers e

**3** “A estratégia do desvio visa nada menos do que abandonar a escrita dramática do ‘Zoológico de Hagenbeck’. Em outras palavras, ela desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do ‘vivo’, emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o ‘rotineiro’: o que nós encontramos ‘em primeiro lugar’ não é o próximo, mas sempre o rotineiro. O rotineiro possui propriamente esse espantoso poder de nos desabituar de habituar no essencial – e isso frequentemente de maneira tão decisiva que não nos permite nunca mais ser capazes de habitá-lo [...]. O rotineiro do teatro do século XX poderia ser essa vontade de ‘fazer vivo’, reciclando extemporaneamente o grande conflito dramático ainda privilegiado no século XIX, ou ainda de ceder a um psicologismo atemporal a pretexto de reproduzir, numa peça, uma visão de mundo completa”. (SARRAZAC, 2013, p. 50)

**4** “Ele faz parte de uma máquina de guerra positiva, ativa, na qual somos capturados. Pensar, para Deleuze, sempre foi concebido como um ato guerreiro. Politicamente, historicamente, socialmente, os movimentos aberrantes sempre são máquinas de guerra, agenciamentos guerreiros – como atestam os nômades, os trabalhadores itinerantes, os sábios e os artistas ao longo da história universal, em virtude de novos tipos de espaço-tempo que criam”. (LAPOUJADE, 2015, p. 23)

espectadores nas corporalidades dos espaços urbanos, através disso, é que destacam-se em seus espetáculos: imagens que não carregam apenas referências do passado, nem somente leituras do presente, mas sim, a releitura de passado e presente no próprio tempo presente, possibilitando um novo significado para os espaços urbanos e suas fisicalidades.

Em consonância com a pesquisa do Vertigem, Fischer-Lichte desenvolve um estudo sobre esta questão ao analisar quatro espetáculos de companhias internacionais que abordam uma tensão permanente entre realidade e ficção nas corporalidades humanas, geográficas e políticas, são eles: *Giulio Cesare* (SocietasRaffaello Sanzio,<sup>8</sup>*O General do Diabo* (Frank Castorf),<sup>9</sup>*Rudi* (Klaus-Michael Gruber)<sup>10</sup> e às áudio-turnês de *HygieneHeute*(Stefan Kaegi).<sup>11</sup>

Nesses espetáculos analisados pela pesquisadora alemã, o espectador ao atravessar as territorialidades que compõem uma ideia de cidade acabava por transformá-la em um “[...] espaço performativo, sempre mutante, que fazia nascer espaços imaginários particulares [...] Os espectadores que pensavam conhecer muito bem sua cidade, não tardavam em percebê-la de uma forma diferente”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 29)

Para esta imersão, a pesquisadora formula uma explicação, que se qualifica como “[...] experiência liminar – uma experiência de irritação, de desestabilização do eu, uma incapacidade de captar o significado do que é percebido e organizá-lo em uma ordem coerente”(FISCHER-LICHTE, 2013, p. 28), tais experiências “[...] provêm da sensação de perceber imagens enigmáticas que poderiam estar ligadas por uma ordem subjacente, secreta e misteriosa, que não é acessível, que não se pode nem mesmo imaginar”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 28) Este conflito acontece justamente pelo fato de que a recepção do espectador sofre um abalo, ao ter num mesmo instante realidade e ficção.

O estado desestabilizador em que passa o corpo do espectador/visitante, desestabiliza não apenas “[...] uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar [...] como experiência de estar no ‘entre-dois [...]’”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31, tradução nossa),<sup>12</sup> como uma experiência de crise.

**5** Michel Foucault.

**6** *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), são os espetáculos que compõem a Trilogia Bíblica.

**7** Para além dos estudos de John Langshaw Austin, John Searle, Paul Zumthor e etc., o conceito de performatividade, é entendido aqui, como uma territorialidade onde “A presença não faz com que uma coisa extraordinária apareça. Ao contrário, ela marca a emergência de algo bem ordinário e o transforma em um evento: a natureza do ser humano como *embodied-mind*”. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 99)

**8** SocietasRaffaello Sanzio, é uma companhia de teatro experiencial italiana, fundada em 1981.

**9** Frank Castorf é um diretor de teatro alemão e foi de 1992 a 2015 o diretor artístico da Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz.

**10** Klaus Michael Grüber foi um diretor e ator de teatro alemão.

**11** Stefan Kaegi produz peças de teatro documental, programas de rádio e obras no ambiente urbano em diversas parcerias colaborativas.

**12** Nota do tradutor: “Entre-deux”, expressão corrente em francês que optamos por manter neste caso específico pela imagem particular que aqui evoca sua substantivação. Em todas as outras ocorrências da mesma expressão, a tradução optou

É, sobretudo, quando a “oposição entre ‘real’ e ‘ficcional’ desaparece que tem lugar a crise [...]” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31), o que na vida do dia-a-dia é bem diferente, pois tem-se a noção bem delimitada do que é realidade e ficção.

Fischer-Lichte (2013, p. 31), também destaca, que esses polos bifurcados entre realidade e ficção, não se limitam apenas como referências para se entender o mundo, mas, por outro lado, eles funcionam como “[...] reguladores de nosso comportamento e de nossas ações”, seu desequilíbrio e seu desabamento são sinalizados “[...] pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro lado, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento [...]”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31) Partindo da noção estabelecida por estas zonas limítrofes de realidades, Fischer-Lichte(2013, p. 31) diz que “[...] limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: ‘Isto é teatro’, ou ‘Isto é realidade’”, porém, dentro destas delimitações, tanto a performance, quanto o teatro performativo, cumpriram o papel de diluir estas oposições.

Nessa perspectiva, a leitura de Josette Féral (2018) sobre as encenações do Teatro da Vertigem, contribui para outras possibilidades de leitura das relações performativas do *site specific*.<sup>13</sup> Para a estudiosa, “[...] deve-se dizer que a importância do real nas obras do Teatro da Vertigem é rapidamente sentida, precedendo o prazer primeiro do teatro e do encontro”. (FÉRAL, 2018, p. 133) E ainda, “[...] isso faz com que o observador tenha uma sensação profunda de dificuldade e sinta necessidade de um ajuste que leve à reformulação de seus pontos de referência habituais”. (FÉRAL, 2018, p.133)

Entretanto, a fisicalidade espacial que sustenta a performance ou o espetáculo no Teatro da Vertigem é o que se configura como sua “espinha dorsal”. (FÉRAL, 2018) Assim, para que a narrativa visual ou textual se efetive, o corpo geográfico e arquitetônico escolhido na cidade, é que determina, em grande parte, um importante “papel dramaturgico” (FÉRAL, 2018), aproximando-se de “[...] práticas próximas das artes plásticas, entre a *landart*<sup>14</sup> e o *site specific*”. (FÉRAL, 2018, p. 133, grifo do autor) Neste panorama, o teatro performativo do Vertigem cria uma outra dimensão na cena teatral brasileira, possibilitando aos espectadores que assistem aos seus espetáculos, uma outra forma de experiência artística. É o que Féral (2018, p. 133) afirma:

pelo termo “intermediário”. Assim, “*unétatentre-deux*” foi sistematicamente traduzido como “um estado intermediário”.

**13** Site specific: “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas”. Ver em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>.

**14** *Land art*: “É uma corrente artística surgida no final da década de 1960, que se utiliza do meio ambiente, de espaços e recursos naturais para realizar suas obras. Em locais remotos e desertos, os artistas da *Land art* traçaram imensas linhas sobre a terra, empilharam pedras, escavaram tumbas, realizaram intervenções em grande escala, normalmente de caráter efêmero, e registraram seu processo (e resultados) em vídeos ou fotografias. A *landart* pode ser considerada o passo decisivo da arte em direção ao meio exterior, tomando como material a natureza e fazendo dos seus espaços, espaços da própria arte, do

Assim, as encenações colocam os espectadores onde não se espera, forçando o real, abrindo brechas que deixam a ficção inseparável do real em que se inscreve. Capturado, o espectador é certamente uma vítima disposta a confrontar-se com os lugares carregados de história que a peça reativa, amplifica, metaforiza para, subitamente, dar-lhes força e sentido.

É interessante o termo “vítima”, utilizado por Féral para traçar uma analogia com o sentido cristalizado da palavra “espectador”. Pois o espectador aprecia voluntariamente uma obra de arte. Já a vítima é dominada por algo ou alguém, ou seja, na interpretação de Féral, o corpo do espectador é vencido pela força ativa da performatividade da cena, ao ponto de se deslocar do seu papel de somente espectar.

Para Féral (2018, p. 133, grifo do autor) “[...] o espectador tem sim, simultaneamente, algo de *flâneur* algo de cidadão. *Flâneur* porque o espectador ignorante imagina ter sido convidado a embarcar nas obras como se fosse uma longa viagem lúdica”. Portanto, “[...] ele, caminha, necessariamente, no espaço interior ou exterior, é deslocado, transportado para lá [...]”. (FÉRAL, 2018, p. 133) Partindo dessa ideia de deslocamento, onde a dimensão física e intelectual do espectador ora se permite ser conduzida para o interior da fábula e ora se distancia – temos nesse exercício, a possibilidade de o espectador construir observações críticas sobre o que está vendo e sobre o que está vivenciando simultaneamente de forma real e fabular em sua dimensão corporal, psíquica, afetiva e política.



## O DRAMA FORA DE SEUS LIMITES

Para elucidar esses questionamentos, tem-se nas fronteiras entre o teatro e a performance, algumas informações importantes acerca das diretrizes traçadas pelo drama moderno. Jean-Pierre Sarrazac (2017) em seu *Poética do drama moderno*, em resposta à Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno* (2011, p. 331), constata que chega à conclusão de que a “[...] evolução

próprio trabalho”. Ver em:  
<https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/landart/01txt.htm>.

da literatura dramática moderna afasta o drama de si próprio [...]”. Diferentemente de Szondi, Sarrazac (2017, p. 331, grifo nosso) mesmo admirando e reconhecendo a potência do estudo abordado pelo pesquisador propõe que o drama não se afasta de si, mas sim, que:

O drama se desenvolve fora de seus próprios limites, *no exterior de si mesmo*, por cruzamentos e hibridizações sucessivas. O drama moderno e contemporâneo se dá inteiramente em linhas de fuga; está sujeito a uma desterritorialização permanente. Sob o efeito da pulsão rapsódica, ele integra, sem cuidado de síntese, elementos líricos, épicos e discursivos. E, em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais, tais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias.

Ao aplicar esse conceito de que o drama se expande além de seus limites, na questão da performatividade, percebo que a imagem cria uma alteridade de si mesma, se autonomiza, ressignificando sua “[...]” potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las [...]”. (RANCIÈRE, 2012) Portanto, a tensão entre o teatro e a performance nos espetáculos do Teatro da Vertigem, requer uma outra construção visual, diante da imanência de lampejos, faíscas e fragmentos luminosos que explodem no tensionamento das corporalidades, que habitam a representação ficcional, dentro de uma ambientação completamente real e até mesmo cotidiana.

A imbricação dos corpos de artistas e espectadores na relação que se duplica entre teatro e performance consequentemente evidencia a ruptura da ideia do drama realista, que se limitava à construção de uma obra na qual pretendia “[...] se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros [...]” (SZONDI, 2011, p. 23, grifo nosso), e “[...] no momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática [...]”. (SZONDI, 2011, p. 24) E, tendo “[...] por assim meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só se realizava dramaticamente [...]” (SZONDI, 2011, p. 24), com “[...] tudo que estava além

ou quem desse ato, devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito” (SZONDI, 2011, p. 24), e “[...] sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens”. (SZONDI, 2011, p. 24) É possível imaginar que nestas considerações de Szondi, já se prefiguravam as ideias que mais à frente outros estudiosos desenvolveram.

É o que percebo nos estudos de Hans-Thies Lehmann (2018) em seu *Teatro pós-dramático* e também na questão do drama fora dos limites dramáticos, em a *Poética do drama moderno* de Jean-Pierre Sarrazac (2017).<sup>15</sup> Ou seja, a própria configuração moderna e contemporânea, com suas especificidades sociais e artísticas, impulsionou o drama a criar outros mecanismos que pudessem significar a falta de significados a que o homem chegou na contemporaneidade.

Por estas linhas de pensamento, é que a encenação contemporânea, para Antônio Araújo, em seu pontual e elucidativo artigo *A encenação performativa* (2008, p. 253), “[...] vem estabelecendo uma forte relação com a performance, sendo contaminada e reconfigurada por ela. Relação de desconfiança, muitas vezes, até antípoda, em alguns casos”. O encenador ainda destaca que nesta cena performativa o corpo do ator está sempre numa certa zona de risco e a ideia de personagem acaba caindo por terra e o que conta nesta configuração, é o “[...] caráter autobiográfico, não-representacional e não narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 253)

Para compor estas ideias, Eleonora Fabião<sup>16</sup> em *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2008), afirma que no Teatro da Vertigem, “[...] a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado”. A pesquisadora também acrescenta, que com a diminuição do caráter ficcional e narrativo, aumenta-se os graus de “[...] presença e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*) sobre sua participação coautoral no fato performativo”. (ARAÚJO, 2008, p. 243, grifo do autor) A participação, de que fala Fabião, sobre este tipo de espectador, que se caracteriza


**15** É importante pontuar que Sarrazac (2017, p. 147) não só atualiza como questiona o pensamento de Lehmann acerca do *pós-dramático*, ao suscitar que “Talvez o pós-dramático venha a ser um teatro sem memória, ou cuja memória será necessariamente fragmentária”.

**16** Eleonora Fabião é atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

em alguns casos como um proponente da construção da cena, justamente pela aproximação que se tem, com o espectador/performer.

No jogo de diminuir a ficção e a narrativa, é que o corpo do performer acaba por abrir espaços, que podem ser preenchidos pelos corpos dos espectadores, de forma que este espectador

[...] se engane numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista[e sim,] [...] uma experiência performativa de criação de significação, [além disso,] [...] o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. (ARAÚJO, 2008, p.243)



## CAMINHOS E MECANISMOS DE CRIAÇÃO EM A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0

É no conceito de Esgotado<sup>17</sup> de Gilles Deleuze, a respeito da literatura de Samuel Beckett, que a intervenção se inspira e encontra seu principal aliado para a reflexão sobre o esgotamento das imagens, sobretudo a imagem do homem contemporâneo. É também pela via deste conceito deleuziano que analiso o processo criativo de *A última palavra é a penúltima 2.0*,<sup>18</sup> com a intenção de reconhecer os caminhos e os mecanismos usados para a concepção da mesma.

Diante dessa abordagem filosófica, sobre a literatura beckettiana, feita por Deleuze, posso percorrer com mais informações na expectância da intervenção do Vertigem, de modo a tentar compreender, de que forma a companhia se inspirou e como foram aplicados os mecanismos de estudo do filósofo em questão. Antes de entrar nessa perspectiva, penso que seria pertinente explorar um pouco

**17** Falaremos sobre estas questões no decorrer deste estudo.

**18** Ver: "#31BIENAL (Programação) Teatro da Vertigem: a última palavra é a penúltima" (2015).



mais sobre o enquadramento proposto pelo processo criativo da companhia. Sobre as primeiras motivações, Eliana Monteiro, diretora e criadora da primeira versão e cocriadora da versão 2.0, comenta:

Os problemas cotidianos levantados pelo texto ‘O esgotado’, de Gilles Deleuze, inspiraram *A última palavra é a penúltima*, encenada por três companhias teatrais – Vertigem/SP, Zikzira/MG, e LOT/Peru – em 2008. A convite da 31ª Bienal, em 2014, a peça foi revisitada pelo Teatro da Vertigem e, com o distanciamento do tempo, propunha-se a rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço: o acesso subterrâneo da rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. A direção da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* foi assinada por mim<sup>19</sup> e por Antônio Araújo. (MONTEIRO, 2018, p. 20, grifo do autor)

De acordo com estas informações ressaltadas por Monteiro, percebo que a versão 2.0, atualiza a primeira versão, porém, pela perspectiva colaborativa do Teatro da Vertigem. Sendo assim, a companhia revê o que já havia sido proposto pelas outras duas companhias e recria a intervenção. De todo modo, este artigo consiste em observar a segunda versão, porém, destaco algumas informações do processo da primeira intervenção. Através do documentário de Evaldo Mocarzel,<sup>20</sup> fica claro que houve um conflito na primeira criação, marcado por oposições estéticas e conceituais, concernentes às três companhias que integravam o primeiro projeto. Mocarzel explica em entrevista concedida ao canal *Curta!*,<sup>21</sup> que muito por conta desse embate entre às companhias, algumas questões sobre os modos de criação entre o teatro e a performance, se destacaram nesse conflito.

O documentarista ainda sugere: “[...] eu costumo brincar, dizendo que o pós-dramático<sup>22</sup> talvez esteja contido nesse filme” (A ÚLTIMA..., 2012), e que “[...] esta discussão de como interpretar hoje? Como atuar? O que é performar? O que é performatividade?” (A ÚLTIMA..., 2012), tudo isso está “[...] contido nessa intervenção cênica”, e também na “[...] desconstrução dessa intervenção cênica” (A ÚLTIMA..., 2012), que faz o documentário *A última palavra é a penúltima* (2012). Desse modo, Mocarzel através de seu documentário, deixa em aberto algumas perguntas extremamente atuais, no sentido das indagações que envolvem às

**19** Eliana Monteiro (codiretora).

**20** O documentário leva o mesmo título da intervenção. Ver: *A última palavra é a penúltima* (2012).

**21** Ver: *A última palavra é a penúltima* (2012).

**22** *Pós-dramático* é um conceito utilizado por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *O teatro pós-dramático*, publicado em 2005.

discussões do teatro contemporâneo e, conseqüentemente sobre a relação, cada vez mais estreita, entre teatro e performance. É justamente sobre este tema, que Josette Féral (2008, p. 1, grifo da autora) discorre:

Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.

Para Féral, o termo *performativo* parece abranger de forma mais justa este tema tão pungente nos estudos e nas criações cênicas contemporâneas. De maneira que para a estudiosa “[...] existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos”. (FÉRAL, 2008, p. 1) Por outro lado, para Féral, o teatro foi a arte que mais se apropriou dos benefícios da performance e seguramente o teatro dentro desta apropriação acabou por abalar as suas próprias estruturas, como destaca a teórica: “[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão” (FÉRAL, 2008, p. 2), como também a transformação do “[...] espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”. (FÉRAL, 2008, p. 2) À vista disso, temos na explicação de Féral, possíveis respostas para os questionamentos de Mocarzel, acerca da intervenção *A última palavra é a penúltima* (2012).

A partir desses apontamentos, destaco a seguir os mecanismos encontrados pelos diretores da intervenção a fim de entender como a companhia desenvolveu o seu próprio percurso de confecção de imagens. Partindo da “ideia do *ser esgotado*, em Deleuze” (MONTEIRO, 2018, p. 21, grifo do autor), a diretora explica que “[...] o *esgotado*, esgotou todas as possibilidades de um acontecimento qualquer, está no esgotamento do possível. O esgotado esgota as possibilidades de tal forma que o sentido da ação se perde” (MONTEIRO, 2018, p. 21) Já no processo criativo da versão 2.0, destaca-se “[...] quatro maneiras de investigar o esgotamento”. (MONTEIRO, 2018, p. 21) Esses quatro exercícios foram experimentados nos ensaios da seguinte maneira:

Formar séries exaustivas de coisas: movimentos repetitivos condicionados pelo fluxo urbano; estancar os fluxos da voz: a falta de oxigênio que impede a enunciação; extenuar as possibilidades do espaço: exaurir todas as possibilidades espaciais. Por exemplo, esgotar o espaço com movimentos repetitivos; dissipar as potências do espaço para que o mesmo não sobressaia sobre o trabalho. (MONTEIRO, 2018, p. 21)

Diante desses quatro exercícios, Monteiro (2018, p. 21) esclarece que eles tiveram um importante papel para a “[...] investigação cênica e como provocações para os atores serem estimulados a pensar o corpo no espaço urbano, um corpo com pouco oxigênio, em estado de asfixia”. Percebo que estes quatro exercícios criados pelo Vertigem, assemelham-se aos “[...] quatro modos de esgotar o possível” (DELEUZE, 2010, p. 86), onde o filósofo francês desenvolve uma metodologia de leitura para analisar as obras em prosa da fase final de Samuel Beckett, esta metodologia consiste na criação dos conceitos das línguas I, II e III. Desse modo, a metodologia compreende-se em: “[...] formar séries exaustivas de coisas; estancar os fluxos de voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem”. (DELEUZE, 2010, p. 86) Portanto, os quatro exercícios utilizados na criação da intervenção, dialogam diretamente com o universo interpretativo e reflexivo de Deleuze, no que diz respeito à linguagem beckettiana e, ainda agrego a este pensamento à leitura de *Quad*<sup>23</sup> feita pelo pensador francês. Tendo em mente, os quatro modos de esgotar o possível:

*Quad*, sem palavras, sem voz, é um quadrilátero, um quadrado. Ele é, no entanto, perfeitamente determinado, tem certas dimensões, mas só tem como determinações suas singularidades formais, vértices equidistantes e centro, só tem como conteúdos ou ocupantes os quatro personagens semelhantes que percorrem sem parar. É um espaço qualquer fechado, globalmente definido. Os próprios personagens, baixos e magros, assexuados, encapuzados, só têm como singularidade partir cada um de um vértice, como de um ponto cardeal, personagens quaisquer que percorrem o quadrado, cada um seguindo um percurso e em determinadas direções. [...] Eles só estão determinados espacialmente, só são definidos por sua ordem e sua posição. (DELEUZE, 2010, p. 87-88, grifo do autor)

**23** *Quad* é uma peça de Samuel Beckett, feita para televisão, transmitida em 1981. Foi publicada pela primeira vez em 1984.

Desta maneira, sobreponho às considerações de Féral, nesse contexto de *Quad*, onde a performatividade e a teatralidade se chocam, causando um embate, ao ponto de pensar que ali, a performatividade se justifica muito mais do que uma ideia de uma peça. Até pelo fato de ser claramente uma performance, sem texto, com um forte apelo imagético, com atores/performers esgotando suas corporalidades, em combinatórias de rotas possíveis, com percursos traçados em um quadrado no centro do palco. Essa obra foi concebida e dirigida pelo próprio Samuel Beckett, para um canal de televisão alemão. Assim, para Deleuze (2010, p. 87, grifo do autor) a peça *Quad* representaria a “[...] *língua III*, língua das imagens e dos espaços. Ora ela opera em silêncio, ora serve-se de uma voz gravada que a apresenta e, bem mais que isso, força as palavras a se tornarem imagem, movimento, canção, poema”. À vista disso, a intervenção *A última palavra é penúltima 2.0*, ao se inspirar na metodologia de Deleuze, explora também o conceito da *língua III*, de modo que neste contexto penso que, o Teatro da Vertigem, especificamente neste trabalho, desenvolve imagens utilizando mecanismos de criação lançados seminalmente por Samuel Beckett.

O esgotado de que fala Deleuze, é o esgotado da poética Beckettiana. Peter Pál Pelbart é quem explica esta relação entre o filósofo e o escritor, ao indagar que o filósofo criou em *O esgotado*, um estudo “[...] menos sobre o tempo do que sobre o esgotamento – ou será sobre o esgotamento do tempo? Em todo caso, é um texto sobre Beckett” (PELBART, 2009, p. 32), que inicia “[...] postulando a diferença entre o cansado e o esgotado, do ponto de vista da relação de ambos com a categoria do possível”. (PELBART, 2009, p. 32) No entanto, percebe-se que nesse trabalho do Vertigem, há uma revisão desse esgotado, de modo que se reconfiguram literatura e filosofia, através da performatividade da intervenção.

Diante dessas conceitualizações, fica mais claro entender as dinâmicas do processo criativo da intervenção 2.0, desta maneira, retorno para a questão dos meios de criação de *A última palavra é penúltima 2.0*. Destaco num segundo momento de ensaio, quatro itens de estudo, que foram propostos aos atores pela direção, “[...] dessa vez com viés poético e de maneira análoga àqueles que correspondem às fases do processo de asfixia no corpo humano”. (MONTEIRO, 2018, p. 22) São eles: “[...] fase cerebral: surgimento de enjoos, vertigem, sensação de angústia e lipotimias (desmaios) em cerca de um minuto” (MONTEIRO,

2018, p. 22); o segundo item, consiste em analisar o estado de convulsão, que gera “[...] contração dos músculos respiratórios e faciais, além de relaxamento dos esfíncteres”(MONTEIRO, 2018, p. 22); depois vem o estado respiratório, no qual “[...] verifica-se a lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios e insuficiência ventricular direta, o que contribui para acelerar o processo de morte” (MONTEIRO, 2018, p. 22); e por último a fase cardíaca, que visava averiguar estados de arritmia.

Os estudos desses itens foram direcionados para o estágio prático como uma provocação, como meio de “[...] pensar o corpo na cidade”. (MONTEIRO, 2018, p. 33) Para tanto, Monteiro (2018, p. 22) pontua:

A provocação feita para os atores tinha como objetivo pensar de que forma a intervenção esgota uma ideia de cidade-copo<sup>24</sup> e, ao mesmo tempo, esgota os corpos transeuntes. Dessa forma, a proposta foi investigar no corpo dos atores e de que maneira essa manifestação interrompe o fluxo da cidade-copo na perspectiva da produção artística, visto que na cidade a heterogeneidade é uma configuração plural, híbrida e contraditória. Já que antagonismos diversos se inscrevem em personagens coletivos e individuais, que se caracterizam por ser um grupo de vozes desarticuladas, ligadas por uma lógica diferente do uníssono e do massivo. Ou seja, essas vozes desarticuladas remetem ao conceito de coralidade, pois agem na cidade justamente onde os conflitos se pronunciam de maneira mais ou menos ruidosa.

**24** “Cidade-copo: o caminhar pela rua – que faz com que o corpo do sujeito se deixe atravessar pelo corpo da cidade; e se transforme nela”. (HISS; NOGUEIRA [20--] apud MONTEIRO, 2018, p. 22)

**25** *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de 2012.

Para a diretora, esse conceito de coralidade ajuda a esclarecer a ideia de personagem coletivo. Entretanto, são nos estudos organizados pelo teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac (2012),<sup>25</sup> que Monteiro encontra esta primeira conceitualização, no texto “Coro/Coralidade” de Martin Mégevand. A diretora, com base neste estudo, explica que Mégevand reconhece que os indivíduos presentes num coro evidenciam uma formalidade que remete ao coro grego, no entanto, apresentam-se de forma polifônica, de modo que são personagens coletivos caracterizados por um grupo de múltiplas vozes que estão desarticuladas, porém, essas múltiplas vozes podem ou não ser de várias identidades diferentes.

O que fica claro, é que essa ideia de personagem coletivo, pode conter em si, tanto uma composição de diferentes vozes, como uma figura única imbuída de discursos diversos. Dentro desta leitura do estudo de corralidades é possível direcionar este conceito para o produto final, que no caso, é a imagem que nos é apresentada por este tipo de corralidade. Assim, a imagem acaba por se transformar em miríades de discursos visuais plurais, que podem estar na composição total, ou no uno, no corpo que carrega a sua multiplicidade.

Em *A última palavra é a penúltima 2.0*, a narrativa visual pela via do personagem coletivo é bem clara, pois, não há composição de personagens bem delimitados no sentido de uma abordagem cênica formal, ou seja, não há personagens, mas sim composições de imagens em corpos que resultam numa ideia de personagem, como por exemplo: um homem de terno, uma mulher de vestido, um homem mal vestido e etc. Verifica-se também nesta abordagem, uma cartografia imagética que remete à ideia de pessoas que transitam pela região central, onde foi realizada a intervenção. Contudo, a performatividade se instaura ao descrever os tipos humanos prioritariamente pela via da imagem. Esses tipos humanos não se fixam em nenhum personagem rigidamente desenhado e muito menos são descritas as identidades deles. Mas em oposição a isto, eles se desmembram a todo momento em outras variações de outros tipos que compõem outras coletividades, que se reconfiguram o tempo todo na intervenção. Para a encenadora, a intervenção urbana apresenta:

Essa potencialidade, fortalecida por seu alargamento, um aumento 'superabundante' dos próprios elementos do discurso e da representação, até o ponto em que estes se desintegram. Diante da cidade, o artista parte de sua condição de estrangeiro e do impacto que a metrópole provoca em seu corpo para buscar chaves na arte e, assim, tentar decodificar os enigmas que o urbano oferece. (MONTEIRO, 2018, p. 23)

Esse excesso de discurso e de representação, de que fala a diretora, está contido na vida contemporânea, que é atravessada ininterruptamente por uma infinidade de pontos de vista e por suas imagens representativas. Porém, a abundância de referências que deveria servir como uma potência do discurso, acaba por gerar

um movimento inverso, ao proporcionar um cansaço visual, ao ponto de se chegar em sua desintegração, ou como diria Deleuze, chegar no seu esgotamento. À frente disso, o pensador francês, nos dá uma explicação: “[...] o cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objéctiva)” (DELEUZE, 2010, p. 67), porém “[...] esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível, ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível”. (DELEUZE, 2010, p. 67) Ou seja, o cansado, não possibilita mais consciência individual, não produz mais pontos de vistas próprios. Já o esgotado, esgota a possibilidade de entendimento objéctivo, científico e universal. O cansado esgota a si mesmo, enquanto o esgotado esgota o entendimento do todo.

Nesse sentido, a encenadora coloca os artistas e os espectadores numa esfera à parte, como se eles conseguissem estar alheios à cidade, ao ponto de conseguirem sair de si mesmos e do espaço onde estão inseridos, ao mesmo tempo que permanecem em si mesmos e nos mesmos locais. É pelo tensionamento desse movimento de sair e permanecer que os artistas e espectadores teriam a chance de observar e criar uma leitura crítica, e acima de tudo estética, dos fenômenos que a cidade os faz experienciar em seus corpos. De modo que os conceitos de cansado e esgotado, de Deleuze, ganham corporeidades nas imagens da intervenção cênica, tendo como força propulsora os excessos que a vida na cidade nos impõe diariamente.

Para tanto, os mecanismos e caminhos de criação da intervenção 2.0 experimentam exaustivamente, os conceitos do pensador francês e do dramaturgo irlandês, ao explorarem esteticamente imagens de humanidades plurais, desabituações que habitam escombros arquitetônicos, silenciados e esquecidos pelo progresso que deslegitima tudo que não é espelho e, por fim, ratificar: a falência das utopias, o abuso inescrupuloso de nossas forças vitais, surtos conservadores, o inconsciente coletivo colonialista, neoliberalismos e neoconservadorismos, o descaso das políticas públicas e a ausência de dignidade no planejamento de uma cidade sufocada como São Paulo.

## REFERÊNCIAS

- #31BIENAL (Programação) Teatro da Vertigem: a última palavra é a penúltima. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (35 min). Publicado pelo canal Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJXSqugo>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 253-258, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- ARAÚJO, A. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo. Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ARAÚJO, A. Aproximações ao processo colaborativo. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- DELEUZE, G. *Sobre Teatro: um manifesto de menos: o esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJXSqugo>. Acesso em: 24 out. 2018.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p.235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- FÉRAL, J. O flâneur e o cidadão: percurso em *site specific*. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 24 out. 2019.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- FOUCAULT, M. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. Portugal: Orfeu Negro, 2018.
- MONTEIRO, E. Os níveis de sufocamento em *A última palavra é a penúltima*. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- PELBART, P. P. Imagens do (nosso) tempo". In: FURTADO, B. (org.). *Imagem contemporânea*. São Paulo: Hedra, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.
- SARRAZAC, J. P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- SARRAZAC, J. P. (org.). *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.



(A) ÚLTIMA palavra é a penúltima. Direção: Evaldo Mocarzel. Brasil: [s. n.], 2012. Disponível em: [http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a\\_ultima\\_palavra\\_e\\_a\\_penultima](http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ultima_palavra_e_a_penultima). Acesso em: 27 de jan. 2019.

XAVIER, I. O lugar e a cena, o literal e o figurado. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.

**EDUARDO REIS SILVA:** é professor universitário. Doutorando em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Literatura e Crítica literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2019). Licenciatura Plena em Filosofia pela Faculdade do Mosteiro de São Bento de São Paulo (2012).

**DEOLINDA CATARINA FRANÇA DE VILHENA:** é jornalista, produtora e administradora teatral. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo Impresso (1983) pela Faculdade da Cidade (RJ). Mestre em Artes (2001) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Estudos Teatrais (2002) pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Doutora em Estudos Teatrais (2007) pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

REPERTÓRIO  
LIVRE

O GESTO FLAMENCO  
NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA  
DO ESPETÁCULO *LAS  
CUATRO ESQUINAS*

*THE FLAMENCO GESTURE IN THE  
ARTISTIC CREATION OF THE SHOW  
LAS CUATRO ESQUINAS*

*EL GESTO FLAMENCO EN LA CREACIÓN  
ARTÍSTICA DEL ESPECTÁCULO  
LAS CUATRO ESQUINAS*

**DANIELE ZILL HEUERT  
SUZANE WEBER DA SILVA**

HEUERT, Daniele Zill; SILVA, Suzane Weber da.  
O gesto flamenco na criação artística do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **156-176**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38086>

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo sublinhar reflexões acerca do gesto flamenco através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, encenado e produzido pelo coletivo Del Puerto. As reflexões e análises do estudo do gesto estão fundamentadas entre um ir e vir entre a prática e a teoria do flamenco, somados às análises dos registros em vídeo e fotografia realizados a partir da criação, entrevistas com artistas que participaram da obra e estudos sobre o gesto a partir de uma perspectiva de autoras europeias e brasileiras. Essa análise busca compreender o fenômeno do gesto nos meandros da criação buscando a especificidade do gesto flamenco na sua relação corpo-música. Finalmente, o texto visa incrementar o debate sobre essa prática na busca de promover sua inserção e discussão no campo da pesquisa em artes cênicas.

### PALAVRAS-CHAVES:

gesto; flamenco;  
linguagem artística; dança;  
corporeidade.

## ABSTRACT

*This article aims to highlight reflections on the flamenco gesture through the analysis of the show Las Cuatro Esquinas, staged and produced by the collective Del Puerto. The reflections and analysis of the study of the gesture are based on a coming and going between the practice and theory of flamenco, added to the analysis of the video records and photography made from the creation, interviews with artists who participated in the work and studies on the gesture from the perspective of European and Brazilian authors. This analysis seeks to understand the phenomenon of gesture in the intricacies of creation, seeking the specificity of the flamenco gesture in its body-music relationship. Finally, the text aims to increase the debate on this practice in the search to promote its insertion and discussion in the field of performing arts research.*

### KEYWORDS:

*gesture; flamenco;  
artistic language; dance;  
corporeality.*

## RESUMEN

*Este artículo tiene como objetivo resaltar las reflexiones sobre el gesto flamenco a través del análisis del espectáculo Las Cuatro Esquinas, escenificado y producido por el colectivo Del Puerto. Las reflexiones y análisis del estudio del gesto parten de un ir y venir entre la práctica y la teoría del flamenco, sumado al análisis de las grabaciones de vídeo y fotografías realizadas a partir de la creación, entrevistas a artistas que participaron en la obra y estudios sobre el gesto desde la perspectiva de autores europeos y brasileños. Este análisis busca comprender el fenómeno del gesto en los entresijos de la creación, buscando la especificidad del gesto flamenco en su relación cuerpo-música. Finalmente, el texto pretende incrementar el debate sobre esta práctica en la búsqueda de promover su inserción y discusión en el campo de la investigación en artes escénicas.*

### PALABRAS CLAVES:

*gesto; flamenco; lenguaje  
artístico; baile; corporeidad.*

## INTRODUÇÃO

### **A LINGUAGEM FLAMENCA** é uma prática ainda pouco ex-

plorada no âmbito das pesquisas em dança, embora algumas publicações tenham emergido nos últimos anos, entre elas as desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS) pelas as artistas Juliana Kersting (2019), Silvia Canarim (2017) e Daniele Zill (2017, 2020). Nesse sentido, o presente estudo partilha do interesse demonstrado por essas artistas que buscam na pesquisa um modo de compreender, analisar, registrar e escrutinar essa prática de modo contundente.

Neste artigo, fruto de dissertação de mestrado,<sup>1</sup> buscou-se colaborar e apontar caminhos conceituais e metodológicos para a abordagem teórica e reflexiva da linguagem flamenca. Por isso foram privilegiados alguns aspectos relacionados ao aprofundamento das investigações sobre a expressividade do gesto e do movimento enquanto especificidade do flamenco.<sup>2</sup> A pesquisa teve como objetivo principal investigar o gesto flamenco a partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*,<sup>3</sup> considerando os meandros do processo de criação e da corporeidade da Companhia de Flamenco Del Puerto.<sup>4</sup> O elenco principal da Del Puerto, entre 2012 e 2015, era formado por Daniele Zill, Juliana Prestes, Gabriel Matias, Giovani Capeletti, Juliana Kersting, Tatiana Flores e Ana Madeiros da Silva. Os elementos de registro do espetáculo, tais como fotos e vídeos, além

1 Ver: Zill (2017).

2 Sobre aspectos históricos da origem difusa do flamenco, autores como Vergillos (2002, 2006) e Núñez (2003, 2008) o associam a uma manifestação artístico-cultural que emergiu em meados do século XVIII, na Andaluzia, na região sul da Espanha. Esse artigo não busca adentrar na discussão das origens do flamenco devido a delimitação ao recorte aqui proposta, para isso ver: Zill (2017).

3 *Las Cuatro Esquinas* produzido em Porto Alegre no ano 2012, foi o espetáculo mais importante de todos os realizados pela Del Puerto, em termos de relevância artística e de formação de público. Com ele a companhia circulou em boa parte do Brasil em praticamente todas as regiões do RS. O espetáculo recebeu uma série de prêmios e indicações, e concedeu ao grupo a oportunidade de promover o flamenco, colocando-o no cenário artístico local e nacional.

4 Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto é um grupo cultural que abarca atividades pedagógicas e artísticas. Fundado em 1999 por Andreia Del Puerto e Fernando de Marília, o grupo completou em 2021, 22 anos de atividades ininterruptas.

de entrevistas<sup>5</sup> com os integrantes do grupo estabeleceram-se como importantes dados de análise do estudo, pois registraram as conexões macro e micro relacionais para a criação, recriação e continuidade das práticas artísticas relacionadas a esse espetáculo.

A linha do tempo do grupo, com 18 anos de atividades no período em que a pesquisa foi realizada, também foi considerada, pois permitiu destacar algumas experiências relevantes de longevidade desse coletivo e que merecem ser relacionadas na escrita e na reflexão. A estratégia de análise aprofundou-se na observação da sequência gestual promovida no espetáculo *Las Cuatro Esquinas*<sup>6</sup> e na descrição de algumas cenas, sublinhando assim os discursos do corpo e os possíveis atravessamentos de caráter subjetivos revelados nos indivíduos e no coletivo. Além disso, buscou-se compreender a relação de diálogo cinestésico, empático,<sup>7</sup> entre os integrantes, essencialmente entre os bailarinos e os músicos, dada ser esta uma relação fundamental e usualmente existente nas dinâmicas cênicas da arte flamenca – movimento, espaço e referência musical.

O fato de a autora da pesquisa que originou o artigo ter experiência como fisioterapeuta tornou-se um dado significativo para o reconhecimento e análise dos corpos em movimento, além de proporcionar uma dimensão transdisciplinar da pesquisa. Soma-se a isso a posição de observação-participante da pesquisadora que fez parte do elenco fixo como bailarina do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, o que pode ser considerado como desafio de distanciamento frente ao objeto de estudo. Dantas (2007), ao refletir sobre as escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança, considera que a inserção da pesquisadora na prática artística pode contribuir para sua posterior análise. Conforme discorre a autora, a observação participante, as entrevistas, as experiências práticas, os processos de análise e interpretação das informações, estão entre as ações de destaque do artista-pesquisador. O uso da informação cinestésica projeta-se como viabilidade de dados etnográficos, relacionando-os às próprias vivências corporais da pesquisadora. A pesquisadora Sylvie Fortin (2009) reforça esse ponto de vista. Ela evoca a legitimidade da experiência pessoal, da afirmação das narrativas poéticas e a perspectiva de inspiração etnográfica e autoetnográfica. Tais dimensões podem trazer à tona a parte visível e invisível das práticas, isto é, “as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram nas práticas artísticas e que nascem

**5** A íntegra das entrevistas pode ser visualizada em Zill (2017).

**6** O espetáculo na íntegra está disponível na web, ver: “Cia del Puerto – Las Cuatro Esquinas” (2014).

**7** Foster (2010) usa a noção de empatia cinestésica como possibilidade do espectador se envolver com algo que ele observa em uma coreografia ou uma aula de dança, por exemplo, como possibilidade de reconhecimento feito por meio da percepção do corpo. Nesse artigo, trata-se de uma das autoras estar envolvida na criação, então uma dupla informação, através da observação do elenco, mas também observação de si própria na criação, buscando informações cinestésicas da própria vivência na criação.

do relato simples dos gestos”. (FORTIN, 2009, p. 84) Trata-se, segundo ela, de “métodos de pesquisa adaptados às necessidades da prática artística” (FORTIN, 2009, p. 86), um modelo bastante conhecido nos processos de criação em arte.

Neste sentido, estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais de produção textual me parece uma pista fecunda para conduzir a obra e a tese que, longe de se opor, convergem e se completam. (FORTIN, 2009, p. 84-86)

Suzane Weber (2010) acrescenta que a atividade de artista-pesquisadora é sempre desafiadora, levando-se em conta que as questões as quais movem a pesquisa vão além da observação da prática, é necessário analisar, contextualizar e transcrever o que se observa. É necessário que sua escrita se projete como uma lente de aumento através da qual o leitor enxergará a obra analisada enquanto fenômeno, nesse caso, enquanto manifestação de arte, de cultura e de sociedade incorporada no corpo. Isso, segundo ela, também inclui instaurar um olhar crítico para a obra analisada.

O fato de o pesquisador-artista estar envolvido com a área analisada pode tornar mais difícil o reconhecimento de certas crenças e incorporações do seu próprio meio. Mas é através desta prática reflexiva que o pesquisador-artista pode desenvolver uma perspectiva crítica sobre sua própria criação, a criação de outros artistas, ou sobre certas práticas artísticas. (WEBER, 2010, p. 3)

A pesquisa, a qual o artigo apresenta uma parte do resultado, foi motivada pela busca de compreender qual a especificidade do gesto flamenco enquanto arte. Compartilham-se alguns questionamentos que mobilizaram a elaboração dessa investigação: Quais são as principais características do gesto flamenco? Como as práticas corporais do flamenco interferem na construção desse gesto? Esse gesto encontra espaço para livre criação? Que partes do corpo são mobilizadas para atuar na linguagem do flamenco? Qual as relações entre o corpo, movimento e música no gesto flamenco? Afinal, o que afeta, o que impulsiona, o que concede uma dimensão mais ou menos flamenca ao gesto dançado? Enfim, essas e outras questões mobilizaram a investigação sobre o gesto flamenco, tendo como terreno o espetáculo *Las Quatro Esquinas*.

## PROCESSO DE PESQUISA

No estudo em questão, foi utilizado como estratégia inicial o procedimento de uma modesta revisão teórica, interseccionando textos de autoras que analisam os discursos do corpo na dança como inseridos em uma história social, subjetiva e cultural. Assim, para a investigação do gesto flamenco, estabeleceram-se algumas diretrizes teóricas: compreender o flamenco como fenômeno cultural, situar esta linguagem artística na contemporaneidade e mobilizar ferramentas do método de análise sistêmica do movimento dançado.<sup>8</sup> (GODART, 1995; ROQUET, 2011a, 2011b). Utilizando-se desse espectro de conceitos operatórios para a compreensão da linguagem flamenca, foi estabelecido um recorte através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, no sentido de registrar e contextualizar esse espetáculo e sobretudo escrutinar e ampliar as possibilidades de entendimento sobre a linguagem do flamenco. Os apontamentos de análise do movimento de Hubert Godart (1995), Christine Roquet (2011a, 2011b, 2016, 2017) e Fernandes (2002), alinhavados aos vieses filosóficos do *sentir*, encontram ecos na teoria de Michel Bernard (1985, 2001), Paul Valéry (2011), José Gil (2004) oferecendo suporte ao recorte de compreensão da expressividade da dança através das poéticas do corpo.

Concomitantemente, à análise descritiva das cenas, para investigar na especificidade o gesto e os discursos do corpo do coletivo Del Puerto, foram utilizados registros do espetáculo: acervo de fotos, matérias de jornais, diários de ensaio e outras anotações. As entrevistas com integrantes da companhia (ou seja, somente o elenco fixo do espetáculo) também se estabeleceram como um dos pontos fortes da pesquisa. Esses testemunhos, depois de coletados e transcritos, foram analisados e resultaram em potentes referências sobre certos aspectos de esfera efêmera no universo da dança: os distintos e intransferíveis efeitos e repercussões das experiências individuais, impressos em cada corpo.

**8** Análise sistêmica do gesto dançado foi elaborada no Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, criado oficialmente pelas mãos do filósofo e escritor Michel Bernard, em 1989. O método nomeia esta área de conhecimento como *Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado* (AFCMD). As pesquisadoras desse artigo tiveram oportunidade de entrar efetivamente em contato com essa prática de análise em abril de 2016, durante a produção e realização do *II Colóquio Internacional de Artes do Movimento: narrativas do gesto e do movimento nas Artes Cênicas*, no PPGAC/UFRGS. Sinaliza-se que essa aproximação não se deu somente em contato com a teoria através da revisão bibliográfica, mas numa perspectiva funcional e prática.





**FIGURA 1:** *Las Cuatro Esquinas*  
Fotógrafa: Cristina Rosa, acervo Del Puerto (2015).

Assim, a análise de movimentos do espetáculo pode ser compreendida entremeadada aos extratos das entrevistas com o elenco, falas estas que trouxeram comentários pertinentes ao processo como um todo, como, por exemplo, observações sobre processo de criação, continuidade da obra e afinidades artísticas. Optou-se por analisar o registro de vídeo da última apresentação do *Las Cuatro Esquinas*, ocorrida em junho de 2015, investigando na movimentação uma possível assinatura gestual. Além disso, considerou-se também a relação cinestésica<sup>9</sup> – movimento, olhar, espaço – e as necessidades de expressão, temperamento, comunicação, colaboração e hierarquia, entre os integrantes do grupo.

*Acho que criação coletiva é um grupo de pessoas que estão unidas em prol de alguma coisa, provavelmente uma ideia, e conseguem criar juntas, usando o potencial de cada um, usando uma ideia de cada um, usando uma colaboração de cada um. Enfim, como se organiza isso, acho que depende da ideia do grupo, mas creio que o principal é usar a colaboração de todas as pessoas envolvidas e – quem sabe? – ter a dâdiva de conseguir usar essa colaboração dentro do que é o real talento de cada um, dentro de o que cada um contribui melhor. Às vezes, levam muitos anos trabalhando juntos para isso, mas chegar a isso é a real dâdiva de criar em coletivo.*  
(Juliana Prestes, bailaora)

**9** Existem as duas palavras, cinestesia e sinestesia. A primeira é o sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros, do espaço ou das pessoas. Já a segunda é a relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente (p. ex., um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem, etc.).



O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* – referido daqui em diante por suas iniciais LCE –, estreou em abril de 2012 no Teatro Renascença, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e foi um marco importante na história de premiações em dança da cidade tendo em vista que até então os espetáculos mais nominados e premiados eram os que estavam classificados no âmbito da dança contemporânea.<sup>10</sup> No que se refere ao grupo, foi a primeira montagem totalmente desvinculada da direção de Andrea Del Puerto –fundadora do grupo, falecida em 2007– e dessa forma, também a primeira montagem oficialmente coletiva, caráter que segue sendo a marca registrada de trabalho do grupo até os dias atuais.<sup>11</sup> O espetáculo LCE realizou 40 apresentações no espaço de três anos (2012 a 2015), realizadas durante temporadas, circulações locais e nacionais, participações em festivais e outros eventos artístico-culturais.



FIGURA 2: *Las Cuatro Esquinas*  
Fotógrafa: Cristina Rosa, acervo Del Puerto (2014).

**10** No ano de 2008 o coletivo Del Puerto foi premiado com o Açorianos de Melhor Espetáculo pela obra *Tablao* – este é o principal prêmio de dança de Porto Alegre. No entanto, no momento em que outro espetáculo de flamenco (*Las Cuatro Esquinas*) recebeu 12 nomeações e ganhou 10 Prêmios no Açorianos de Dança 2012, conquista inusitada até então, houve uma certa polêmica e desgosto por parte de alguns artistas da dança, em virtude de concepções depreciativas que muitas vezes se formam sobre o flamenco. O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* também realizou circulação nacional através de edital Funarte Klaus Vianna em 2015, entre outras circulações.

**11** Para a finalidade da pesquisa, o estudo e a análise do espetáculo LCE se justifica por conta das características de coletividade que nele se afirmaram.

## OS JOGOS FLAMENCOS

A linguagem flamenca envolve uma relação direta entre música e dança. Ambas estão fortemente ligadas e há uma série de jogos de comunicação entre violonista (guitarra flamenca), bailarinos e cantores, aos quais se costuma referir como a tríade *cante, baile y guitarra*. Quando justapostos, mesmo que carreguem expressividades próprias, os jogos entre essas referências resultam em um “baile” por *palo* (ou coreografia por estilo musical), podendo conceber diferentes sentidos anímicos e discursos corporais, de acordo com o propósito artístico que os está aproximando.

*Faz pouco tempo que eu percebi que a música para baile que eu faço é uma reação ao que eu vejo, ao que eu sinto. Na maioria das vezes em que eu trouxe coisas prontas, elas não foram utilizadas, porque sempre que eu tentava fazer algo na hora, ficava melhor, parecia mais natural. Eu lembro que a única parte do LCE que eu compus fora da sala de ensaio foi a abertura da guajira. Que é, coincidência ou não, a única parte que não tem baile. E, em geral, eu prefiro receber de quem está coreografando uma direção de ‘humor’, como eu gosto de chamar: aqui mais calmo, aqui mais nervoso, forte, suave, dolorido, eufórico etc. Eu acho que consigo responder melhor a esses estímulos. (Giovani Capeletti, guitarrista)*

Os *palos*, ou estilos musicais executados pela guitarra flamenca e pelos cantores, possuem características métricas e rítmicas que, de acordo com a velocidade e o caráter que forem empregados nas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade anímica que a partitura corporal pode transmitir. O mesmo irá se aplicar ao baile/dança em relação a sua intensificação de sentidos ou na amplitude de movimentos: circulares e/ou retos, amplos e/ou pequenos, tensos e/ou relaxados, rápidos e/ou lentos, bruscos e/ou suaves, realizados com o tronco, braços, pernas, pés, mãos e cabeça, e que desenvolvem sequências de movimentos justapostos a cada um desses *palos*. Os movimentos de tronco e membros, assim como o sapateado, as palmas e a percussão com as mãos batidas no corpo também fazem parte desse contexto rítmico-expressivo, corporal e musical ao mesmo tempo. (NÚÑEZ, 2003)

Diferentemente do que se costuma atribuir como característica, o baile flamenco não é apenas sensual ou forte, ou unicamente de caráter bélico ou jocoso, mas também, e naturalmente, fluido e poroso ao grande manancial de possibilidades expressivas. Porém, mesmo absorvendo uma imensa multiplicidade de influências, o balé flamenco mantém-se ainda com signos corporais muito representativos e recorrentes:

- Os gestos das extremidades do corpo da intérprete – o sapateado dos pés e o movimento ondulante das mãos. Esses gestos possivelmente são mais relacionados e mencionados quando da referência à dança flamenca, possivelmente por ocorrerem na parte mais distal dos membros superiores e inferiores (pés e mãos), que são naturalmente mais percebidos, mais notados por quem observa;
- Os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, situado na pelve, também são regiões corporais de absoluta importância para o gestual flamenco. Dão-se como exemplos os movimentos de vai e vem das ancas, a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, as torções do quadril em relação ao tronco, a importância da estabilidade e da força da pelve na condução de giros e de alavancas, enfim, todo esse inventário de possibilidades sediadas na pelve e que significam muito para as particularidades do movimento do flamenco;
- Não menos importante é a expressividade da face, cujo trabalho muscular também é fortemente percebido e repercute em cenhos franzidos, olhares tensos e linhas de expressão acentuadas. Por vezes, tais expressões chegam ao ápice da máscara facial estar totalmente enrugada, com as linhas de expressão muito acentuadas, exageradas;
- Característica igualmente marcante reside no comportamento verticalizado e no uso preferencial (mas não exclusivo) da cinesfera anterior do tronco. Os movimentos de membros superiores parecem ter mais amplitude do que os de membros inferiores,

provavelmente devido à necessidade de estabilização das articulações de quadril, joelhos e tornozelos para realização das sequências de sapateado; (FERNANDES, 2002; LABAN, 1978)

- Outro aspecto importante a ser destacado é a relação de manejo e uso de certos objetos cênicos próprios do flamenco, como o *mantón*,<sup>12</sup> o *abanico*,<sup>13</sup> a *bata de cola*<sup>14</sup> e as castanholas. Esses acessórios corporais auxiliam a criação e repercutem a realização dos gestos. No LCE especificamente, há, devido ao jogo de composição de movimentos, um reforço de certos gestos como, por exemplo, aqueles que ocupam a cinesfera anterior de nível alto, ou seja, através da mobilidade dos braços (em movimentações de *mantón*, *abanicos*, por exemplo), e outros que ocupam a cinesfera posterior no nível baixo, por meio da movimentação das pernas e pés, nos sapateados ou nos circuitos de amplitude de movimentos de *mantón* e de *bata de cola*, quando estes perpassam mais rente ao chão;
- Outra informação de grande relevância, necessária para o entendimento das particularidades do gesto flamenco, é a de que de maneira muito singular, a dança está absolutamente integrada à música, existindo uma série de códigos de comunicação entre músicos e bailarinos. Assim, vê-se que a atitude musical dos corpos dos intérpretes não deixa dúvidas sobre ser um diferencial do ponto de vista da criação coreográfica para o baile flamenco. Há algo da expressividade corporal que emerge da inspiração dramática e rítmica, intrínseca da musicalidade flamenca. Nessa expressão conjugada, há uma dramaticidade nos corpos dos bailarinos-intérpretes, impressa pelo carimbo musical.

**12** Xale grande de seda com franjas.

**13** Leque pequeno.

**14** Saia ou vestido com cauda.

Com base nessas informações específicas propõem-se então que a expressividade do gesto flamenco nasce em um local no qual a conexão corpo-música é crucial: o som aparece desenhado no corpo dos dançarinos, que encontram um lugar de livre poética e ressignificação de limites estéticos, subvertendo as técnicas coreográficas onde os movimentos correspondem a música e vice-versa. Oportuno mencionar também que a característica democrática do flamenco

reside, provavelmente, no fato de ele abarcar uma imensa diversidade de corpos, formas, idades e mesmo subversões de gênero, constituindo assim um território livre para a expressão, conforme se pode ver entre certos intérpretes, *bailaoras* e *bailaores* internacionalmente reconhecidos pela dança contemporânea, entre eles, Israel Galvan,<sup>15</sup> Rocio Molina<sup>16</sup> e Eva Yerbabuena.<sup>17</sup>

Fundamental e crucial afirmar também que o gestual e a musicalidade que ocupam esse espaço na relação com a criação corpo-som não são enclausurados. Os intérpretes, músicos e bailarinos, expressam através da improvisação seus movimentos, suas atitudes sonoras. Os silêncios também participam da construção das partituras corporais e das paisagens musicais, sendo muitas vezes significativos na ampliação dos gestos e do seu sentido. Consideremos essa uma via de mão dupla, ou seja, o movimento não necessita obrigatoriamente da música para ser criado, assim como a música pode preexistir e ser a base para a criação dele. A fruição da expressão se dá justamente nesse interstício, terreno onde o movimento e a sonoridade podem ser protagonistas.

*Costuma-se dividir o toque flamenco em três funções: toque para baile, toque para cante e toque de concerto. Isso significa nada mais que, enquanto no baile e no cante, o guitarrista cumpre o papel de acompanhar, no concerto, ele assume o protagonismo. É preciso dizer que, ainda que haja essa distinção até hoje, ela se tornou muito mais diluída. É muito comum ver, em espetáculos de baile, um cuidado incrível com a música, geralmente capitaneada por um guitarrista. De fato, tocar para baile foi o que mais me chamou atenção, antes mesmo de começar a estudar flamenco. [...] tenho a felicidade de ter encontrado outros profissionais, cantores e bailaores, que me ensinaram muito. E isso é uma característica muito importante do flamenco: como todos 'falamos' a língua da música podemos aprender muito um com o outro, ainda que eu seja um guitarrista e você bailaora. Não é à toa que eu possa muito bem chamar alguém de 'maestro', mesmo ele sendo de outra modalidade. É porque nós nos 'vemos' assim. (Giovani Capeletti, guitarrista)*

**15** Israel Galván, nascido em 1973, em Sevilha, constituiu sua formação como *bailaor* e coreógrafo de flamenco incentivado por seu pai, o também *bailaor* José Galván. A arte de Israel passou a ser considerada uma espécie de releitura do flamenco quando do seu rompimento com alguns elementos da dimensão tradicional dessa linguagem. Depois de formar sua própria companhia em 1998, para criar seu primeiro trabalho *Mira Los Zapatos Rojos*, sua reputação como audacioso, aumentou com cada novo trabalho.

**16** Rocio Molina: Rocio Molina Cruz nascida em 1984, é dançarina e coreógrafa de flamenco. Com apenas três anos, teve seu primeiro contato com a dança. Em 2002, graduou-se com distinção no Conservatório Real de Dança em Madrid e, um ano antes, já estava dançando na companhia de María Pagés, onde fez sua primeira incursão, criando uma coreografia para o show *The Four Seasons*. Alguns anos mais tarde, aos 21 anos, apresentou seu primeiro trabalho como uma criadora, *Entre Paredes*, no Festival de Jerez 2006. Coreógrafa consagrada, Rocio, em suas montagens, imprime um caráter contemporâneo ao gesto flamenco, bem como aos cenários, figurinos, musicalidade, iluminação, seguindo uma linha próxima à de Israel Galván.

**17** Eva María Garrido nasceu em 1970, em Frankfurt, mas logo depois muda-se para Granada, onde, aos 12 anos começou a dançar

## PONDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DO GESTO

Segundo a filósofa Susane Langer (1980), o ser humano ritualizava através da dança suas diferentes e importantes ações como caçar, comer e nascer. Muitas dessas manifestações eram pautadas por ritmos musicais. Partamos do pressuposto de que, para existir dança não é necessária a música e vice-versa, mas a familiarização entre essas duas artes data desde os primórdios da humanidade e mostra o quão profícuo pode ser esse diálogo. Langer (1980) também afirma que a música é um processo mental e suas estruturas tonais são muito parecidas com os sentimentos – quando se fala, por exemplo, que a música transmite uma sensação de força, atenuação, fluidez, velocidade, paradas, excitação, calma, e assim por diante.

Assim, se o aprendizado pelo corpo reflete diretamente na expressão, tanto artística quanto cotidiana, esse fato também é parte da gênese da linguagem flamenca. Muito provavelmente nela se consolida a realidade da comunicação não verbal e da gestualidade que não são puramente técnicas, mas muitas vezes pessoais, como parte de pertencimentos sociais e culturais.

Os corpos dançantes, flamencos ou não, constroem discursos através do espaço e do tempo, com uma variação infinita de subjetividades. Fato é que a dança e seu manancial de gestos e de movimentos são reais, dada à concretude da carne do corpo que a executa e, ao mesmo tempo, são gestos virtuais pela força que transmitem e que não pode ser medida. (LANGER, 1980) Assim, a chamada linguagem não verbal própria da dança está situada possivelmente nesse território, ou seja, na tensão estabelecida entre concretude, força virtual e abstração.

No âmbito da organicidade e da fisicalidade, a fruição flamenca que acontece entre música, canto e dança – é a já conhecida propriocepção, esse componente orgânico e humano que colore e interpreta o trabalho das sensações para organizá-las em uma paisagem de emoções em forma movimento. (SUQUET, 2008)

com Enrique Angustillas, “El canastero”, “La Mona” e “Mario Maya”. Ela é casada com o guitarrista Paco Jarana, parceiro recorrente de criações artísticas. Em 1998 ela cria sua própria companhia, o Ballet Flamenco Eva Yerbabuena, com o qual se apresentou na *X Bienal de Flamenco de Sevilla* para estrear sua primeira montagem, *Eva*. Referência nos cinco continentes, participa de filmes, exhibe seus espetáculos em turnês pelo mundo inteiro, consolidando-se até os dias atuais como uma artista das mais eminentes do flamenco.

Muito complexo, o sistema neuromuscular trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível [...]. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos. (SUQUET, 2008, p. 516)

Na análise do gesto dançado, Roquet (2017) considera o conceito de corporeidade proposto por Michel Bernard (1985, 2001) que indica que o corpo não é somente uma entidade material e orgânica, mas soma-se a isso um funcionamento intrínseco de nosso sentir. Ou seja, o corpo é a própria materialização do processo móvel do sentir, a partir do qual se destaca a expressividade do gesto como algo característico (e possivelmente único) do ser humano.

Nesse ponto de aproximação com conceitos baseados em teorizações de pesquisadoras do gesto, avancemos nas reflexões específicas sobre o gesto expressivo flamenco. Nele, dança e musicalidade convivem entre elementos técnicos e poéticos, ação e imaginação, todos estes a serviço de certo universo estético, expressivo e de força gestual intensa. A existência desses códigos e jogos de interação operam de modo a conciliar e friccionar movimento e sonoridade, trabalhando em liberdade entre si, já que emergem e submergem uma na outra. Circulam entre o movimento corporal e musical, sem uma hierarquia definida e sem haver necessariamente um tipo de preocupação narrativa, fazendo, dessa forma, expandir a poética dos sentidos do gesto expressivo flamenco.

As reflexões aqui apresentadas mostram que o acontecimento do gesto flamenco se processa a partir da dilatação dos códigos corporais, especificamente de vocabulários da dança e da música flamenca que vêm sendo constituídos desde o ambiente pré-flamenco<sup>18</sup> até os dias atuais. A análise do flamenco neste artigo está relacionada também ao acontecimento do evento motor do corpo dançante, ou seja, aos aspectos qualitativos do movimento, como peso, espaço e tempo e também tónus e amplitude, além das experimentações corporais dos intérpretes, variações individuais que colorem o discurso do corpo em cena.

**18** Segundo Núñez (2008), o período pré-flamenco situa-se entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

## FLAMENCO ENQUANTO POÉTICA DANÇANTE NUM SISTEMA DE ANÁLISE

Apresentou-se até aqui, de maneira sintética e modesta, um exercício de bricolagem (FORTIN, 2009) de noções e conceitos sobre a arte flamenca a partir de autoras e obras especializadas em dança. Algumas informações sobre a linguagem flamenca, alguns fundamentos para a criação e elementos breves sobre organicidade corporal, também foram expostos.<sup>19</sup> É importante ressaltar que a existência de diferentes referências sobre os variados elementos da arte flamenca é resultado da complexidade de conceituar certas práticas culturais, fruto de hibridismos na modernidade. (CANCLINI, 2015) No entanto, de acordo com o que se buscou nessa investigação, é possível mapear certas características, aspectos e fenômenos recorrentes que auxiliaram a entender a singularidade do estudo em questão.

Pode-se assim afirmar, e a pesquisa apoiou-se nesta reflexão, que os discursos dos corpos flamencos são muito versáteis e as interfaces que surgem dos processos de criação, colaborativos entre movimento e música, são inumeráveis e, portanto, complexas de categorizar. O flamenco alcança na contemporaneidade uma condição de expressão artística desterritorializada, expandindo-se como linguagem de cena e de treinamento expressivo para diversas outras manifestações artísticas.

Como bailarina-pesquisadora, me descubro afetada pelos encontros de meu corpo com o espaço, com os outros corpos em colaboração artística e com a corporificação da própria música, que não ocupa um espaço físico em si, mas preenche potencialmente o espaço de criação. (ZILL, 2017, p. 72-73)

Rudolf Laban (1978), coreógrafo, bailarino e artista do corpo e do movimento, que na década de 30 iniciava seus laboratórios de pesquisa do movimento humano, criou diversas teorias de aplicabilidade prática em relação a existência física e emocional do ser humano no espaço. A dialética que esse autor assinala

**19** Para aprofundar alguns conhecimentos de particularidade historiográfica, teria sido necessário abarcar outros extensos estudos dedicados à história do baile e da música flamenca. A esse respeito, ver: Núñez (2003,2008) e Juan Vergillos (2002, 2006).



entre corpo e espaço – corpo que é simultaneamente dentro-fora, que vê e é visto, que é interno-externo, e espaço que se desdobra para a partir do corpo, para ao redor dele e perpassando a ele – fizeram parte da plataforma reflexiva de onde catapultaram parte das reflexões sobre o gesto flamenco desse artigo. A fisicalidade do existir é um transbordamento desse encontro invisível, porém concreto. A origem da expressividade é provavelmente habitante desse interstício e, segundo afirmação de Laban (1978, p. 49)

a extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações de que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento.

Godard (1995, 2010), a seu modo, dentro do contexto francês, dá seguimento na análise biomecânica e gestual proposta por Rudolf Laban, avançando sobre a análise da percepção e receptividade do corpo. Ele suscita a interferência do sistema nervoso autônomo – em especial do sistema límbico – como especial provocador dos efeitos e significações de gestos/movimentos. O pesquisador analisou muitos artistas, entre eles Mary Wigman, Fred Astaire, Trisha Brown e Merce Cunningham, como exemplos de organização do comportamento postural pré-estático, estático e dinâmico (atitude postural, movimento e pré-movimento), buscando modelos de morfotipos que traduzam as intencionalidades do gesto. Foi esse modelo de avaliação que inspirou diversas questões para entender o gesto flamenco.

Segundo Christine Roquet (2011a), nada pode ser desprezado ou deixado de lado quando se trata da análise qualitativa do gesto ou, como ela prefere nomear, quando se trata da abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tal abordagem sistêmica concebe a corporeidade como um suprassistema cujos subsistemas (somático, perceptivo, coordenativo, psíquico etc.) se mantêm em constante

interação. Trata-se de uma “visão holística do ‘corpo’ e de um esquema proces-  
sual que “evita hierarquizar as noções e inclui o observador”. (ROQUET, 2011a,  
p. 41) Faz-se importante mencionar que a aproximação com esse sistema ali-  
mentou o inventário de práticas de análise utilizadas até aqui, bem como as  
experiências das autoras desse artigo enquanto professoras e bailarinas no  
coração das práticas de dança.

## CONCLUSÕES

Este artigo abordou a investigação sobre o gesto flamenco, apoiando-se em uma prática reflexiva. Para isso percorreu sobre algumas par-  
ticularidades, camadas e aspectos da linguagem flamenca – o canto, a música  
instrumental, a dança e os jogos que ocorrem entre esses elementos. Outros  
pontos importantes e constituintes do flamenco, tais como o uso dos adereços  
e indumentária,<sup>20</sup> como as *batas de cola*, *mantóns*, *castanholas* e *abanicos*,  
interferem na estabilização dos macro e micro movimentos e na tensão dos  
grupos musculares de todo o corpo. Apesar de não terem sido analisados no  
espaço deste artigo, são elementos importantes de ampliação e reverberação  
dos movimentos.

Desse modo, é possível dizer que o gesto flamenco não reside somente na  
plasticidade de movimentos do corpo movente. Ele está absolutamente re-  
lacionado ao exercício da escuta musical e do produzir música com o próprio  
corpo, seja através da possibilidade de permitir a ele repercussões do som em  
forma de movimento, seja da percussão corporal propriamente dita (*sapateado*,  
*batidas no corpo*, *palmas* etc.). Se há uma particularidade a ser destacada, esta  
é certamente o trabalho corporal que se dá em colaboração e afinidade com a  
música. Essa relação é, sem dúvida, uma das forças do gesto flamenco e que  
teve grande destaque em *Las Cuatro Esquinas*, criação que serviu de análise  
para esse estudo.

**20** Sobre esses elementos relacionados a indumentária e adereços constituintes em torno do universo flamenco, ver Zill (2017, 2020).

Assim, afirmamos que as relações realizadas nesta pesquisa, envolvendo a análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, o apanhado histórico-cultural, as observações em vídeo e fotos e as verbalizações do elenco nas entrevistas, serviram para validar a ocorrência de certos padrões de corporeidade e a percepção de valores gestuais.

São eles:

- a expressão individual e o temperamento podem ser transmutados para a modulação de tónus;
- a importância dos movimentos das extremidades do corpo – pés e mãos;
- a música que se faz com o corpo, o som que ocupa lugar, e a relação entre eles;
- a reverberação dos movimentos, apoiada na paisagem sonora;
- a ampliação dos movimentos apoiada no uso de adereços (*mantón*, *abanico*, *bata de cola* e *castanholas*);
- a expressão facial é indissociável da atitude corporal;
- o uso preponderante da verticalidade;
- a liberdade do intérprete em usufruir da combinação de mobilidades fluidas e bruscas;
- a habilidade de expansão do corpo mesmo estando completamente parado (presença).

O gesto flamenco é, portanto, um somatório, uma estratificação ou, como optou-se mencionar, uma edificação, formada por modulações de tónus e ancestralidade (inventividade e tradição), treinamento corporal e atravessamentos afetivos e poéticos (técnica e subjetividade), especificidades artísticas e processos

colaborativos (aparato técnico e processos criativos). São elementos ou estruturas que estão fortemente agregadas, formando o que se nomeou de corporeidade flamenca, na qual o gesto flamenco está apoiado.

Compreender o gesto flamenco é uma tarefa árdua e ainda há muito que detalhar, especialmente num momento em que as práticas se hibridizam cada vez mais. Por essa razão faz-se necessária a continuidade da investigação desse corpo flamenco como território, como dramaturgia, como metodologia, como linguagem, como poética, porque são muitas as camadas que constituem essa corporeidade. No entanto, para reconhecer o gesto flamenco em sua peculiaridade, é possível se reportar à análise de *Las Cuatro Esquinas*, na qual a performance dos intérpretes, a condição de coletividade estabelecida para criação e execução do espetáculo e a dimensão de criação coreográfica ligada a composição musical, sublinharam as importantes relações que se estabelecem entre elas.



## REFERÊNCIAS

BERNARD, M.; OTER, S. *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade; Madrid: Ed Paidós, 1985.

BERNARD, M. Sens et fiction: ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. In: BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de La Danse, 2001. p. 95-100.

CANARIM, S. R. *Israel Galván: poética em metamorfose*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/171387>. Acesso em: 14 out. 2019.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2015.

CIA del Puerto – Las Cuatro Esquinas. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (78 min). Publicado pelo canal DEL PUERTO Flamenco. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=06PNC73\\_TGw](https://www.youtube.com/watch?v=06PNC73_TGw). Acesso em: 14 out. 2019.

DANTAS, M. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 7, n. 13-14, p. 13-18, 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2IPA5It>. Acesso em: 14 out. 2019.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa em práticas artísticas. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2IQKxzB>. Acesso em: 14 out. 2019.

FOSTER, S. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. In: FERNANDES, C. *Estudos em Movimento IV: Dança-teatro, voz e diferença*. Salvador: UFBA, 2010. p. 71-78.

GARCÍA, N. C. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2015.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GINOT, I.; MICHEL, M. *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse, 1995.

GODARD, H. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. [Entrevista cedida a] Patricia Kuypers. *O percebejo online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2pizDvG>. Acesso em: 14 out. 2019.

GODARD, H. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de Dança* 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995. p. 11-35.

KATZ, H. O corpo humano: um inventor de descobrimentos. In: KATZ, H. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994. p. 161-168.

KERSTING, J. *No te pongas flamenca: corpo memória de uma atriz bailaora*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/204916>. Acesso em: 14 ago. 2019.

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

LANGER, S. K. O círculo mágico. In: LANGER, S. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 197-216.

NÚÑEZ, F. *Comprendeel flamenco*. Madrid: Flamenco Live, 2003.

NÚÑEZ, F. *Guia comentado de musica y baile preflamencos*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

ROQUET, C. Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica. In: CARREIRA, A. L. A. N.; BIÃO, A. J. C.; TORRES NETO, W. L. (org.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: Abrace, 2011a. p. 39-45.

ROQUET, C. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O percebejo online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2011b. Disponível em: <http://bit.ly/2oGp2dW>. Acesso em: 14 out. 2019.

ROQUET, C. Du mouvement au geste: penser entre musique et danse. *Filigrane*, Paris, n. 21, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/31fYOvS>. Acesso em: 14 out. 2019.

ROQUET, C. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2ONfhW7>. Acesso em: 14 out. 2019.

SIQUEIRA, D. C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (dir.). *História do corpo*: 3. As mutações do olhar: o século XX. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 509-540.

VALÉRY, P. Filosofia da dança (1936). *O percebejo online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-16, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2pkxaRh>. Acesso em: 14 out. 2019.

VERGILLOS, J. *Conocerel flamenco, sus estilos, suhistoria*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

VERGILLOS, J. *Lasrutasdel flamenco*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

WEBER, S. Metodologia de inspiração etnográfica em pesquisas de práticas corporais artísticas. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. São Paulo. *Anais* [...]. Campinas: [s.n.], 2010. p. 1-5, Trabalho apresentado Disponível em: <http://bit.ly/33FRQ5I>. Acesso em: 14 out. 2019.

ZILL, D. *Corpo Del Puerto: gesto flamenco no espetáculo Las Cuatro Esquinas*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172122>. Acesso em: 17 ago. 2019.

ZILL, D. *Gesto Flamenco*. Rio de Janeiro: Funarte, 2020.

**DANIELE ZILLHEURT**: atua como bailaora, professora, coreógrafa e produtora do coletivo Del Puerto (Porto Alegre/RS). Pesquisadora e Mestra em Artes Cênicas (PPGAC UFRGS/2017). Autora do livro *Gesto Flamenco* (Ed.Funarte/2020).

**SUZANE WEBER DA SILVA**: é professora e pesquisadora da UFRGS, atua no Departamento de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. PhD em Estudos e Práticas das Artes pela UniversitéduQuébec à Montréal (2010). Realizou estágio de pós-doutorado no Centre for Dance Research/ Coventry University (Reino Unido, 2019). Desenvolve projetos que envolvem dança, arquivos digitais e longevidade nas artes cênicas.

REPERTÓRIO  
LIVRE

# A ARTE VISIONÁRIA DE JOSEF SVOBODA

*JOSEF SVOBODA'S VISIONARY ART*

*EL ARTE VISIONARIA DE JOSEF SVOBODA*

**GABRIELA LIRIO GURGEL MONTEIRO**

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel.  
A arte visionária de Josef Svoboda.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **177-194**, 2021.2  
DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43436>

## RESUMO

O artigo analisa a trajetória artística de Josef Svoboda (1920-2002) e sua contribuição para o pensamento sobre teatro e tecnologia. Tendo como pressuposto o que nomeou como “filosofia da obra”, o artista tcheco não apenas desenvolve dispositivos cinéticos, como investiga a relação entre espaço e público ao realizar espetáculos com o uso de diversas técnicas de projeção de imagens. A relevância de sua obra pode ser notada no teatro contemporâneo por meio do diálogo com as vanguardas históricas, nas quais Svoboda é um dos artistas mais geniais. Enfatizo a necessidade de uma revisão histórica para a análise da complexidade e diversidade da produção artística contemporânea, alicerçada em uma busca que visa a conjurar o experimental e o político, a tecnologia e a dramaturgia das imagens, a intermedialidade e artesanania do trabalho autoral.

## PALAVRAS-CHAVES:

teatro; intermedialidade;  
tecnologia; cena cinética;  
vanguardas históricas.

## ABSTRACT

The article analyses the artistic trajectory of Josef Svoboda (1920-2002) and his contribution to ideas about theatre and technology. Based on what he called the “philosophy of the work”, the Czech artist not only develops kinetic devices, but also investigates the relationship between space and audience in performing shows using various image projection techniques. The relevance of his work can be noticed in contemporary theatre through the dialogue with the historical avant-garde of which Svoboda is one of the most brilliant artists. I emphasize the need for a historical review to analyse the complexity and diversity of contemporary artistic production, based on a search that aims to deal with the experimental and the political, the technology and dramaturgy of images, the intermediality and artisanship of authorial work.

## KEYWORDS:

theatre; intermediality;  
tehcology; kinectic scene;  
historical avant-garde.

## RESUMEN

El artículo analiza la trayectoria artística de Josef Svoboda (1920-2002) y su contribución al pensamiento sobre teatro y la tecnología. Partiendo de lo que llamó “filosofía del trabajo”, el artista checo no solo desarrolla dispositivos cinéticos, sino que investiga la relación entre el espacio y el público al realizar espectáculos utilizando diversas técnicas de proyección de imágenes. La relevancia de su obra se puede ver en el teatro contemporáneo a través del diálogo con las vanguardias históricas, en las que Svoboda es uno de los artistas más brillantes. Hago hincapié en la necesidad de una revisión histórica para analizar la complejidad y diversidad de la producción artística contemporánea, a partir de investigaciones que pretendan conjurar lo experimental y lo político, la tecnología y la dramaturgia de las imágenes, la intermediación y artesanía del trabajo del actor.

## PALABRAS CLAVES:

teatro; intermedialidad;  
tecnología; escena cinética,  
vanguardias históricas.



## INTRODUÇÃO

**APÓS UMA INFÂNCIA** e adolescência influenciadas pela paixão pelo desenho e pela pintura, o cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002) iniciou, em 1943, uma vida dedicada ao teatro,<sup>1</sup> destacando-se principalmente pela criação da Lanterna Mágica, que lhe proporcionou a aquisição de prêmios importantes. Criador de inúmeras cenografias (em torno de 700), desenvolveu a “polyécran” ou multitela, que lhe rendeu o prêmio da exposição universal de Bruxelas, em 1958. Segundo Michel Corvin (2008, p. 1310), “[...] as descobertas da técnica moderna nos domínios da mecânica, da cinética e da ótica tornaram-se para ele os meios de expressão artística”. Para o artista, a cenografia e a iluminação eram consideradas pares inseparáveis na arte teatral, produzindo uma cena dinâmica, na qual a impressão de uma realidade mágica era parte integrante de sua criação.

*Lanterna Mágica* ou *Laterna Magika* surge na Tchecoslováquia, em 1958, co-fundada por Svoboda e Alfred Radok, e inspirada no *Teatrograph* de Emil František Burian (11/06/1904 Pilsen-9/8/1959 Praga) e Miroslav Kouril, que combinava o uso de projeção de slides e filme. Greg Giesekam sua primeira utilização por Burian, em 1936, em *Spring Awakening* (2007, p. 51, tradução nossa), de Wedekind's: “A performance aconteceu atrás de uma grande tela transparente (na qual o filme foi projetado) e na frente de uma outra tela opaca, dando a impressão de que os

**1** Em 1948, Svoboda tornou-se cenógrafo do Teatro Nacional de Praga; em 1951, diretor e, em 1954, recebeu o Prêmio do Estado da Tchecoslováquia.

performers pareciam estar atuando no mundo do filme, ao invés de atrás de um pano de fundo do filme”.<sup>2</sup>

Burian, considerado um artista completo, era jornalista, diretor, poeta, cantor, dramaturgo e cineasta, além de ter tido participação política relevante,<sup>3</sup> e ser um dos diretores de maior destaque no período do entreguerras. Svoboda se referia a Burian como aquele que mais o impressionou, não apenas pela sua formação e interesse artístico vastos, mas igualmente pelo desejo de realizar uma espécie de síntese das artes, reunindo elementos da escultura, pintura, poesia, arquitetura, música etc.

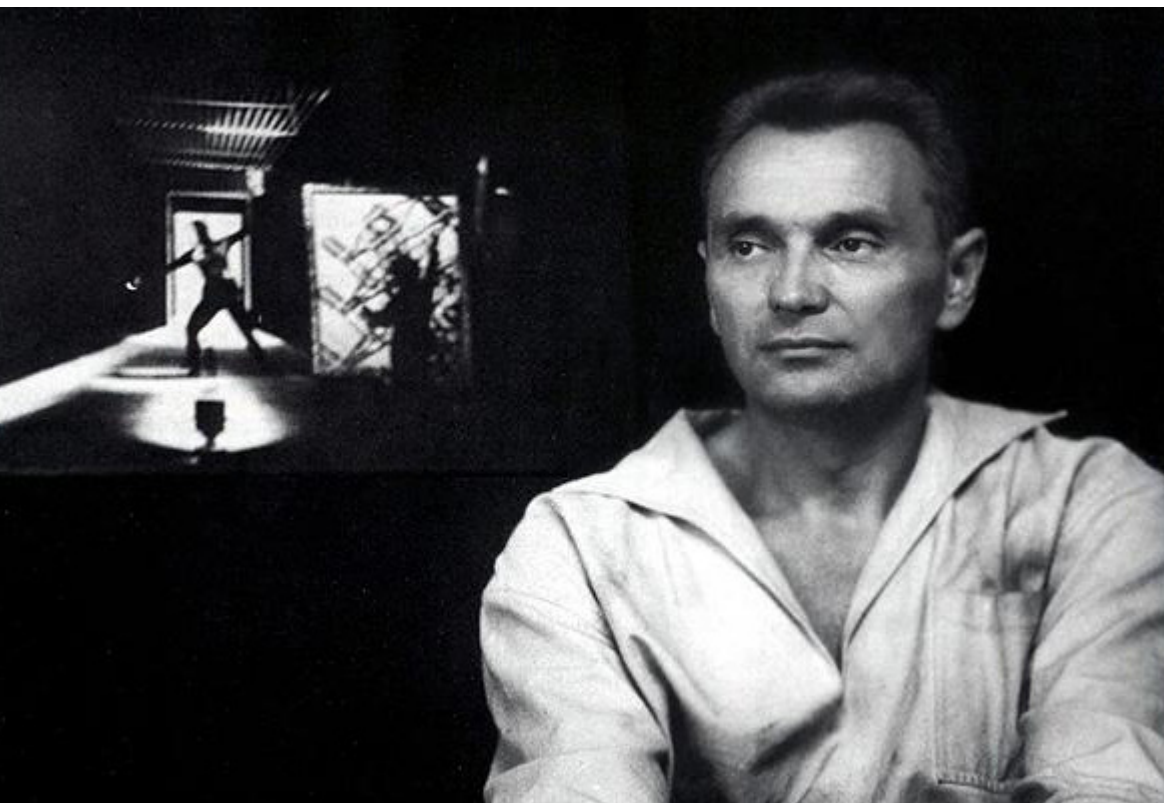
É importante destacar que os principais artistas modernos devem suas formações a uma ampla rede de conhecimentos artísticos, oriundos de campos distintos. Svoboda não foge à regra, e o estudo de sua biografia revela seu ecletismo e rigor, atrelados a um domínio técnico que tem, inicialmente, como alicerce a pintura, a qual se dedicou desde os cinco anos de idade. Denis Bablet (1970)<sup>4</sup> descreve a forte oposição do pai à ideia de o artista tornar-se pintor, e sua conseguinte mudança de rumo, não sem rebeldia e revolta, na dedicação ao ateliê da família, desenvolvendo a atividade de marcenaria. Anos depois, Svoboda destaca o período como um dos mais valiosos na sua formação, fornecendo-lhe gosto pelo trabalho manual, um senso aperfeiçoado de como manipular a madeira, assim como o apreço pelo volume, todas características essenciais no trabalho cenográfico.

Após a experiência de trabalho familiar, Svoboda instala-se em Praga, estudando, ao longo de cinco anos, arquitetura de interiores na Escola de Artes Aplicadas. Ao se formar, pouco antes de iniciar suas atividades no teatro, passa a ministrar aulas na mesma escola. A permanência em Praga não o afasta da pintura. Ao contrário, estabelece contato com os pintores cubistas, como Braque, Picasso e os tchecos Kubista e Filla, o que o influencia no estudo das formas e perspectivas espaciais. Além disso, ao iniciar seu trabalho realizando cenografias para teatro, o artista é leitor voraz de inúmeros textos teóricos e dramaturgias, a fim de alcançar um domínio no *métier* que ingressava. Assim como os cubistas, interessa-se pelos pintores renascentistas como Paolo Ucello e Da Vinci e, também, sofre influência de Mondrian e da Bauhaus. A paixão pela arquitetura o aproxima, ainda, dos mestres Gropius e de Le Corbusier, além dos arquitetos Honzik e Gocar.

**2** Texto original: “The performance took place behind a large transparent scrim (onto which film was projected) and in front of a further opaque screen, with the effect that the life performers seemed to be performing in the world of the film, rather than up against a film backdrop”.

**3** Após a guerra e a invasão alemã, Burian foi levado a campos de concentração, interrompendo sua trajetória artística.

**4** Em *Josef Svoboda* (1970), Denis Bablet escreve uma das mais importantes análises da obra do artista, traçando um histórico de sua trajetória, levando em consideração o estudo de seus processos criativos e métodos de trabalho. Por meio de uma abordagem que privilegia estética e técnica, realiza entrevistas e recolhe depoimentos de colaboradores, destacando a originalidade e a relevância da obra de Svoboda e apoiando-se, ainda, em pesquisas empíricas sobre suas realizações.



**FIGURA 1:** Svoboda nos anos 40. Ao fundo Lanterna Mágica  
Fonte: adaptada do site Carrières-Lumière ([20--]).<sup>5</sup>

Em uma das primeiras montagens que participou, Svoboda lança um princípio que continua a aprimorar ao longo de sua vida: a projeção. Em *A noiva*, de Strindberg, pinta em diapositivos sobre vidros dando um referencial pictural à encenação. Em *As três irmãs*, cria uma tela de proporção cinematográfica. Há de se ressaltar o ecletismo do artista e a não repetição de estratégias e dispositivos nas montagens realizadas, de modo que o público “não é vítima da monotonia de soluções repetidas porque a cada espetáculo descobre, ao contrário, uma disposição cênica que lhe permite perceber a ação dramática em condições inéditas”. (BABLET, 1970, p. 26) Nesse sentido, é capaz de fazer uso da técnica de modo bastante original, seja materializando ideias diversas em óperas (Wagner, Mozart, Verdi), seja em clássicos como Shakespeare ou, ainda, nas montagens de autores novos à época, como Milan Kundera.

O debate sobre o uso de técnicas no teatro, problematizando a perda da artesanaria da arte, levou a inúmeras manifestações da classe artística à época. Muitos como Jerzy Grotowski e seu “Teatro pobre” ou, mesmo, Jacques Copeau, que negava a importância do uso de novos mecanismos em detrimento do jogo do ator, colocavam-se contrários à ideia de um progresso tecnológico.<sup>6</sup>

**5** Ver: <https://www.carrieres-lumieres.com/fr/un-peu-dhistoire#9/1>.

**6** As relações entre o uso de técnicas para manejo de dispositivos e o desenvolvimento de tecnologias inovadoras são investigadas ao longo da história do teatro.

O posicionamento de Svoboda (1962, p. 60) é interessante de ser observado porque, sem ignorar a relevância das novas técnicas – “o teatro moderno tem o direito a novas técnicas como as casas modernas têm o direito aos elevadores, às lavadoras ou secadoras”, ansiava por dispositivos invisíveis que não provocassem nenhum ruído em cena.

Nada exasperava mais SVOBODA do que um palco giratório que, em seu movimento, range ou deixe entreouvir o barulho abafado de seu rolamento. SVOBODA utiliza todas as fórmulas possíveis para tornar os dispositivos móveis inaudíveis (materiais específicos, borracha, nylon, etc.) ou para impedir o espectador de escutar seu funcionamento (motores distanciados do palco e conectados por relés aos dispositivos que eles movimentam, etc...).<sup>7</sup> (BABLET, 1970, p. 35, tradução nossa)

A preocupação com o espectador, em estimular sua imaginação a partir da criação de imagens, é o foco de seu trabalho como cenógrafo. Alguns referem-se ao funcionalismo no uso de dispositivos como um fim em si mesmo, outros refletem sobre sua eficácia expressiva, como Svoboda. Bablet analisa como os encenadores modernos se dedicaram ao estabelecimento de uma linguagem teatral, tendo como centro do debate a relação entre artes diversas. O autor recupera Wagner e sua *Gesamtkunstwerk* na busca pela homogeneidade advinda da união entre poesia, música, pintura, arquitetura e mímica. Ou ainda Appia, Craig e Brecht que influenciaram fortemente a concepção do pensamento sobre o fenômeno teatral. A contribuição de Svoboda deve-se ao fato dele enxergar o espetáculo como um concerto, no qual todos os elementos, juntos, compõem uma espécie de unidade não hierárquica, mas em consonância a serviço da arte. Nesse sentido, nenhum elemento cênico e nenhuma função, mesmo a do ator, devem sobressair em detrimento da obra. A busca pelo ritmo da criação deve-se, portanto, a um difícil compasso de escuta, no trabalho árduo e persistente de adequação, a cada momento, de seus “instrumentos”. Para cena. Para os espectadores.

A projeção de imagens compondo o universo imagético da obra é utilizada em muitos espetáculos. Contudo, o modo como Svoboda a utiliza no espaço cênico, assim como os dispositivos técnicos escolhidos, acompanham o que nomeia

**7** Texto original: “Rien n'exaspère plus SVOBODA qu'une scène tournante qui dans son mouvement grince ou laisse entendre le bruit sourd de son roulement. SVOBODA utilise toutes les formules possibles pour rendre les dispositifs mobiles insonores (matériaux particuliers, caoutchouc, nylon, etc.) ou pour empêcher le spectateur d'entendre leur fonctionnement (moteurs éloignés de l'aire de jeu et reliés par des relais aux dispositifs qu'ils mettent en mouvement, etc...)”.

como “filosofia da obra”. Em *A morte de um caixeiro viajante* (1959), de Miller, no Teatro Nacional de Praga, o cenógrafo utiliza projeções sobre diversas superfícies de um tulle, formando um fundo irregular que lembra a estrutura de uma célula. “Quis dizer que tudo o que é natural, as relações sociais normais e justas, dão vida à célula. Logo que a civilização as rompem, a célula é condenada à morte lenta”. (SVOBODA [1959] apud BABLET, 1970, p. 54)

A relação entre espaço e percepção é tema recorrente nas artes do século XX. Assim como as artes visuais romperam com a perspectiva albertiana e com o ilusionismo ao propor na tela, ao invés da reprodução mimética da realidade, a visão original do artista, o teatro passa a questionar o ilusionismo e o caráter convencional da representação, sobretudo das telas pintadas como pano de fundo para o desenvolvimento da ação dramática. O espaço físico-plástico de Svoboda não é pré-configurado independente da experiência artística. Por esse motivo, é variável e aberto às propostas cênicas a cada nova investigação. Não há repetição, nem tampouco fórmula a ser seguida no uso de elementos materiais, justamente pelo entendimento relativo à imaterialidade do processo criativo: “[...] o modo como colocá-los [tais elementos], sua aparência, sua função que pode se transformar no interior de um mesmo espetáculo”. (BABLET, 1970, p. 94)

## A CENA CINÉTICA DE SVOBODA

*Desejo ter uma cena cinética onde o movimento torna-se uma lei, uma cena que pode mudar de forma, de estrutura, durante o drama e segundo suas necessidades, seu movimento próprio, e naturalmente de acordo com seu conteúdo.*<sup>8</sup> (BABLET, 1964,<sup>9</sup> p. 8, tradução nossa)

Béatrice Picon-Vallin (2008) ressalta a relevância do artista e de Jacques Polieri para o teatro contemporâneo, ressaltando que ambos permanecem surpreendentemente pouco reconhecidos na história das artes do espetáculo.

**8** Texto original: “Je souhaite avoir une scène cinétique ou le mouvement deviendra une loi, une scène qui pourra changer de forme, de structure, durant le drame et selon ses besoins, son mouvement propre, et naturellement en accord avec son contenu”.

**9** Depoimento de Svoboda dado a Bablet em 1964.

O resgate da memória histórica é essencial não apenas para homenagearmos “a memória dos precursores utopistas” (PICON-VALLIN, 2008, p.107), mas também para que possamos analisar de modo mais aprofundado o desenvolvimento do uso de tecnologias da cena e suas variáveis ao longo do tempo. Tal uso não é decorrente apenas do desenvolvimento técnico de materiais e dispositivos, mas de um pensamento artístico que confere uma articulação material e imaterial cada vez mais complexa, impactando diretamente o que nomeamos como especificidade das artes. O sonho utópico de uma “arte total” se apresenta, hoje, sob a forma de uma cena expandida, pela troca e intercâmbio constantes entre as artes, em uma concepção que se aproxima de modo irremediável ao uso de tecnologias aliado à conjugação histórica de experiências cujas origens, metodologias e processos criativos permanecem, por vezes, ainda desconhecidos.

A cena cinética de Svoboda nasce do modo original como o artista manipula os materiais e dispositivos e, também, pelo fascínio pelas imagens. Fugindo do lugar comum, ele não cede ao uso recorrente do ciclorama ou a repetição de fórmulas para a projeção de diapositivos. Os suportes de projeção adquirem formatos e texturas que são escolhidos em cada processo de criação, no diálogo com a obra.

Telas normais, mas também superfícies em tule transparentes mais ou menos inclinadas, situadas em lugares múltiplos da cena e permitindo um jogo plástico de projeções superpostas; superfícies angulosas, irregulares ou curvas; formas cortadas com arestas agudas ou sinuosas. Acontece até do espectador não enxergar diretamente a projeção, mas sua imagem refletida por um espelho como em *A Flauta Mágica* ou *A vida dos insetos*.<sup>10</sup> (BABLET, 1970, p.164, grifo do autor, tradução nossa)

Svoboda utiliza, pela primeira vez, a projeção de imagens cinematográficas no espetáculo *Contos de Hoffmann* (1946), com direção de Alfred Radok, mas o filme não é incorporado de forma efetiva à cena, o que lhe concede um caráter meramente ilustrativo. Somente em 1950, com a opereta *Onzième Commandement*, de Samberk, a dupla consegue estabelecer “[...] um verdadeiro diálogo [...] entre a ação teatral e a ação fílmica”.<sup>11</sup> (BABLET, 1970, p.178, tradução nossa) Em uma das cenas, um detetive é perseguido por bandidos e o público acompanha a perseguição

**10** Texto original: “Écrans normaux, mais aussi surfaces en tulle transparent plus ou moins inclinées, situées à des emplacements multiples de la scène et permettant le jeu plastique de projections superposées, surfaces anguleuses, irrégulières ou bombées, formes découpées aux arêtes aiguës ou sinueses. Il arrive même que le spectateur ne voie pas directement la projection mais son image réfléchié par un miroir comme dans *La Flûte enchantée* et *La Vie des Insectes*”.

**11** Texto original: “[...] un véritable dialogue [...] entre l’action théâtrale et l’action scénique”. Suprimi a palavra “s’instaure”/ se instaura para dar sentido à frase”.

em um telão ao fundo da cena. Na sequência, o detetive salta da tela e aparece em carne e osso em “um duelo entre ele - o ator vivo - e um dos bandidos - imagem cinematográfica”. (BABLET, 1970, p. 178) Interessante refletir sobre este efeito - a relação entre ator e imagem projetada<sup>12</sup> - usado em repetidas montagens de artistas e companhias como 4DArt, Ivo Van Hove, Denis Marleau, Robert Lepage, Mariane Weems, entre outros. Há uma ampliação da percepção da realidade dividida em duas instâncias, por vezes complementares, em outras dissonantes, cujo efeito mais palpável é um processo de recepção que desliza entre a identificação ao acontecimento cênico e o distanciamento do mesmo acontecimento, em uma aparente fragmentação entre corpo e imagem. Digo aparente porque é o jogo recíproco de combinação entre ambos que legitima a cena e seus personagens.

De fato, Svoboda inaugura, pela proposta estética e artística apresentada, um processo de criação e recepção original à época. Bablet realiza uma interessante análise, comparando a perspectiva adotada pelo artista à perspectiva de Piscator e mesmo de Burian. Segundo ele, enquanto Piscator faz uso político das imagens projetadas em cena e Burian explora a poética delas, Radok e Svoboda conseguem unir teatro e cinema a ponto de tornarem-se absolutamente indissociáveis.

Em 1957, em conjunto com o diretor Radok, Svoboda retoma a *Lanterna Magika*, de Kircher e Dechalet, propondo uma criação multimídia homônima, no ano seguinte, para o Pavilhão da Tchecoslováquia da Exposição Universal de Bruxelas. Trata-se de “um diálogo entre a tela de projeção e o ator, constituindo uma verdadeira colagem audiovisual e cinética, de ordem multidisciplinar e multimodal”. (BOUCHER, 2002) Dois tipos de projeção são utilizadas: o filme panorâmico (também chamado de *Cinemascópio*) e a projeção em múltiplas telas (*Polyécran*). Há, nesse sentido, um pensamento plástico complexo que reúne várias artes - teatro, música, artes visuais, dança e cinema - e tem como objetivo a ampliação da percepção do espectador. A cena cinética, em seu espaço físico-plástico, permite uma mobilidade de planos, devido ao uso de dispositivos como esteiras e de projeções que ganham movimento pelos suportes utilizados, como carrinhos, plataformas e roldanas.

Em uma perfeita sincronização a *Laterna Magika* combina o jogo do ator, do cantor ou do bailarino, a cena cinética (tapete rolante, plataforma giratória), o som stereo e o cinema utilizando todas as

**12** Recentemente com o advento do digital e o barateamento e acesso a novos equipamentos de captação, reprodução, edição e projeção de imagens, o teatro expandiu as possibilidades de interação entre corpo e imagem, o que favoreceu o aprofundamento do debate intermidial. Sobre o tema ver: Monteiro (2016, 2018).

possibilidades que fornecem as técnicas atuais no domínio do formato, da montagem, da trucagem. Realizada a partir de projetores eletricamente sincronizados, no qual um é destinado ao formato cinemascópico, enquanto o outro é dotado de um excêntrico,<sup>13</sup> esta projeção é composta por múltiplas telas que podem mudar de formato, de posição, subir, rodar, desaparecer e reaparecer. Algumas dentre elas são eventualmente transparentes ou atravessáveis.<sup>14</sup> (BABLET, 1970, p.179-183, grifo do autor, tradução nossa)

Uma questão fundamental para o artista é a busca pela integração entre ator e imagem a serviço da dramaturgia cênica, à qual irá se dedicar incansavelmente nas décadas seguintes. Com a *polyécran* ou multitelas, Svoboda e Radok criam, em 1959, para o Pavilhão Tchecoslováquia da Exposição internacional de Bruxelas, a *Primavera de Praga*. Radok concebe o cenário, enquanto Svoboda dedica-se à invenção da parte audiovisual do espetáculo que conjugava apenas som e imagem, sem nenhuma participação humana. A ideia, próxima da experiência, anos mais tarde, de Denis Marleau, em *Os cegos*, era a de criar inúmeras projeções em diferentes telas (na exposição, foram utilizadas oito). Bablet (1970) faz uma distinção entre o tríptico de Abel Gance e a multitelas de Svoboda, ressaltando que o primeiro, realizado em 1925, com a obra *Napoléon*, permitia ao espectador experimentar a imagem por meio de perspectivas diferentes em uma “justaposição de três imagens simultâneas”, enquanto no segundo as imagens eram separadas, pertencendo a composições diversas e encarnando uma “visão cubista” da obra. Há algo de inovador e visionário na visão do artista que, a meu ver, se lança muito além de uma perspectiva cubista e antecede a complexidade de informações que vivenciamos desde o advento do digital e que, a cada dia, se complexifica, não apenas pelo excesso de dados a que estamos cotidianamente expostos, mas pela sensação prévia de um não reconhecimento espaço-temporal, a dificuldade de um diagnóstico cultural e político e a sensação crescente de inação, dado as “bolhas” as quais estamos inseridos nas redes sociais. O exercício realizado por Svoboda e Radok com a multitela foi o de provocar a sensação no espectador de que o tempo, relacionado a inúmeras perspectivas espaciais, poderia ser parte de “[...] uma visão acelerada ou ralentada de nossa vida ou da história”.<sup>15</sup> (BABLET, 1970, p.187)

**13** O eixo excêntrico permite a mudança de movimento, transformando, por exemplo, um movimento de rotação em oscilação.

**14** Texto original: ““En une parfaite synchronisation la *Lanterna Magika* combine le jeu de l’acteur, de chanteur ou du danseur vivant, la scène cinématique (tapis roulants, tournette), le son stéréophonique et le cinéma utilisé selon toutes les possibilités que fournissent les techniques actuelles dans le domaine du format, du montage et du truquage. Effectuée à partir de projecteurs électriquement synchronisés dont l’un est destiné au format cinémascopique tandis qu’un autre est doté d’un excéntrique, cette projection porte sur des multiples écrans qui peuvent changer de format, de position, se soulever, pivoter, disparaître et réapparaître. Certains d’entre eux sont éventuellement transparents ou traversables”.

**15** Texto original: ““[...] une vision accélérée ou ralentie de notre vie ou de l’histoire”.



A *Polyécran* joga com a repetição, com o contraste entre diversos aspectos da realidade (o personagem e suas atitudes, o homem e seu ambiente, a natureza e a técnica, o passado e o presente, o conjunto e o detalhe, etc.), entre diversos modos de apresentação (o negro, o branco e a cor, a imagem fixa e a imagem em movimento, etc.).<sup>16</sup> (BABLET, 1970, p.187, grifo do autor, tradução nossa)

Em 1965, Svoboda cria para a ópera *Intolleranza*,<sup>17</sup> de Luigi Nono, dirigida por Sarah Caldwell, em Boston, imagens de vídeo, captadas diretamente da cena e associadas a imagens pré-gravadas. Nono (1968, 1970), em texto dedicado à Svoboda, relata a dedicação à pesquisa artística não limitada ao uso de novas técnicas cênicas e/ou musicais, mas voltada ao estudo que privilegia um olhar contemporâneo em direção às transformações políticas e socioculturais. Nesse sentido, interessava a Nono o olhar de Svoboda que ultrapassava o “eurocentrismo limitado da cultura teatral europeia”.<sup>18</sup> (NONO, 1970, p. 247) O retrato é o de um artista meticuloso, que pensa a cena como uma nova espécie de teatro total, levando em consideração a ruptura com a horizontalidade do espaço cênico em prol de sua ampliação e da intensificação de personagens e dinâmicas dramáticas, compreendendo a vasta pesquisa que relaciona ação e imagem.

**16** Texto original: “Le *Polyécran* joue de la répétition, du contraste entre divers aspects de la réalité (le personnage et ses attitudes, l’homme et son environnement, la nature et la technique, le passé et le présent, l’ensemble et le détail, etc.), entre divers modes de présentation (le noir et blanc et la couleur, l’image fixe et l’image mobile, etc.)”.

**17** Bablet (1970) esclarece que se trata da segunda versão da obra, realizada com modificações. A primeira versão, em 1961, apresentada na Bienal de Veneza, trazia filmes e slides cuja função era a de revelar formas diversas da intolerância e do racismo, com imagens da guerra da Argélia, da Coreia e ainda dos campos de concentração. Infelizmente, o trabalho de Svoboda não pode ser apresentado, uma vez que a Bienal de Veneza censurou as imagens por seu conteúdo político, tendo sido substituídas por projeções de pinturas de Emilio Vedova.

**18** Não à toa, investiga “[...] de Monteverdi a Kabuki e ao Nô japonês, de Meyerhold ao Teatro Federal de Flanagan, de Moussorgsky ao ritual da sinagoga, de Piscator ao teatro de Bali, das técnicas cênicas do início do século XIX ao teatro bolchevique de massa, de Fidelio e *Trouvère* a Weil e Schoenberg”. (NONO, 1970, p. 246, grifo do autor)

**FIGURA 2:** Cena de *Intolleranza*. Boston (1968)  
Fonte: adaptada de Inocenti (2009-2010, p.109).



Quando assistimos hoje à captação e projeção de imagens em obras como *Eraritjaritjaka*, de Heiner Goebbels ou a *Regra do Jogo*, dirigida por Christiane Jatahy, na *Comédie Française*, ambas utilizando-se de imagens captadas dentro e fora do edifício teatral, não nos damos conta da origem dos dispositivos cinéticos. O fato é que Svoboda, junto a Polieri, é considerado um dos precursores deste uso da tecnologia na cena. Com a parceria do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e do *Channel Two of Boston Television*, desenvolve para *Intolleranza* um dispositivo “difundindo ao vivo por meio de três telas dispostas na cena (via três *eidophores*)<sup>19</sup> imagens filmadas ao vivo de diferentes lugares”. (PERROT, 2013, p. 89, grifo do autor)

Tínhamos três telas de projeção no palco. O centro mostrava sequências filmadas relacionadas à ação no palco; de cada lado havia uma tela de 4x6 metros que podia receber imagens de vídeo ao vivo de dois *Eidophors* – instrumentos que podiam simultaneamente projetar imagens televisivas surpreendentemente grandes nessas telas grandes. Projetamos ações gravadas naquele exato momento por câmeras situadas em a) dois estúdios distantes do teatro, b) em uma rua de Boston em frente ao teatro, c) na plateia e d) no palco. Em um dos estúdios gravamos textos, fotografias e pôsteres e, no outro, refrões e extras; na plateia, os espectadores, e no palco, os atores. [...] Essa configuração extremamente complexa permitiu que os coros nos estúdios cantassem em resposta à batuta do maestro visto no monitor, que na verdade era um maestro ao vivo conduzindo a orquestra no teatro!<sup>20</sup> (SVOBODA, 1993, p.79, tradução nossa)

O uso concomitante de imagens ao vivo e imagens de arquivo vai ao encontro da proposição artística do espetáculo de denunciar práticas racistas, fascistas e intolerantes ao longo da história, confrontando passado e presente. Para Svoboda, não faz sentido que o teatro revisite o passado sem uma reflexão crítica e política do momento do qual se vive e fala, caso contrário o que se tem é uma visão não apenas ultrapassada da realidade, mas sobretudo jocosamente falsa. A integração de elementos captados ao vivo provoca no espectador a sensação de que o que se enxerga nas imagens violentas de guerra, de intolerância racial e todo tipo de discriminação precisa ser reconhecido como constituinte da história e de

**19** “Nos anos 60, apareceram os primeiros projetores de vídeo (*Eidophor*) que permitiam pela primeira vez reunir no mesmo palco uma ação performativa e uma imagem aumentada na tela. Em contrapartida, é somente nos anos 80 que o uso de projetores de vídeo torna-se constantemente usados em espetáculos. Muitos obstáculos explicam esse *delay* entre a invenção e a comercialização em grande escala”. (FAGUY, 2008, p. 76-77, grifo do autor, tradução nossa)

**20** Texto original: “We had three projection screens on stage. The center one showed filmed sequences related to the action on stage; at each side was a 4x6 meter screen that could receive live video images from two *Eidophors* – instruments that could project surprisingly large simultaneously televised images onto these large screens. We projected actions recorded at that very moment by cameras situated in a) two studios far from the theater, b) on a Boston street in front of the theater, c) in the audience, and d) on stage. In one of the studios we shot texts, photographs, and posters, and in the other, choruses and extras; in the audience, the spectators, and on stage, the actors. [...] This enormously complex setup enabled the choruses in the studios to sing in response to the baton of the conductor seen on the monitor, who was in fact a live conductor conducting the orchestra in the theater!”.

práticas cotidianas que são constantemente ignoradas, ao invés de questionadas e combatidas. O tensionamento entre realidade e ficção é completamente absorvido pelo espetáculo quando, em frente ao teatro, manifestantes de extrema direita se posicionam claramente contra o espetáculo com cartazes e palavras de ordem, incluindo a revolta pela “[...] presença de judeus e de comunistas no país, pedindo o fechamento de escolas mistas e a deportação de negros para África”. (HAGEMANN, 2013, p. 101) As imagens captadas ao vivo da manifestação são projetadas na cena, transformando a realidade em material dramatúrgico e provocando um efeito de real visível nas reações dos espectadores. Em *Intolleranza*, houve ainda uma manifestação do próprio público, a partir do uso de um dispositivo cujo objetivo era o de atrair, de forma inesperada e intensa, o espectador para a temática do espetáculo. De início, Svoboda filmou as pessoas e projetou suas imagens no telão. A primeira reação observada foram os risos de reconhecimento, logo substituídos pela indignação, quando o artista inverte a imagem sob a forma de um negativo de fotografia, transformando os espectadores em negros para, em seguida, projetar o protesto deles nas telas. Para ele, interessava o questionamento: “o que era ficção, o que era verdade?”. (SVOBODA, 1993, p. 79)

É recorrente, em espetáculos autoficcionais contemporâneos, o uso deste dispositivo que coloca em xeque os limites tênues entre obra e vida, entre a performatividade e a teatralidade, invertendo, por meio de imagens documentais e captadas ao vivo, os espaços dialógicos entre espectadores e atores, entre dramaturgia e realidade, entre passado e presente e, ainda, entre o tempo presente da encenação e o presente histórico. A complexidade da obra de Svoboda não separa, portanto, a temporalidade da cena e da vida, ao contrário, tangiversa diferentes tempos históricos na recriação de um olhar crítico para o presente, em um atravessamento possível pela plasticidade poética de seu espaço cinético.

Edwiges Perrot (2013, p. 92) realiza uma análise na qual retoma, nos anos 20, o teatro épico de Piscator ao se utilizar de imagens documentais e de arquivo, no desejo de “[...] mostrar a realidade do mundo (e da guerra) na cena, de dramatizá-la a fim de colocar em perspectiva os destinos individuais e o destino coletivo e, assim, estabelecer um lugar direto entre o indivíduo e a história”. É certo que o teatro político de Piscator pretendeu afetar a perspectiva do espectador, não apenas sobre a realidade da cena, mas sobretudo sobre sua própria, provocando uma visão crítica

sobre “o mundo social e histórico em sua complexidade, sua violência, sua dureza”. (PISCATOR; PALMIER, 1983, p.153) Para Perrot (2013, p. 93), a obra de Svoboda vai além na convocação de um outro regime de representação, com “a manifestação do real na sua realidade sempre bruta”. Estamos diante de dois sistemas de representação, o da fábula e o das imagens de arquivo e/ou documentais. De fato, o que Svoboda promove é um movimento pendular entre um e outro regime, entre a imagem performativa criada na cena, incorporando os espectadores como força motriz da encenação e a imagem criada previamente para cena em diálogo com a dramaturgia. Entre um e outro movimento, irrompe o efeito de real que aprofunda e complexifica o processo de cineficação do teatro, presente nas obras de Piscator, Meyerhold, Eisenstein, Polieri, Kiesler e tantos outros. Gieseckam (2007, p. 53, grifo do autor), ao comparar as obras de Piscator e Svoboda, destaca o emprego do filme em prol da narrativa dramática e da experiência subjetiva de personagens, explorando “[...] *flash-backs*, sonhos e *close-ups*, ou usando a câmera para planos-sequência alternados ou *POV*”,<sup>21</sup> o que promove a interatividade entre os atores e as personagens presentes nos filmes projetados. A contribuição de Svoboda, em *Intolleranza*, empreende um diálogo promissor com o teatro contemporâneo e antecipa o desenvolvimento da relação intermedial entre corpo-performer-espectador-imagem.

## CALEIDOSCÓPIO DE RITMOS E IMAGENS NA POLIVISÃO E NA DIAPOLITELAS<sup>22</sup>

*A arte cinética não é nada mais do que o ritmo imposto ao movimento.*<sup>23</sup> (BABLET, 1970, p.211, tradução nossa)

Em 1967, para o Pavilhão da Tchecoslováquia na Exposição de Montreal, Svoboda utiliza nada menos que 30.000 diapositivos para *A criação do mundo*,<sup>24</sup> dirigida por Radok, por meio de um sistema complexo (*Diapolitela*)<sup>25</sup> composto de “[...] 112 cubos móveis e contíguos, cada um deles podendo receber imagens de dois projetores de slides acoplados, formando um mural luminoso e

**21** Na terminologia anglo-saxônica, POV significa *point of view shot*, isto é, tomada de ponto de vista. Trata-se de uma câmera subjetiva na qual vemos o ponto de vista da personagem.

**22** Em língua francesa, Bablet nomeia a criação de Svoboda como *Polyvision* e *Diapolyécran* respectivamente. Opto por traduzir *polyvision* como polivisão e mantenho o prefixo “dia” em Diapolitela, que se refere a diapositivo ou slide.

**23** Texto original: “L’art cinétique n’est rien d’autre que le rythme imposé au mouvement”.

**24** “Em razão das 630 informações por imagem e de uma imagem a cada 1/25 segundos, o filme transmitia 9.450.000 instruções em 10 minutos.” (MALIK, 1967, p. 74)

**25** A Diapolitela ocupava uma superfície de 9,5 metros de comprimento e 5,5 m de altura.

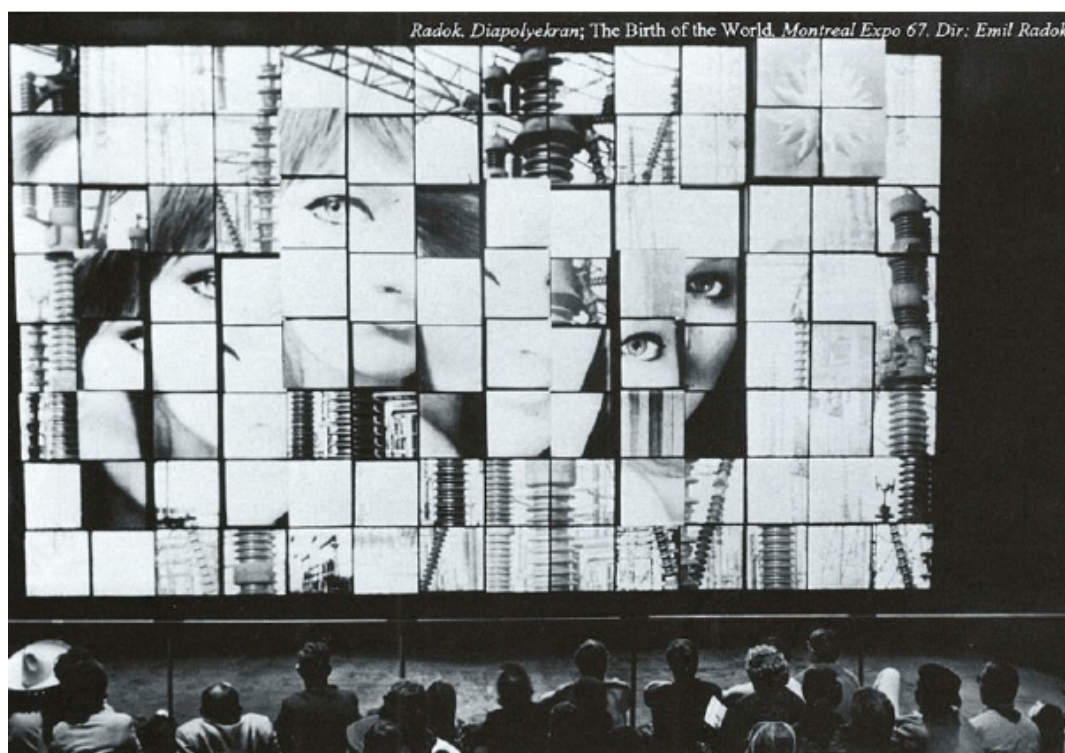
cinético”. (BOUCHER, 2002) A cinética da *Diapolitela* dava-se pela possibilidade de inúmeras combinações de diapositivos projetados, além da estrutura dos cubos, composta em sua base por carrinhos, que permitia sua movimentação, aproximando-os e distanciando-os dos espectadores.

A *Polivisão*, realizada para a Exposição de Montreal, constituía-se de quatro instalações; a principal ocupando um espaço tridimensional “composto de formas cinéticas podendo se deslocar horizontalmente e verticalmente”. (BOUCHER, 2002) Ao todo, Svoboda utilizou-se de 28 projetores de slides e 11 cinematográficos (35mm), projetando imagens em suportes distintos, tais como esferas, cubos e cilindros. Somando-se a instalação, o artista multiplicava imagens por meio de dois espelhos semi-transparentes de grandes dimensões, inclinados a 45 graus e posicionados no espaço cênico. “Polivisão é um caleidoscópio com transformações rítmicas que jogam simultaneamente com a significação documental e filosófica das imagens”.<sup>26</sup> (BABLET, 1970, p. 206)

**26** Texto original:

“Polyvision est un kaléidoscope aux transformations rythmiques qui joue simultanément sur la signification documentaire et philosophique des images”.

**27** Ver: <https://elysee.ch/expositions/diapositive>.



**FIGURA 3:** Os 112 cubos que compõem “A Criação do Mundo”. *Diapolyécran* ou Diapolitelas  
Fonte: adaptada da Exposição Montreaç (1967).<sup>27</sup>

Podemos comparar a polivisão à polifonia, no sentido que ambas produzem a multiplicação de elementos simultâneos, o primeiro ligado à imagem, o segundo ao som. O uso da polivisão na cena permite a exploração do detalhe, o acréscimo de uma informação e/ou mesmo o conflito entre imagens antitéticas e variáveis de acordo com a percepção do espectador, que passa a ter a impressão de adquirir mais autonomia na captação caleidoscópica da realidade apreendida.

O teatro, na primeira metade dos anos do século XX, experimentou, com o aprofundamento de técnicas, procedimentos cinematográficos e, sobretudo, com investigações cenográficas, a incorporação crescente de imagens. Gieseckam (2007) identifica, no período, três vertentes de desenvolvimento do uso de imagens: a primeira seria relativa ao “teatro de atrações” de Eisenstein que habilita a criação de momentos de fantasia ou transformação, criando uma espécie de oposição entre o mundo ‘real’ e o mundo ‘mágico’ do filme; a segunda é relativa ao trabalho de Piscator em seu teatro político ao introduzir imagens documentais no universo cênico; a terceira e última vertente revela a experiência subjetiva das personagens, por meio do uso de recursos como *flashbacks* e *closes*. Cabe ressaltar a importância das vanguardas teatrais para a reflexão de um pensamento filosófico da cena indo ao encontro de questões sociopolíticas e culturais em um momento de grandes transformações históricas. Resgatar, portanto, historicamente as influências e descobertas técnicas da primeira metade do século XX torna-se tarefa fundamental para a análise da complexidade e diversidade da cena contemporânea, em obras de artistas como Bob Wilson, Robert Lepage ou Wooster Group ou, mais recentes, como Milo Rau, Christiane Jatahy ou Julien Gosselin. A produção teatral contemporânea está alicerçada em uma busca que visa a conjugar o experimental e o político, a tecnologia e a dramaturgia das imagens, a intermedialidade e artesanania do trabalho atoral. Entre o cinema, o digital e a internet, existe um caminho de pesquisa percorrido que não pode ser esquecido. Josef Svoboda é um de seus representantes mais geniais, tendo colaborado imensamente para as relações intermediais na cena.



## REFERÊNCIAS

- BABLET, D. *Josef Svoboda*. Lausanne: L'Âge D'Homme, 1970.
- BABLET, D. Technique, espace et lumière, les trois atouts de Josef Svoboda. In: BABLET, D. *Théâtre*. Paris: 1964. p. 8-10.
- BOUCHER, M. Josef Svoboda: le praticien Emérite, scénographies et dispositifs. [S. l.: s. n.], 2002. Disponível em: <http://archive.olats.org/pionniers/pp/svoboda/praticien.php>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre através le monde*. Paris: Éditions Bordas: SEJER, 2008.
- FAGUY, R. *De l'utilisation de la vidéo au théâtre: une approche médiologique*. Plus de 35 ans d'expériences videoscéniques québécoises. 2008. Thèse (Doctorat en Littératures Québécoises) – Faculte des Lettres, Université Laval, Québec, 2008.
- GIESEKAM, G. *Staging the screen: the use of film and vídeo in theatre*. [London: Macmillan, 2007].
- HAGEMANN, S. *Penser les médias au théâtre*. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines. Paris: L'Harmattan, 2013.
- INOCENTTI, F. *Il binocolo elettronico teatro d'opera e vídeo*. Pisa: Università degli Studi di Pisa. Facoltà di Lettere e Filosofia Tesi di Laurea Specialistica in Cinema Teatro e Produzione Multimediale A.A, 2009-2010.
- MALIK, M. Ceskoslovenska Vytvarne Kineticka Technika no Expo 67. *Acta Scaenographica*, Praga, p. 74, 1967.
- MONTEIRO, G. L. G. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ – Art Research Journal*, Natal, v. 3, p. 37-49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- MONTEIRO, G. L. O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais. *Revista do programa em Pós em Artes da UNB*, Brasília, DF, v. 17, n. 2, p. 103-120, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20643>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- NONO, L. Josef Svoboda (09/1968). In: BABLET, D. *Josef Svoboda*. Lausanne: L'Âge D'Homme, 1970. p. 245-248.
- PERROT, E. *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo Van Hove et chez Guy Cassiers*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Université du Québec, Montréal, 2013.
- PICON-VALLIN, B. Jacques Polieri na História das Artes do Espetáculo. In: PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 99-111.
- PISCATOR, M.; PALMIER, J.-M. *Piscator et le théâtre politique*. Paris: Payot, 1983.
- SVOBODA, J. Nouveaux elements en scénographie. In: SVOBODA, J. *Scenographie*. Le théâtre en Tchécoslovaquie. Prague: Divadelni Ustav, 1962. p. 58-68.
- SVOBODA, J. *The Secret of Theatrical Space*. New York: Applause Theatre Books, 1993.

**GABRIELA LIRIO GURGEL MONTEIRO:** é professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e do Curso de Direção Teatral da UFRJ. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF.



REPERTÓRIO  
LIVRE

# A DRAMATURGIA NOS MEIOS AUDIOVISUAIS E SEU SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO

*DRAMATURGY IN AUDIOVISUAL  
MEDIA AND ITS SYSTEM OF MEANING*

*DRAMATURGIA EN LOS MEDIOS  
AUDIOVISUALES Y SU SISTEMA DE SIGNIFICADO*

**ANA CLÁUDIA CAVALCANTE**

**RESUMO**

O artigo identifica os principais elementos que compõem a gramática da ficção audiovisual, destacando que as escritas dramatúrgicas feitas para cinema e televisão se desenvolvem em três dimensões: a dimensão visual ou imagética, a dimensão sonora, além da construção verbal que lastreia a encenação, o que possibilita a descrição de circunstâncias, estados emocionais, definição de ambientes, construção de personagens e a composição de diálogos. Essas três dimensões constituem um sistema complexo de significação. O estudo colabora com a compreensão das especificidades da linguagem audiovisual, evidenciando *diálogos*, no sentido proposto por Mikhail Bakhtin, travados entre os primórdios do cinema e outras modalidades artísticas, tais como o teatro, a dança e as artes pictóricas.

**PALAVRAS-CHAVES:**

teledramaturgia; semiótica; artes cênicas; cinema; teatro.

**ABSTRACT**

The article identifies the main elements that make up the grammar of fiction audiovisual, highlighting that the dramaturgical writings in cinema and television unfold in three dimensions: the visual or imaged dimension; the sound dimension; and the verbal construction that supports the staging and enables to describe circumstances, emotional states, environment setting, character building and the dialogue composition. These three dimensions constitute a complex system of meaning. The research collaborates with the understanding of the audiovisual language's specificities, showcasing dialogues, in the sense proposed by Mikhail Bakhtin, going on between the early cinema and other artistic modalities, such as theater, dance and pictorial arts.

**KEYWORDS:**

teledramaturgy; semiotics; performing arts; cinema; theater.

**RESUMEN**

El artículo identifica los principales elementos que componen la gramática de la ficción audiovisual, destacando que los escritos dramatúrgicos realizados para el cine y la televisión desarrollarse entre dimensiones: la dimensión visual o de imágenes; la dimensión del sonido, además de la construcción verbal que lastrea la escenación, que possibilita la descripción de circunstancias, estados emocionales, definición de ambientes, construcción de personajes y la composición de diálogos. Estas tres dimensiones constituyen un complejo sistema de significado. El estudio colabora con la comprensión de las especificidades del lenguaje audiovisual, evidenciando *diálogos*, en el sentido propuesto por Mikhail Bakhtin (Mijaíl Bajtín), en los primordios del cine y otras modalidades artísticas, como el teatro, la danza y las artes pictóricas.

**PALABRAS CLAVES:**

teledramaturgia; semiótica; artes escénicas; cine; teatro.



## INTRODUÇÃO

**HÁ UM IMPULSO DIALÓGICO** regendo as modalidades artísticas, que têm as suas práticas influenciadas por princípios estéticos comuns e por processos históricos que impulsionaram a sua formação como linguagem. Considera-se aqui que o cinema e a ficção televisiva são herdeiros de práticas dramatúrgicas que se constituíram pela jornada secular do teatro.

O diálogo com as artes pictóricas também se tornou inevitável nas primeiras experiências feitas com a imagem em movimento. A ideia de perspectiva é um bom exemplo de noção que se desenvolveu no cinema a partir de experiências artísticas que lhe antecederam.

A impressão de realidade causada pela imagem fílmica se vale não só da ilusão da perspectiva, bem como da ilusão da profundidade de campo. Em conformidade com Jacques Aumont (2006, p. 37):

A PDC [profundidade de campo], por si mesma, é um fator permanente da imagem fílmica, a sua ação variou muitíssimo ao longo da história dos filmes. O cinema das origens, os filmes dos irmãos Lumière, por exemplo beneficiavam-se de uma enorme PDC, consequência técnica da luminosidade das primeiras objetivas e da

escolha de externas, muito iluminadas; do ponto de vista estético, essa nitidez quase uniforme da imagem, qualquer que seja a distância do objeto, não é indiferente e contribui para aproximar esses primeiros filmes de seus ancestrais picturais (cf. a famosa tirada de Jean-Luc Godart, segundo a qual Lumière era um pintor).

O movimento desprende a linguagem fílmica da fotografia, das artes plásticas, das artes visuais em geral, e cria proximidades com a dança, as convenções dramáticas e teatrais. As estruturas dramáticas que conduzem a narrativa fílmica ficcional também evidenciam elos entre os meios audiovisuais e o teatro.

A semiótica busca analisar os códigos presentes na ficção cinematográfica e a sua influência no universo sociocultural dos espectadores. Para a realização de uma análise desses códigos complexos faz-se necessário tratá-los enquanto discurso imagético, amalgamado com um discurso sonoro, ambos tendo como lastro um discurso verbal. Todos estes discursos, contudo, extraídos de um texto épico-dramático, o roteiro, previamente construído integralmente através de palavras. O cinema ficcional dialogou profundamente, no seu processo de constituição como linguagem singular, com a arte literária e com o teatro.

Diversos elementos artísticos estão relacionados aos processos de composição fílmica e devem ser levados em consideração, embora estejam associados a etapas posteriores, tais como a definição de linhas de atuação – performance dos atores, expressividade vocal e corporal –, da direção de arte, da cenografia, da direção de fotografia, do uso da computação gráfica na pós-produção, dentre outros.

## GRAMÁTICA TRIDIMENSIONAL

A produção audiovisual ficcional costuma ser previamente projetada em palavras (dimensão verbal) que devem conter a dimensão sonora e a dimensão visual desta tessitura tridimensional. As descrições contidas no roteiro

se tornarão imagem e som; as palavras que compõem os diálogos previstos no roteiro vão se transformar em sonoridade, gesto, movimentos e expressão facial. A dimensão verbal é um pilar de sustentação da composição. Roteiristas devem escrever levando em consideração a plasticidade e a sonoridade das palavras que integram os diálogos.

O filme, a minissérie, a série, a novela, assim como a tradicional encenação teatral surgem de palavras escritas que se transmutarão em uma trama traduzida em imagens e textos sonoros. A dimensão verbal, contudo, estabelece um lastro que sustenta a relação entre a dimensão sonora e a dimensão imagética. E, embora a imagem seja o elemento mais marcante dos meios audiovisuais, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela, a sonoridade, potencialmente, preenche lacunas que a fragmentação da imagem institui.

Trata-se de um processo dialógico entre dois ordenamentos sígnicos diferentes (imagético e sonoro), ligados a modalidades artísticas distintas, que constituem um único sistema de significação, que através de sua gramática, ou seja, sua forma singular de codificação, possibilita a criação de “realidades”, que ultrapassam os limites dos planos e do seu ordenamento.

Para contar estórias, propor situações ou circunstâncias dramáticas, conceber personagens, possibilitar confrontos, gerenciar conflitos, o roteirista precisa articular pensamentos através de imagens e palavras que “dialoguem” com inserções sonoras e musicais. O roteirista é um regente e a sua tessitura será sempre dialógica e terá a *polifonia* como ponto de partida.

E, embora a construção audiovisual seja multimodal e detenha uma gramática triádica, a dimensão imagética e a sua sintaxe têm sido, no entanto, priorizadas nos estudos sobre a linguagem audiovisual, em detrimento de uma noção que contemple o diálogo entre modalidades artísticas como elemento fundante do audiovisual, o que não interfere no entendimento da singularidade desta linguagem.

Como observa Martin (2003, p. 27):

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. O seu gene é, com efeito, marcado por uma ambivalência profunda; é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador.

Possivelmente, como o cinema surgiu “mudo”, a compreensão da imagem e sua sintaxe acabaram por ser hiperdimensionadas em relação à musicalidade e ao uso da palavra, fundamentais para o entendimento da complexa sintaxe em questão.

A composição da imagem é o arranjo dos elementos que constituem cada quadro: o assunto principal, o primeiro plano, e os motivos secundários. Esta composição deve levar em consideração a qualidade estética da imagem, sua textura, o equilíbrio de cores, formas, proporções, linhas, texturas, volumes, profundidade e outras variáveis. Nos meios audiovisuais, a composição envolve não só a definição do quadro, como, também, a relação deste com o movimento. Movimentos de pessoas, personagens, objetos animados e inanimados participantes do quadro e, ainda, movimentos da câmera.

A noção de montagem, entretanto, singulariza a linguagem fílmica e cria impactos inclusive nas próprias concepções e teorias da cena teatral.

A composição da imagem fílmica utiliza-se diversos recursos para, a cada plano, construir o seu universo, desenrolar a narrativa e exibir uma noção de “realidade”. O enquadramento é um dos elementos técnicos desta composição. A definição do quadro, ou enquadramento, se dá na escolha de onde e como posicionar a câmera durante a gravação, ou seja, a determinação do plano e o seu grau de abrangência, além da escolha do ângulo e da lente, que são fundamentais para a definição de como o quadro será visto. A definição do plano, sua abertura e suas sequências geram sentenças enunciativas que possibilitam o discurso. Essa definição envolve uma série de parâmetros definidos a partir de noções de foco, dimensão, ponto de vista, duração e ritmo.

As proporções do corpo humano e as regras de sua representação, cunhadas no renascimento, são frequentemente utilizadas como referência para estabelecer a dimensão ou abertura de cada plano. Dessa maneira, o enquadramento está relacionado com o posicionamento dos seres humanos e, ainda, dos objetos que compõem o quadro, além da relação destes elementos com a luz, seja ela artificial ou natural.

Definir o enquadramento significa pensar sobre qual a área que vai aparecer na cena e qual o ponto de vista mais indicado para que a ação dramática seja registrada, ou seja, enquadrar é decidir o que faz parte do filme, episódio ou programa em cada momento de sua realização. Enquadrar também é determinar o modo como o público perceberá o universo que está sendo construído e exibido pela composição artística.

Para construir enunciados, desencadear o discurso e conduzir a narrativa, o diretor e sua equipe terão que desenvolver uma sequência de planos. Esta sequência de planos também será desenvolvida a partir de elementos que constam do roteiro. Os planos sequenciados conduzem a narrativa e são regidos pelo enredo. Assim, o enredo deflagra a planificação e conduz todas as etapas de criação, com suas especificidades: pré-produção, produção e pós-produção.

O movimento, como elemento que distingue a imagem nas produções audiovisuais, deve ser previamente planejado para corresponder ao que se deseja narrar e comunicar ao espectador, em termos de sensação e compreensão racional da narrativa.

Conforme foi mencionado anteriormente, em qualquer discurso cinematográfico, existem dois tipos básicos de movimentos: os internos e externos ao plano. Os movimentos internos se manifestam através das “marcações”, das trajetórias dos atores-personagens em cena, verdadeiras coreografias por mais minimalistas que sejam; e de movimentos de figurantes, da vegetação, de objetos, de veículos, de animais, dentre outros, no interior do plano enquadrado.

Já os movimentos externos, os obtidos com a câmera em movimento (*pan*, *tilt*, *travelling*, *tracking* etc.) durante as filmagens, exigem a compreensão de técnicas e a aquisição de equipamentos específicos, tais como *gruas*, *dolly*, *steadicam*, dentre outros.

A linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual passível de leitura, e a câmera tem um papel fundamental neste processo, torna-se móvel, simula relações similares às do olho humano, se coloca como o olho do espectador ou, ainda, expressa o ponto de vista de personagens que compõe a trama.

O discurso audiovisual – composto por elementos imagéticos, sonoros e verbais – constitui-se como um conjunto semântico, dramático e expressivo, fruto da articulação entre determinados elementos que compõem o universo das produções dos meios audiovisuais: delimitação de planos, enquadramentos, ângulos; movimentos de câmera; recursos de montagem ou edição e recursos de pós-produção. Todas as etapas são deflagradas a partir da definição e aprovação do roteiro “literário”.

A partir da decupagem do roteiro, todos os demais elementos serão relacionados. Com isso, recursos artísticos, recursos técnicos e tecnológicos serão definidos e acionados.

Cada plano deve ser previamente estudado, pois comporta um fragmento da narrativa. O plano é um recorte visual definido no tempo e no espaço. Está localizado entre dois cortes. Os planos podem ter um caráter mais descritivo, ajudando a contextualizar a situação enfocada; podem ser expressivos ou dramáticos: geralmente os planos mais fechados, ajudam a captar os estados emocionais de forma mais intensa. Os planos panorâmicos, que são planos mais abertos, ajudam a localizar o espectador geograficamente e a demarcar mudanças espaciais.

O som está conectado à imagem, aos planos e suas sequências, mas, apesar dessa conexão, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está visível na tela. A linguagem sonora preenche lacunas deixadas pela imagem, fragmentada e em movimento. A montagem estabelece entre os dois sistemas, imagético e sonoro, uma relação simbiótica.

A imagem e o som dialogam, produzindo um interpretantepotencial, que vai agir na proposição de uma realidade ficcional que se vale da continuidade que rege a sequência de planos e constitui a montagem. Na prática, imagem e som se harmonizam; se complementam; se opõem; se contradizem e podem produzir diversos outros efeitos.



[...] chegou-se a considerar que o cinema começava de fato com o cinema falado e que, a partir de então, só devia visar abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real: aliás, essa posição foi adotada principalmente pelos críticos e teóricos, dos quais os mais marcantes (porque os mais coerentes até em seus excessos) são André Bazin e seus epígonos (anos 50).// Para os outros, ao contrário, o som era muitas vezes recebido como um verdadeiro instrumento de degenerescência do cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto. (AUMONT, 2006, p. 47)

A trilha sonora pode ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível na produção, embora o silêncio seja um elemento importante nesta composição. A especificidade de cada proposta artística é que vai definir a qualidade, a espacialidade e a força narrativa de cada elemento sonoro que será articulado às imagens.

O filme *O nascimento de uma nação* (1915), direção de David Griffith, é considerado o primeiro a se valer da música como um elemento narrativo, especificamente criado para a montagem. A música constitui um dos mais expressivos elementos da ficção audiovisual, relacionada com demais inserções sonoras, com a ação dramática e com a condução da narrativa.

A ação dramática, como um dos elementos fundamentais da narrativa ficcional no audiovisual, é composta de movimentos que impõe uma pulsação à construção textual. Ademais, o diálogo e o tratamento que a expressividade vocal recebe no processo de criação e ao longo da montagem também podem impor um ritmo a esta construção. O roteirista deve estar atento à sonoridade das palavras e a relação da “linguagem” utilizada pelas personagens e a sua caracterização. Os diálogos são escritos para serem ouvidos.

Pulsação, ritmo, cadência são noções extraídas da música, mas que podem ser utilizadas para a compreensão da sintaxe sonora do audiovisual em contato dialógico com as especificidades da sintaxe visual, juntas e articuladas definem elementos de uma gramática. Podemos, então, considerar que as relações de

tempo e espaço da própria encenação impõem uma cadência rítmica e dramática por meio de tensões, relaxamentos, silêncios, acentos, impulsos – a cada plano que compõe a montagem.

Dessa forma, compreende-se que a sonoridade da montagem está conectada à própria narrativa, atrelada não só a dimensão imagética da construção, como também aos diálogos e descrições contidos nos roteiros “literários”.

As inserções sonoras – ambiência, sonoplastia, trilha musical etc.– têm como delimitador ou cadência a pulsação estabelecida pela estrutura dramática e proposta de encenação. A montagem como unidade reúne potencialmente todas estas dimensões. No entanto, em obras ficcionais a maior parte da trilha sonora é inserida na etapa de pós-produção.

As inserções sonoras utilizam-se, para construir a ilusão de um ambiente plausível, do ritmo presente tanto na encenação quanto na montagem. E assim expressa a sua temporalidade, relacionando-se e acompanhado as circunstâncias encenadas. A sonoridade está, portanto, conectada à narrativa, expressando o que não pode apenas pela visualidade ser mostrado, mas que pode ser sonoramente sugerido.

Claudia Gorbman estabeleceu uma classificação para os elementos sonoros no audiovisual, com base na perspectiva da narrativa. De acordo com ela, o som pode ser diegético, não diegético (extradiegético) ou metadiegético. Para Gorbman (1987, p. 7), a música nas ficções cinematográficas: “[...] explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva e contribui para a definição de um universo dramático, cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção”.

A musicalidade na montagem constrói ambientes, provoca sensações, contradiz o que está sendo visto, reforça e intensifica sentimentos e sensações despertados pela imagem, cria um prolongamento do que está enquadrado.

A articulação da sintaxe visual com a sintaxe sonora impõe uma complexidade à construção desses códigos que compõem a linguagem da ficção audiovisual. A ação é fragmentada em diversos planos. Já o som, pelo contrário, poderá ser

contínuo, atravessar limites de espaço e tempo estabelecidos pelo enredo e estabelecer meios surpreendentes de “tocar” o espectador em potencial: “O som físico que está lá, fora de mim, é sentido como se estivesse brotando aqui dentro, volátil, instável, movendo-se no passo da vida”. (SANTAELLA, 2001, p. 109)

Assim, o produto audiovisual articula sintaxes, formas, discursos, e com isso reafirma o seu caráter artístico e comunicacional – simultaneamente, propondo e estabelecendo caminhos lógicos pelos quais seus emissores e receptores ativos possam atuar nos processos de semiose, fruição e interpretação.

A composição audiovisual ou montagem aponta um ordenamento lógico a cada unidade de significação, buscando um diálogo harmônico entre a sintaxe imposta pelos meios audiovisuais, a forma que se estabelece – de acordo com a concepção dos realizadores – e o discurso constituído a partir do ordenamento de planos. Cada plano deve ser considerado uma unidade de significação, ou seja, cada plano pode ser considerado um signo.

Claro está que o cinema, a televisão e, mais recentemente, a internet, através de seus produtos ficcionais, não estabelecem apenas conjecturas, mas proposições semióticas ou semiológicas complexas, estabelecendo uma linguagem própria e criando vínculos com seu público:

Os sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados à sociologia das comunicações de massa, são complexos sistemas em que estão desenvolvidos diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos; é prematuro, pois, fixar para esses sistemas, a classe dos fatos da língua e aos fatos da fala, enquanto, por um lado, não se decidir se a ‘língua’ de cada um desses sistemas complexos é original ou somente compostas das ‘línguas’ subsidiárias que delas participam e, por outro lado, enquanto essas ‘línguas’ subsidiárias não forem analisadas (conhecemos a língua linguística, mas ignoramos a língua das imagens ou a da música). (BARTHES, 2012, p. 39)

Apesar de inúmeros estudos feitos sobre a imagem, a imagem em movimento e a linguagem cinematográfica, posteriores a esta consideração de Roland Barthes feita em 1964, em *Elementos da semiologia* (2012), ainda hoje se debate sobre a existência ou não de uma linguagem específica do audiovisual, dado o seu caráter híbrido, *dialógico* e multimodal, ou seja, por recorrer ao que Barthes (2012) chama de “línguas” subsidiárias.

O audiovisual, não há dúvida, detém um sistema de significação complexo, que está articulado com diversas modalidades artísticas e possui uma dimensão imagética, uma dimensão sonora e, ainda, se relaciona com a linguagem verbal.

Nos primórdios dos seus estudos semiológicos, Barthes (2012, p. 13) estabelece analogias com o sistema linguístico, de Ferdinand de Saussure (1857-1913), codificado pelo *Curso de linguística geral*, publicado em 1916, para estudar sistemas de significação extralinguísticos:

[...] a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem os seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem ‘linguagens’, são, pelo menos, sistemas de significação.

Barthes, em obras como *Mitologias, escrita em 1957, Elementos de semiologia*, de 1964, ou *Sistema da moda*, 1967, analisa sistemas extralinguísticos como os mitos, a literatura, a propaganda e a moda. Com estes estudos, fornece uma visão geral do campo de estudo da semiologia e dos instrumentos por meio dos quais fosse possível realizar pesquisas nesta seara. O pensador francês considera que a Semiologia seria uma parte da Linguística, encarregada de focar complexas unidades significantes do discurso, articulando com outras disciplinas como a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a estilística, dentre outras que pudessem corroborar com o estabelecimento de uma unidade conceitual à *significação*. Sabe-se que, em seus primórdios, a semiologia tinha uma dupla missão: delinear uma teoria geral da pesquisa semiológica e elaborar semiologias específicas, que pudessem ser aplicadas a objetos e domínios

híbridos ou extralinguísticos, como a moda, o vestuário, a imprensa, a culinária, a propaganda, o teatro, o cinema, dentre outros.

Utilizando como base elementos da teoria saussuriana, e ainda numa perspectiva estruturalista – que será ultrapassada ao longo da sua trajetória, Barthes propõe-se a manejar e aprofundar os conceitos linguísticos consolidados, em prol da dilatação do campo da semiologia. Organizou, para tanto, um verdadeiro compêndio de conceituações, que respaldou as pesquisas naquele momento. Sua perspectiva semiológica teve, assim, por objeto qualquer sistema de signos, seja qual fosse a sua substância, seus limites, imagens, gestos, princípios, inscrições, desde que constituíssem sistemas simbólicos.

Com isso, recusou os limites da semiologia da comunicação, apontada pela base conceitual de Saussure, em favor da abrangência de uma semiologia da significação, menos pautada numa visão cientificista, tendo um caráter hermenêutico.

Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson (1896-1982), ponto de partida para os estudos de Barthes, possuem princípios comuns acerca da linguagem, convergem para uma perspectiva que considera a linguagem como um sistema que exprime ideias e gera sentidos socialmente apreensíveis, e a semiologia seria, então, a ciência que estuda os signos no interior da sociedade. Para Jakobson (1970, p. 15), “a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos”.

O signo, de acordo com esta perspectiva, pode ser visto como um ente de dupla face, ambivalente, por contemplar o *significado* e o *significante*. Para Saussure (2002), a noção de signo articula *conceito* e *imagem*. O *significante* determina o *significado*, isto é, funciona como um mediador por corporificar e dar passagem aos conceitos. Já o *significado* pode ser entendido como uma imagem mental, uma noção (conceito) que se estabelece, uma realidade psicológica, algo relacionado à atividade mental de indivíduos em sociedade. A significação pode ser compreendida como uma atividade consciente que associa *significado* e *significante*, revelando o *signo*.

Christian Metz (1980, p. 59) se vale dessas conceituações basilares para estudar o cinema e a sua linguagem:

Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma linguagem cinematográfica.

De acordo com Marcel Martin (2005, p. 21):

[...] na sua vida ainda curta, o cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão e que está completamente livre das influências de outras artes (em especial do teatro) para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia.

Para Martin, o cinema sempre foi uma arte desde as primeiras experimentações de Georges Méliès (1861-1938), que utilizava conhecimentos do ilusionismo e da prestidigitação. Para ele, Méliès pode ser considerado o inventor do espetáculo cinematográfico, sem desmerecer o pioneirismo dos irmãos Auguste e Louis Lumière com o aperfeiçoamento e a utilização do dispositivo do movimento intermitente do cinematógrafo (1895); ou mesmo o ponto de partida, que consiste nas invenções do *cronophotographe* (1888) por Étienne Jules Mareye e, ainda, a construção do cinetoscópio (1891) pelo norte-americano Thomas Edison.

[...] existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. // No caso de Lumière, o outro pólo original do cinema, a evidência é menos nítida, mas talvez mais demonstrativa. Ao filmar 'Entrée d'unen Gare de La Ciotat' (A Chegada do Comboio) ou 'La Sortiedes Usines' (A Saída da Fábrica), Lumière não tinha consciência de fazer obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade; contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotogênicos. (MARTIN, 2005, p. 21)

Todavia, para Martin é possível considerar que a arte cinematográfica detenha uma linguagem singular e autônoma a partir da obra de Griffith e Eisenstein (MARTIN, 2005), já que se iniciam a partir deles processos de expressão fílmica elaborados, e há um evidente aperfeiçoamento da ideia de montagem.

[...] a noção de montagem, além de todos os sentidos particulares que lhe são às vezes atribuídos (colar planos após planos, montagem acelerada, princípio meramente rítmico, etc.) é em verdade o essencial da criação fílmica: o 'plano' isolado não é senão um pedacinho do cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. (METZ, 1972, p. 46-47)

O pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1988.) enfatiza o caráter ideológico de qualquer enunciação. Para ele, “tudo quanto é ideológico tem valor semiótico”. (BAKHTIN, 1988, p. 110) Além disso, desloca o foco para o receptor (a alteridade conduz o diálogo e a interação entre os agentes da comunicação).

Ademais, o fenômeno da comunicação é tratado como elemento da cultura pelo pensador russo; a noção de cultura e linguagem são indissociáveis em sua teoria. Para ele, os signos só podem surgir em um território “interindividual”. É necessário que os agentes do ato comunicacional (emissores-receptores) estejam organizados socialmente e compartilhem de elementos culturais.

O conceito de Bakhtin de signo é semelhante ao de Ferdinand de Saussure, nele o signo é também entendido como um ente ambivalente, composto de duas partes, o *significante* e o *significado*. Contudo, Bakhtin (1988) enfoca particularmente o aspecto sensório do signo.

Esta abordagem é pertinente aos estudos das linguagens artísticas, pelo fato de que toda construção estética tem caráter artificial e ideológico:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma

encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. (BAKHTIN, 1988, p. 110)

Ao evidenciar a importância dos sujeitos do ato comunicacional e a dos seus contextos históricos, sociais, culturais e ideológicos, Bakhtin estabeleceu um lastro conceitual que favorece à análise das formações discursivas dos meios de comunicação de massa tradicionais e, ainda, das novas mídias digitais e suas novas conformações, que possibilitam cada vez mais a interação entre os sujeitos implicados nos processos de produção e fruição.

Pensando na relação do pensamento de Bakhtin sobre literatura, que envolve noções como: dialogismo, polifonia, cronotopo, gênero do discurso ou carnavalização, é importante pensar o roteirista, autor, dramaturgo, ou rapsodo como um contador de histórias. O desejo de expressar algo, de contar, a necessidade da narrativa acompanha receptores e leitores. Escamoteado ou assumindo a sua própria presença ou, ainda concentrando a narrativa nesse “eu” que conduz; o escritor de textos dramáticos é um contador de histórias, ele pode, contudo, dar vazão (ou não) às diversas vozes que se impõe ao longo da narrativa, por motivos artísticos e/ou ideológicos. Tão importante quanto o que temos para contar, são as formas e os meios. E esse ato será sempre um ato social.

O diálogo, de acordo com Bakhtin (1988), não se dá apenas entre interlocutores, personagens, correntes de pensamento, áreas do conhecimento, mas também entre sistemas de signos. Isso, juntamente com a noção de convergência de meios, torna esse debate mais complexo. De que maneira podemos fomentar o diálogo entre as artes cênicas, suas diversas poéticas, convenções, matrizes, recursos e meios?



Algumas das teorias da imagem foram formuladas a partir das ideias do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). A sua teoria geral dos signos, uma das principais vertentes dos estudos da semiótica, foi aprofundada durante cerca de quarenta anos de pesquisa. a semiótica tem sido uma das ferramentas para a compreensão da imagem, da imagem em movimento e do audiovisual, como sistema de signos e convenções que possui uma gramática a ser levada em consideração nos processos de codificação e decodificação.

A possibilidade de representar as formas presentes na realidade através de signos comunicáveis possibilitou ao ser humano desvendar, codificar e compartilhar também leis da natureza, no entanto, nos processos de semiose, os signos estabelecidos estão em constante transformação, enquanto são compartilhados, acompanhando as transformações socioculturais e do próprio meio-ambiente.

Dentre outras inumeráveis contribuições ao mundo do conhecimento, Peirce ([19--] apud SANTAELLA, 2012) conceituou diversas tipologias dos signos. Uma delas, que pode colaborar com este estudo, diz respeito à relação entre os signos e os seus respectivos objetos de significação, estabelecendo a muito difundida tricotomia, em que os signos se subdividem em três categorias: índice, ícone e símbolo.

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. (PEIRCE [19--] apud SANTAELLA, 2012, p. 106)

De forma simplista, podemos dizer que o signo é alguma coisa que intenta representar outra coisa, determinando um efeito resultante desta representação, estabelecendo uma relação triádica entre algo que representa, algo que é representado e algo que se coloca como efeito dessa representação. O efeito produzido pela representação é que é o *interpretante*.

Deve existir entre o *signo*, o *objeto* e o *interpretante* uma relação lógica e de natureza triádica. O signo representa o seu objeto, que pode ser, também, uma qualidade ou uma ideia abstrata. O signo, no entanto, não representa perfeitamente o seu objeto, já que uma representação perfeita implicaria numa identificação absoluta entre signo e objeto, o que produziria uma ruptura na noção de significação e mesmo na ideia de representação. Assim, pode-se considerar que o signo pode representar seu objeto apenas sob alguns aspectos e, para isto, precisa de um fundamento que lhe permita representá-lo.

Pierce propõe uma conexão entre a imagem e o objeto baseada em diferentes graus de analogia e semelhanças, graus estes que aparentemente dependem da “proximidade” entre o signo e o objeto que lhe representa. Assim, os modos de significação das imagens seriam modos gradativos.

De um lado, imagens, chamadas de índices, que dependem de uma conexão física, direta, com seus objetos (onde há fumaça há fogo), imagens que suscitam indícios que remetem ao objeto. De outro, imagens, denominadas de *símbolos*, que independem da materialidade dos seus objetos, pois são motivadas por convenções socioculturais, inteligíveis pelos agentes da comunicação. E, ainda, uma série variável de imagens, os ícones, que se aproximam dos seus objetos através de algum tipo de semelhança.

Como matrizes abstratas, as três tríades definem campos gerais e elementares que raramente são encontrados em estado puro nas linguagens concretas que estão aí e aqui, conosco e em uso. Na produção e utilização prática dos signos, estes se apresentam amalgamados, misturados, interconectados. // Por exemplo: todas as linguagens da imagem, produzidas por meio de máquinas (fotografia, cinema, televisão...), são signos híbridos: trata-se de hipóícones (imagens) e de índices. Não é necessário explicar por que são imagens, pois isso é evidente. São, contudo, também índices porque essas máquinas são capazes de registrar o objeto do signo por conexão física. (SANTAELLA, 2012, p. 108-109)

Os agentes dos processos de semiose de produções audiovisuais podem reconhecer que há um ordenamento operando e lastreando a narrativa, assegurando inferências e abstrações diversificadas, já que a ficção audiovisual é seu próprio sujeito e constitui-se como seu próprio objeto. As conexões internas entre as imagens impõem novos sentidos. Os signos ganham sentidos específicos a serviço da montagem. De forma genérica, a montagem como um todo, como produto ou obra, possui a natureza de um dos tipos específicos de signo, definido por Peirce, o ícone.

A liberdade expressiva, advinda de um grau elevado de iconicidade, revela o caráter estético da imagem cinematográfica, indissociável de uma ética que lhe permite variadas leituras e o livre exercício do raciocínio hipotético-dedutivo por parte de receptores. No entanto, a rede de signos proposta pelos emissores não pode ser desconsiderada absolutamente, quando se busca um entendimento de enunciados e discursos, e pode ser analisada com base em especulações estéticas, dramatúrgicas, históricas, socioculturais, semiológicas, dentre outras.



## CONCLUSÃO

Conforme foi mencionado anteriormente, a construção do signo na ficção audiovisual se estrutura a partir de três eixos: o discurso, a sintaxe e a forma, o que envolve a dimensão imagética, a dimensão sonora e a dimensão verbal. Ademais, as tessituras advindas de modalidades diferentes feitas para cinema, TV ou internet vão se constituir através da combinação de diversos elementos como ambientes cenográficos (estúdios, locações), figurinos, maquiagem, atuação, fotografia, inserções sonoras (ambiência, sonoplastia, trilha musical, diálogos).

Nos processos de pós-produção (montagem ou edição e finalização) de um produto audiovisual, os realizadores vão reestabelecer, de acordo com o roteiro, a integridade da proposta a partir da planificação feita durante a produção, que se

dá através dos movimentos propostos, da definição de enquadramentos e ângulos em cada um dos planos. Cada plano aqui considerado como uma unidade de significação, ou seja, um signo tornar-se-á um tijolo na construção de sentido.

Ao evidenciar as inter-relações entre os planos (signos), visando a geração de sentido, a montagem audiovisual cria mecanismos que possibilitam uma relação dialógica entre emissores e receptores. Os planos são pedaços, fragmentos, recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo. Uma sequência de planos, por sua vez, propõe um enunciado e aponta uma continuidade. Assim, a montagem dos planos é governada por algo de natureza geral que rege a continuidade de uma imagem em relação à outra, constituindo enunciados e discursos.

Essas imagens fragmentadas, e mais ainda as sequências enunciativas, geradas pela continuidade entre os planos, estão aptas a gerar significados por si sós, são portadoras de dados e informações. Contempladas pela proposta dramatúrgica roteirizada, que impulsiona a planificação, quando recompostas com base em critérios organizativos de associação e justaposição, estas sequências articulam as relações internas entre esses diversos planos, construindo uma narrativa e estabelecendo vínculos entre emissores e receptores. Imagens planas que criam a ilusão da tridimensionalidade e de “realidade”.

Imagem, som e palavras formam a tessitura complexa da composição audiovisual. A linguagem verbal, através do roteiro, lastreia a produção de imagens e sons e conduz a narrativa, é por meio desta narratividade que se pode constatar a presença mais marcante da linguagem verbal na produção audiovisual.

O grau de arbitrariedade da montagem ao associar uma imagem à seguinte, impondo uma continuidade que impacta em todos os demais segmentos da produção, está atrelada à subjetividade dos realizadores, à lógica interna da própria obra concebida por eles e ao poder de abstração do público, pois cada montagem propõe um pacto de recepção e inter-relaciona emissores e receptores deste discurso audiovisual.

Então, esta associação de planos é a responsável pela constituição de enunciados que constituirá um discurso e, para isso, o ordenamento das imagens acaba por ser construído por uma lógica interna, que torna inteligível o enunciado e lhe concede o caráter comunicacional. Entretanto, como discurso artístico, cada produto da ficção audiovisual usufrui de liberdade expressiva para propor as suas próprias regras de continuidade, plano a plano.

Seguindo o caminho traçado por Metz (1972), considerando toda a complexidade da construção semiológica(ou semiótica) nos produtos audiovisuais, considera-se que a ficção audiovisual exhibe e desenvolve, através da sua linguagem específica, circunstâncias, cria narrativas, estabelece uma dramaturgia, constitui discursos, e, com isso, revela a cada plano, em um processo de produção segmentado e fracionado, o seu caráter sistêmico (utilizando-se do verbal e do extraverbal), oferecendo uma sequência de premissas, ações, portanto uma série de proposições que geram uma rede de sentidos possíveis e passíveis de serem lidos.

O entendimento da ficção audiovisual como produto de uma linguagem singular é relevante para que sejam compreendidos os fundamentos do cinema e da produção ficcional televisiva e a importância sociocultural destes fenômenos. E conforme foi dito, a narrativa audiovisual possui uma gramática ímpar em que se amalgamam a sintaxe visual e a sintaxe sonora, associadas à construção verbal e suas regras.

Ademais, pelo fato de ter em muitos casos o corpo humano em movimento, atuando esteticamente, temos um constante diálogo com poéticas e procedimentos advindos das artes coreográficas e cênicas, dentre outras modalidades artísticas. A composição fílmica multimodal, impregna-se de sentido, estabelece uma linguagem híbrida, regendo todas essas sintaxes advindas de modalidades artísticas diferentes, tais como as artes plásticas, a fotografia, a dança, o circo, o teatro, a música, a literatura, fazendo com que entrem em confronto e dialoguem (no sentido estabelecido por Bakhtin), possibilitando intercâmbio de trocas sócio-culturais, permitindo que os meios audiovisuais, como o cinema, a TV ou a internet possam estabelecer a sua forma épico-dramática e sinestésica de descrever ambientes, apresentar situações, imagens, expor caracteres, desenvolver conflitos e contar histórias.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. (org.). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora da Universidade, 1967.
- GORBMAN, C. *Unheard Melodies: narrativefilmmusic*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JAKOBSON, R. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- (O) NASCIMENTO de uma nação. Direção: David Griffith. [Estados Unidos]: [s. n.], 1915. (187 min).
- PEIRCE, C. S. *Antologia filosófica*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 24. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.

REPERTÓRIO  
LIVRE

*BALLET ON-LINE E CAPITAL  
SOCIAL EM TEMPOS  
DE PANDEMIA*

*VIRTUAL BALLET AND SOCIAL  
CAPITAL IN PANDEMIC TIMES*

*BALLET ON-LINE Y CAPITAL SOCIAL  
EN TIEMPOS DE PANDEMIA*

**REBECA RECUERO REBS**

## RESUMO

Busca-se compreender os capitais sociais potencializados na articulação entre a dinâmica social da internet e o ensino da dança clássica diante da situação mundial de distanciamento social causada pelo novo coronavírus. Discute-se valores sociais atrelados aos conceitos de capital social na dinâmica do *ballet* e na sua transformação/adaptação no ciberespaço. Parte-se de uma Netnografia em uma escola de dança clássica que, devido à pandemia, teve que se adaptar ao contexto *on-line* para manter suas atividades. Percebeu-se que o ensino do *ballet* mediado pela internet aponta para a resignificação dos tipos de capital social priorizados por esta arte na internet, incidindo em novos formatos para suas manifestações culturais, artísticas e sociais na contemporaneidade.

## PALAVRAS-CHAVES:

*ballet* clássico; capital social; pandemia; cibercultura; valores sociais.

## ABSTRACT

*This paper seeks to understand the potential social capitals articulated through the social dynamics of the internet and the teaching of classical dance in the face of the need for social distance caused by the new coronavirus. We discuss social values linked to the concepts of social capital for the dynamics of ballet and its transformation / adaptation in cyberspace. Our case study is focused on a netnography of a classical dance school that, due to the pandemic, had to adapt to the on-line context to maintain its activities. Our conclusions discuss teaching of ballet mediated by the internet points to the redefinition of the types of social capital prioritized by this art on internet, focusing on new formats for its cultural, artistic and social manifestations in contemporary times.*

## KEYWORDS:

*classic ballet; social capital; pandemic; cyberculture; social values.*

## RESUMEN

*Buscamos comprender el capital social potencializado en la articulación entre la dinámica social de internet y la enseñanza de la danza clásica ante la situación mundial de distanciamento social provocada por el nuevo coronavirus. Discute los valores sociales vinculados a los conceptos de capital social en la dinámica del ballet y su transformación / adaptación en el ciberespacio. Se parte de una Netnografía en una escuela de danza clásica que, debido a la pandemia, tuvo que adaptarse al contexto online para mantener sus actividades. Se notó que la enseñanza del ballet mediada por internet apunta a la redefinición de los tipos de capital social priorizados por este arte en internet, enfocándose en nuevos formatos para sus manifestaciones culturales, artísticas y sociales en la época contemporánea.*

## PALABRAS CLAVES:

*ballet clásico; capital social; pandemia; cibercultura; valores sociales.*



## INTRODUÇÃO

**O CENÁRIO MUNDIAL** na atualidade é o de distanciamento social. Uma pandemia – causada pelo coronavírus (covid-19) é a causa para que a maior parte da sociedade fique em casa, evitando todo e qualquer tipo de contato social com a finalidade de achatar a curva de contaminação desta doença viral e infecciosa que pode causar problemas respiratórios graves, levando os doentes a óbito.<sup>1</sup> Desse modo, milhares de atividades desenvolvidas em instituições físicas (como escolas, igrejas, academias, empresas etc.) foram transpostas para o mundo virtual a fim de evitar o contato social – principal forma de transmissão do vírus (WILDER-SMITH; FREEDMAN, 2020) – e dar continuidade ao trabalho, ao estudo, à vida social, mantendo (ainda que minimamente) a economia do país funcionando. Entre estas atividades, está o ensino da dança clássica. Além de uma atividade física e mental (SKIBA et al., 2018), ela compreende o repasse de uma técnica específica, de uma cultura, de uma arte com estéticas particulares e de um conhecimento que implica em repetições, em esforço e dedicação do(a) bailarino(a). (FUX, 1983) Essa atividade – enquanto aprendizagem de uma técnica – em geral é vigiada pelo(a) professor(a), (um(a) profissional formado(a) ou com conhecimento técnico suficiente, capaz de repassar ensinamentos e formar o(a) bailarino(a) dentro de sua especificidade.

**1** Mais informações disponíveis ver em: <https://sbpt.org.br/portal/coronavirus/>.

Entretanto, o mundo virtual, ainda que possa ser entendido (em partes) como uma representação do mundo concreto, tem diversas particularidades e necessita da internet para mediar a sua comunicação, implicando em novas significações. (LÉVY, 2010)

Desse modo, essas instituições tiveram a necessidade de adaptar-se ao ciberespaço, sofrendo não apenas com a dificuldade de lidar com seus limites – sejam eles técnicos, sociais, econômicos ou culturais –, como também com a necessidade de compreender e usufruir de forma positiva as suas potencializações, a fim de dar continuidade ao ensino da dança. Essas adaptações parecem agir sobre os valores priorizados pela dança clássica, ainda que momentaneamente (durante o distanciamento social). Ou seja, o que é potencialmente buscado na estética do *ballet* clássico por seus grupos de pertença, parece abrir espaços para a potencialização de outros tipos de valores que são característicos do mundo virtual e de suas redes sociais, e que parecem não apenas trazer outros sentidos como também ressignificados para o *ballet* e, possivelmente, outras formas de dança ensinadas por meio do ciberespaço.

Assim, este trabalho foca na compreensão dos capitais sociais potencializados, desenvolvidos e/ou adaptados pela articulação do ensino da dança clássica com suas redes sociais na internet diante da situação atual e mundial de distanciamento social gerada pelo coronavírus. O capital social é entendido neste trabalho como o “conjunto de recursos de um determinado grupo que pode ser usufruído por todos os membros do grupo, ainda que individualmente, e que está baseado na reciprocidade”. (RECUERO, 2009, p. 50)

Como recorte, desenvolveu-se uma netnografia<sup>2</sup> por 120 dias (quatro meses) em uma escola de *ballet* clássico que tinha o ensino totalmente presencial e que se viu obrigada a se adaptar ao mundo virtual, migrando as aulas de dança para o ciberespaço devido à situação de saúde pública. O foco, entretanto, não recai nos métodos ou eficiência de ensino, mas sim na observação das dinâmicas sociais construídas através das interações mediadas pela internet entre a escola, seus alunos e as formas de ensino remoto, implicando, então, na compreensão da potencialização do capital social da dança clássica repassada em aulas *on-line*.

**2** A netnografia (ou etnografia virtual) pode ser compreendida como a modalidade online de etnografia. Ela contribuirá muito para pesquisa qualitativa por focar sua análise ou dialética da cultura (compreendendo-a como um sistema de significados mediadores entre as estruturas sociais e a ação humana) ocorrente no universo virtual. (AMARAL; NATAL; VIANA, 2009; REBS, 2011) De acordo com Hine (2000, p. 4) – uma das primeiras pesquisadoras a utilizar a abordagem –, “uma etnografia na Internet pode olhar em detalhes para as formas pelas quais a tecnologia é experienciada em uso”.

## DO CAPITAL SOCIAL DO *BALLET* PARA O CAPITAL SOCIAL NO CIBERESPAÇO

Todas as formas de relações sociais são regidas pelo capital social (BOURDIEU, 1983) que será caracterizado não apenas por estruturar as sociedades, como também por coordenar as suas dinâmicas. O capital social está introduzido nas relações sociais e também é determinado pelo conteúdo delas, existindo por meio de investimentos e custos para os envolvidos e esforço de sociabilidade (BERTOLINI; BRAVO, 2004) Capital social, então, pode ser compreendido como os valores seguidos, buscados e compartilhados por grupos sociais e seus indivíduos através de suas interações.

Entretanto, cada rede social<sup>3</sup> terá dinâmicas sociais peculiares que irão caracterizar comportamentos coletivos sistematicamente observados em um local e tempo específico, ou seja, o capital social trocado será muito peculiar à cada rede, dentro de seu contexto temporal e histórico. Bertalanffy (1975) aponta, inclusive, que para compreendermos os fenômenos sociais de uma rede (um grupo/comunidade de sujeitos), é preciso estar atento às suas modificações ao longo do tempo, à sua dinâmica dos processos, o que implica em perceber as suas afetações e o desenvolvimento de valores sociais (capital social) capazes de direcionar as significações do fenômeno.

Na dança – e no caso, no *ballet* clássico – a dinâmica social também irá refletir o funcionamento do grupo, assim como certos tipos de capital social (buscados pelos(as) bailarinos(as) e professores(as) com mais afinco) serão diferentes – na intensidade – do que em outros grupos (como por exemplo, um grupo de amigos que vai ao cinema). O *ballet* parte do ensino, do domínio de uma técnica específica focada em um controle de si, do corpo e dos demais integrantes do grupo. (FUX, 1983) Por exemplo, em uma escola formativa de bailarinas(os) profissionais valoriza-se a execução considerada perfeita da técnica, a musicalidade, a flexibilidade, a agilidade, a disciplina e o controle físico talvez mais do que a interação social por meio de conversas que focam na manutenção de relacionamentos (como seria, por exemplo, em salas de bate-papo). Talvez justamente por se tratar da execução de uma técnica artística e do caráter de disputa por espaços de “destaque”

**3** Redes sociais são caracterizadas como sendo estruturas sociais formadas por atores (as pessoas) e suas conexões (laços). (WASSERMAN; FAUST, 1994)

nos espetáculos (CARVALHO, 2005), ou seja, por incentivar dinâmicas sociais, focadas na competição. (PEREIRA, 2014)

Bertolini e Bravo (2004) percebem o capital social em cinco categorias passíveis de serem visualizadas em grupos sociais, sendo as duas últimas um amadurecimento das três primeiras. Seguem: (1) O capital relacional compreende os laços sociais, os relacionamentos entre os indivíduos que os conectam e permitem a formação da rede social. (2) O capital normativo é o conjunto de regras, de normas que irão manter o funcionamento e a organização do grupo social, bem como os seus valores preconizados. (3) O capital cognitivo – ou informativo – compreende o conhecimento, as informações buscadas, compartilhadas e valorizadas pelo grupo social. (4) O capital confiança no ambiente está associado à segurança, à confiança que o indivíduo deposita no grupo ou outro indivíduo em determinados ambientes. Por fim, (5) o capital institucional constitui a estruturação dos grupos sociais, regida por um alto nível de cooperação e coordenação.

Pode-se intuir que o capital relacional na dança clássica ocorra na interação entre os(as) bailarinos(as), no seu convívio social e com os(as) professores(as). Do mesmo modo, o capital de confiança no ambiente pode ser observado nos processos de confiança no(a) professor(a), no(a) parceiro(a), na instituição na qual se faz parte (e que leva, em um primeiro momento, um certo tempo para ser desenvolvido). O capital institucional parte justamente quando grupos sociais – podemos pensar em escolas de dança ou mesmo grupos de diferentes níveis da escola – oferecem subsídios e base para ações de cooperação em espetáculos ou eventos.

Entretanto, no *ballet* clássico a rigidez técnica é uma característica essencialmente valorizada. (ASSUMPÇÃO, 2003; KERCHÉ, 2014) A busca pela execução de movimentos considerados “perfeitos” para sua estética, que conversem com a música, com a interpretação e com o corpo do bailarino dentro do método trabalhado e em constante disciplina, tornam-se fundamentais na aprendizagem, pois são exigidos e esperados pelo olhar externo. O “sentir”, o “fazer” são pensados, são memorizados e repetidamente executados com a finalidade de chegarem o mais próximo possível da estética<sup>4</sup> Clássica. Além disso, ainda há a constante procura por um controle do corpo, inclusive em suas formas anatômicas, a fim de se enquadrarem nas produções feitas pelas grandes companhias de *ballet*. (ANJOS, OLIVEIRA; VELARDI, 2015)

**4** O *ballet* possui relação com a verticalidade, buscando uma imagem alongada (como o uso das sapatilhas de pontas) que trazem os olhares para os pés. Do mesmo modo, os movimentos repetidos dentro da técnica e a sincronidade do grupo, a técnica do movimento, o *endehors* (os pés virados para fora) são alguns dos elementos que caracterizam esta estética. (LOURENÇO, 2014)

Desse modo, o aprendizado desta arte envolve e se caracteriza pela busca por um capital normativo e cognitivo desenvolvido pelo reconhecimento e desejo de absorver todas as informações provenientes do mestre/professor para o condicionamento e doutrinamento do próprio corpo. Esse esforço também parte do(a) mestre, que desenvolve um olhar rigoroso sobre o(a) aluno(a) que executa os movimentos, buscando reconhecer e identificar o melhor caminho para concretizar a melhor dança possível por meio da interação social e física. (CARVALHO, 2005) Assim, o(a) “mestre” e as “grandes” escolas de dança se tornam detentoras do conhecimento e passagem das técnicas da dança clássica.

Com a pandemia, o processo de ensino do *ballet* necessitou ser revisto, pois o distanciamento físico passou a ser necessário. Novos lugares de interação e que permitissem a segurança da saúde dos integrantes foram buscados e estudados. O ciberespaço toma força e se torna, assim, o novo suporte destas interações sociais. (BULHÕES, 2020)

Entendido como o espaço virtual mediado pela internet que carrega consigo lógicas de sociabilidade, de saberes coletivos e dinâmicas peculiares da cibercultura (LÉVY, 2010), o ciberespaço vai se compor de lugares virtuais, com cenários múltiplos, sociais e dinâmicos onde as pessoas podem interagir a qualquer momento e em qualquer lugar do planeta. Isso porque o ciberespaço será suportado por servidores e terminais que estão conectados à internet, possibilitando a circulação de informações por entre seus circuitos digitais. Este tráfego de informação caracteriza-se por ser instantâneo e reversível, o que o torna um espaço real, não físico e ubíquo. (LEMOS, 2002)

Entretanto, a estrutura e a organização virtual possuem uma dinâmica peculiar e que necessitou ser entendida por estas instituições que migraram suas atividades para a modalidade *on-line*, visto que, não é igual ao ambiente físico.

O fazer digital em dança não obedece e nem poderia obedecer a mesma lógica do fazer presencial. Encontramos dificuldades desse entendimento pela pouca exploração do meio que tivemos até aqui. Atualmente a necessidade nos colocou em um grau de intimidade com as tecnologias digitais como nunca antes, gerando

conflitos processuais justamente pela tentativa de justaposição de métodos buscando os mesmos resultados. Também se mostra comum uma sensação hierarquizante entre o digital e o físico, onde o digital é na maioria das vezes considerado como inferior. Na verdade, não há como compararmos o mundo virtual e o mundo físico, um não significa a exclusão do outro. (NICOLINI, 2020, p.143)

O espaço, o tempo e o corpo irão adquirir outras definições pelas tecnologias, implicando ao bailarino (que interage por meio delas) uma aprendizagem de como mover-se, a fim de ganhar experiência nestes lugares (SANTANA, 2006) e partilhar do capital social da dança clássica. Estas percepções refletidas em torno da dança e das tecnologias já são trabalhadas e pensadas quando se trata da linguagem da videodança. (CAPELLATO; OLIVEIRA, 2014; SCHULZE, 2010) Tecnologias potencializam e direcionam o olhar do telespectador ao corpo, ao espaço, ao movimento da dança pensado pelo coreógrafo e/ou produtor/editor, determinando elementos estéticos como valores desta arte. Entretanto, quando se pensa no ensino de uma prática e/ou técnica de dança, é necessária essa reflexão de que o espaço-tempo virtual é diferente do espaço-tempo físico, exigindo uma compreensão das peculiaridades deste universo sem comparar ou transpor a prática de um para o outro.<sup>5</sup>

Ainda que do mesmo modo que no universo concreto, quando se pensa na possibilidade de lugares para o desenvolvimento da socialização e da comunicação (LÉVY, 1999), no ciberespaço existirão lugares comuns que são facilmente acessíveis em tempo síncrono por pessoas distante geograficamente. Desse modo, facilmente são formadas “comunidades virtuais”<sup>6</sup> (RHEINGOLD, 1994) com grandes quantidades de indivíduos, bem como se amplia a possibilidade de diversidade de grupos com interesses em comum. A existência destas comunidades virtuais pressupõe não apenas a interação entre seus membros, mas também a identificação com o grupo, que parte do desenvolvimento do sentimento de pertença desenvolvido pelos seus participantes (PALACIOS, 1998), bem como a partilha de capitais sociais em comum (tal qual existem nos espaços concretos). Estas comunidades ainda possuem a facilidade de perpetuar seus laços sociais,<sup>7</sup> pois o sistema das plataformas de redes sociais não exige do sujeito um esforço para “manter suas amizades”, mesmo aquelas oriundas de outros lugares distantes geograficamente

**5** Conforme abordado por Nicolini (2020).

**6** As comunidades virtuais são grupos sociais que se constituem através da internet. Eles são formados quando uma quantidade suficiente de sujeitos interage por um certo tempo e passam a partilhar valores em comum, desenvolvendo laços sociais e despertando sentimentos de pertença ao grupo no espaço cibernético. (RHEINGOLD, 1994)

**7** O conteúdo das interações sociais promove o desenvolvimento de laços sociais. Eles ainda são classificados como fortes (demandam de investimento entre os atores sociais, propiciando uma troca mais abundante de capital social) ou fracos (não compartilham de tanta confiança, de tanta troca de conteúdo). (GRANOVETTER, 1973)

(basta aceitar a solicitação de amizade e as conexões serão mantidas pelos sistemas, diferente das interações físicas que desprendem de um maior esforço). Tem-se certo “controle” e fácil acesso aos por meio do computador.

A intensidade com que estas trocas e partilhas acontecem também entra na lógica da internet, que permitirá a potencialização de valores sociais devido às qualidades peculiares, conforme abordadas por boyd (2007).<sup>8</sup> Há a permanência das informações na rede (ou seja, uma vez postada a informação, ela fica acessível a diferentes sujeitos); a facilidade de encontrar “coisas” e/ou pessoas na rede (buscabilidade); a fácil viralização ou replicabilidade das informações (consequentemente permitindo uma fácil difusão de informações) e a existência de audiências invisíveis (ou seja, pessoas que “seguem” perfis, visualizam vídeos e não são identificadas, apenas quantificadas, deixando assim, rastros). Assim, sujeitos usufruem das qualidades do meio para adquirirem valores sociais que não eram facilmente acessíveis fora do ambiente digital e que são potencializados na internet, como a facilidade em se tornar popular, a alta visibilidade pública ou mesmo o rápido desenvolvimento de reputação ou autoridade em certos assuntos. (RECUERO, 2009)

Essa valoração – associada ao capital social na Rede – indica estar atrelada ainda à possibilidade de (re)construção e manipulação identitária dos sujeitos nestes ambientes, pois é permitida uma maior horizontalidade no que se quer mostrar e/ou divulgar, implicando em um foco nas interações com o outro, no modo como o sujeito (entende que) é visto e em como ele pretende (ou gostaria) ser visto. (REBS, 2014)

Justamente compreendendo essas particularidades dos ambientes virtuais para a ocorrência das interações sociais, é que Recuero (2005) apontou que certas plataformas de redes sociais pareciam priorizar o capital social relacional (ainda que seja possível visualizar os outros tipos), pois a maior parte das conexões entre os atores focavam na manutenção dos laços sociais (por exemplo, “curtir” uma foto, conversar em *chats*, etc.). Ou seja, é possível pensar que o mundo virtual favorece a interação social pela sua função comunicativa, especialmente no distanciamento social. Primo (2020) aponta, inclusive, que estas plataformas passaram a ser usadas para a manutenção dos relacionamentos com amigos e familiares no período de distanciamento social, mostrando-se como uma importante forma de enfrentamento das dificuldades sentidas no período.

8 O nome da autora é escrito todo em letras minúsculas (danahboyd).

## PERCURSO METODOLÓGICO

Visando compreender os valores sociais potencializados e desenvolvidos pela articulação do ensino da arte – em especial a dança clássica – por meio da internet com suas redes sociais diante da situação mundial de pandemia, optou-se pelo desenvolvimento de uma netnografia. (HINE, 2000) Ela caracteriza por ser um processo aplicado às comunidades situadas no universo virtual, buscando estudar as práticas sociais, de artefatos que constituem cultura, voltando a sua atenção para o estudo das interações, dos usos e apropriações de meios feitas pelos grupos que estão no ciberespaço. (KOZINETS, 2014; REBS, 2011) Desse modo foram acompanhadas as interações, as ações e movimentos virtuais voltados para o formato *on-line* do ensino da dança.

A netnografia foi dividida em três etapas.

- a. **Análise documental:** Esta análise consistiu em uma coleta de informações referentes ao ambiente analisado: ou seja, as aulas de *ballet* clássico. Assim, não apenas se buscou informações das formas de ensino e capital social priorizados pela escola anteriormente à pandemia, como também as intenções e valores sociais por meio do ensino durante a pandemia.
- b. **Observação participante:** foi dividida em duas etapas.
  - *Das aulas on-line:* acompanhou-se as aulas de uma turma de *ballet* clássico que eram realizadas duas vezes por semana pelo período de 45 minutos. O objetivo dessa observação participante era a de compreender os valores sociais preconizados (suas significações e objetivos) desenvolvidos pela aula (tanto para alunos quanto para professores) dentro do contexto da nova modalidade virtual de aula.
  - *Das atividades “extras”:* desenvolvidas virtualmente para partilhar diferentes tipos de capital social tanto com os(as) alunos(as), quanto para o público virtual. Entre estas atividades tivemos a exposição de videodanças, realização de eventos (tanto de entretenimento, quanto de ensino) e *lives* por meio do *Instagram*.



- c. **Entrevistas:** realizou-se dois momentos de entrevistas. O primeiro deles se caracterizou pela aplicação de entrevista semiestruturada *on-line* (por meio de questionários com perguntas abertas e fechadas) em 40 alunos da escola<sup>9</sup> (incluindo os alunos da turma observada). O segundo momento se caracterizou por entrevistas abertas desenvolvidas com três sujeitos participantes da escola. Eles eram (1) a diretora da escola; (2) um professor e (3) uma aluna. O objetivo desta etapa era a de coletar mais informações qualitativas capazes de complementar os dados já adquiridos, bem como trazer informações não possíveis de serem obtidas apenas pela observação. As entrevistas foram todas desenvolvidas *on-line*, por meio dos aplicativos Google Forms, Whatsapp e Zoom.

**9** Durante o período de distanciamento social, apenas 45 alunos mantiveram seus estudos na escola. Logo, apenas cinco não participaram de nenhum momento da pesquisa.

**10** A escola tem como base de ensino o Método Russo (Vaganova).

**11** Ver: [www.instagram.com](http://www.instagram.com); Ver: [www.facebook.com](http://www.facebook.com); Ver: [www.youtube.com](http://www.youtube.com); Ver também: [www.zoom.com](http://www.zoom.com).

## CAPITAL SOCIAL E *BALLETON-LINE* EM TEMPOS DE PANDEMIA

A escola analisada conta com mais de 60 anos de tradição no ensino de dança clássica e com mais de 100 alunos. As aulas se caracterizavam por serem desenvolvidas sempre presencialmente e por (pelo menos) duas vezes por semana, contando com professores qualificados e apresentações semestrais. Com métodos de ensino tradicionais<sup>10</sup> característicos da dança clássica, a escola é uma das mais renomadas da sua região no país. Entretanto, com o início da pandemia causada pelo novo coronavírus, o distanciamento social foi necessário e as aulas passaram a ser virtuais.

Dentre as ferramentas utilizadas durante este ensino *on-line*, encontram-se as plataformas de redes sociais Instagram, Facebook e Youtube e a plataforma para aulas virtuais Zoom.<sup>11</sup> O Zoom foi utilizado principalmente para o desenvolvimento de aulas e atividades extras propostas pela escola, permitindo uma conversação e interação síncrona entre professores e alunos. O Facebook atuou como lugar de divulgação de informações, buscando trabalhar, manter e promover valores

sociais relacionados à escola nas plataformas de redes sociais (como a visibilidade, a reputação, popularidade e autoridade). O Instagram também teve a mesma função que o Facebook, além de promover *lives*<sup>12</sup> que visavam atingir um público além dos alunos.<sup>13</sup> O Youtube foi utilizado para a divulgação dos trabalhos da escola, bem como promover eventos.<sup>14</sup>

Ainda que estes três últimos não apontem – em um primeiro momento – estar associados à intenção direta de ensino (prático) do *ballet* clássico<sup>15</sup> aos alunos, eles também funcionaram com este propósito e de forma mais ativa que no período anterior à pandemia (principalmente quando focado no capital cognitivo), visto que constantemente as alunas e os alunos eram chamados para participar das *lives*, para colaborar com material nas plataformas (como envio de fotos) e para assistir às produções audiovisuais com conteúdos sempre referentes à dança clássica<sup>16</sup> desenvolvidos pela escola.

Com a migração das atividades para o formato *on-line*, a escola acabou perdendo alunos, permanecendo 45 estudantes de *ballet* clássico (pelo menos durante o período exclusivamente remoto). Destes 45, 41 responderam ao questionário/entrevista.

Quando questionados sobre as aulas de dança desenvolvidas pelo Zoom, 51% consideraram as aulas excelentes e 49% trouxeram ressalvas (sendo 42% considerando as aulas boas e 7% regulares). Quando questionados sobre os possíveis motivos de trazerem ressalvas (ou refletirem o motivo de colegas trazerem ressalvas) ao ensino do *ballet* de forma *on-line*, os(as) respondentes disseram estar associado a:

- a. Dificuldades de acesso (46%): a conexão à internet nem sempre era boa. Logo, a música chegava com atraso e fora da “contagem do professor”, o que dificultava a execução dos passos. Muitas vezes o aparelho utilizado não tinha boa qualidade de transmissão ou era limitado nas formas de visualização dos exercícios (pois partem de uma imagem 2D, em uma tela plana e com o enquadramento escolhido pelo professor);

**12** *Lives* são transmissões desenvolvidas “ao vivo”, transmitidas através de plataformas de redes sociais.

**13** Por exemplo, pelo Instagram, a escola desenvolveu aulas públicas, bem como palestras pelas professoras, ex-alunas e a própria diretoria relacionada ao *ballet* clássico.

**14** Por meio do Youtube desenvolveu-se não apenas mostras de espetáculos da escola, como também se criou um evento (associando-o com o Zoom) de concho nacional referente à dança clássica.

**15** Pois estariam ligados mais à busca e/ou manutenção de valores sociais como o aumento da visibilidade da escola nas redes (e consequente popularidade), a busca pela manutenção ou mesmo potencialização da reputação e autoridade no assunto diante do seu público virtual.

**16** Por exemplo, foram promovidas “aulas” onde a diretora e professoras da escola contavam a história de *ballets* de repertório ou mesmo sobre a história da dança no mundo ocidental.

- b. Dificuldades espaciais/estruturais (61%): por vezes, o lugar para o desenvolvimento dos exercícios não era apropriado por ser considerado pequeno, o chão ser o “ruim” e/ou por não ter a barra para execução dos exercícios. Assim, os(as) estudantes relataram a dificuldade em desenvolver a técnica solicitada pelo(a) professor(a) devido a falta de uma estrutura adequada;
- c. Dificuldades pessoais (32%): alguns respondentes alegaram a falta de concentração por não estarem no ambiente propício para o ensino do *ballet* (sala de aula equipada etc.), bem como certa perda de interesse, gerando um desestímulo para a continuidade das aulas. Esta questão, entretanto, também foi relacionada com a própria lógica da pandemia, que aponta ter trazido junto, um alto índice de doenças mentais pela falta de sociabilidade; (ORNELL et al., 2020)
- d. Queda da qualidade de aprendizagem/ensino (71%): os respondentes reclamaram de certa perda de qualidade das aulas, pois além de terem dificuldade de visualizar os exercícios passados pelo professor, percebiam que não eram plenamente observados devido às limitações da tecnologia (enquadramento de tela, lentidão na conexão etc.). Consequentemente, alegaram a preocupação em cair no rendimento e perder o preparo físico;
- e. Falta do contato/interação social física (66%): os respondentes alegaram que sentiam falta do contato físico com colegas e com professores. Não apenas para correção, mas especialmente pela afetividade.

Essas dificuldades apontam estar relacionadas à perda de valores sociais buscados e partilhados com o grupo e que estão ligados ao ensino da dança clássica, conforme abordado anteriormente. Por exemplo, quando um dos respondentes afirma: *“É difícil ver e ouvir, fora quando há quedas na internet. Isso afeta o ensino. Presencialmente a visualização dos exercícios é melhor”* (apontando dificuldade de acesso), percebe-se uma preocupação de não conseguir adquirir o capital cognitivo. Do mesmo modo, a fala *“Devido ao pouco*

*espaço que tenho em casa, tenho dificuldade de executar os exercícios propostos corretamente, principalmente os que exigem trabalho de equilíbrio, pois eu escorrego muito. Meu rendimento está caindo*” (apontando a dificuldade estrutural e queda na qualidade da aprendizagem), parece indicar uma preocupação do corpo em perder a “forma” clássica, indicando uma inquietação com o capital normativo do *ballet*.

A perda do capital relacional acumulado pelos(as) alunos(as) também foi sentida, principalmente quando os respondentes relataram as dificuldades pessoais e a falta do contato/interação social física:

*Não é a mesma coisa sem as colegas e as professoras em volta. Sinto falta de interagir com meus colegas entre um exercício e outro” e “tem sido difícil se adaptar a esse novo estilo de aulas. É diferente e sinto falta do presencial, das colegas e professores. Tudo é mais frio.*

Apesar disso, durante a observação participante, foi possível perceber o esforço (principalmente da direção) em transpor a comunidade da escola para o mundo virtual. Não apenas em desenvolver aulas (que tinham como foco este *capital normativo* e *cognitivo*), mas também na promoção de eventos que focaram o fortalecimento dos laços de suas comunidades virtuais e de outras instituições (*capital relacional* e *institucional*) e que não eram comumente desenvolvidos antes da pandemia. Por exemplo, o desenvolvimento de gincanas, nas quais alunas(os) foram convidadas(os) a fazer uma videodança que foi compartilhada em uma mostra *on-line* (pelo *Youtube*) com demais colegas. Do mesmo modo, jogos coletivos foram desenvolvidos (*Just Dance*),<sup>17</sup> festas (Junina) buscando não apenas fortalecer o capital relacional por meio da interação entre alunos e professores, como também desenvolver o capital confiança no ambiente.

Alguns respondentes demonstraram a preocupação da escola retornar e não ter a segurança necessária para os(as) alunos(as) (7% dos respondentes) devido à pandemia não estar contida, o que pode indicar uma preocupação com a perda do capital de confiança no ambiente. Outros ainda apontaram a preocupação da escola em fechar ou mesmo perder seus projetos e parcerias por causa do novo formato, indicando o prejuízo do *capital institucional*, conforme afirma um dos

17 Ver: <https://justdance.com/>.

respondentes: *“Tenho medo que a escola feche as portas e a gente perca tudo o que construímos. [...] Além disso, fico receosa de voltar as aulas e a pandemia estar em alta. A gente pode se contaminar e seria muito ruim isso”*.

Dentre os pontos positivos do ensino do *ballet on-line*, os respondentes indicaram:

- a. Ajuda à manutenção da saúde mental/corporal (15%): as aulas de dança mantinham os(as) alunos(as) ocupados e o corpo em atividade. O professor entrevistado afirmou: *“Sem as aulas, as alunas estariam mais estressadas. É talvez a única forma de exercício durante o isolamento social. Então acho que ajuda a manter a mente sã e o corpo ainda que minimamente em atividade para não perder a forma”*. Em sua fala, percebe-se a preocupação de uma possível perda do *capital normativo* relacionado à técnica corporal. Entretanto, ele reconhece vantagens na manutenção do ensino, ainda que de forma exclusivamente *on-line* no contexto da atualidade;
- b. Proporcionar a interação social no tempo de pandemia (42%): como já dito, por causa do distanciamento, a interação social física ficou comprometida, implicando na necessidade de interagir no mundo *on-line*, conforme o trecho de um aluno a seguir: *“As aulas são importantes para se conectar com outras pessoas na quarentena. Percebo que o aprendizado ‘emocional’ ganhou muito. Passamos a valorizar mais outras coisas também, como nossa amizade do ballet”*. Nesta fala, o *capital relacional* aparece com força, pois o aluno reconhece a sua seriedade de voltar seu olhar de um modo mais afetivo para seus colegas, o que, talvez, não fosse tão percebido ou valorizado antes da pandemia;
- c. Praticidade das aulas (27%): a não necessidade de deslocamento físico acabou por ampliar o tempo disponível entre as tarefas dos alunos e professores, conforme o professor entrevistado respondeu: *“Não temos a necessidade de grandes deslocamentos. Cinco minutos antes eu me visto, ligo o computador e estou pronto em qualquer lugar da casa”*;

- d. Maior desenvolvimento da consciência corporal (28%): alguns dos respondentes afirmaram que passaram a prestar mais atenção em seu próprio corpo (tanto pelo “distanciamento” e dificuldade de passagem das técnicas e correções pelo professor, como pelas dificuldades de execução dos exercícios). Ou seja, o foco e a concentração ganharam espaços até mesmo em exercícios simples. É o que diz a aluna a seguir: *“O foco passa a ser somente em meu corpo e na execução dos meus movimentos, no que eu consigo fazer e melhorar”*;
- e. Inovação nas abordagens de ensino e aprendizagem além da técnica: este ponto positivo foi enaltecido tanto pela diretora, quando pelo professor e aluna entrevistados, como pelos respondentes do questionário (33%). Com o esforço da escola, dos professores e alunos(as) para se adaptar, outros valores começaram a ser focados nas aulas e demais atividades da escola visando incentivar o ensino, além da técnica de execução. Assim, as novas abordagens de ensino indicam ter gerado novos conhecimentos e valores sociais, conforme aponta a alunas no trecho a seguir: *“Além das aulas serem mais curtas, no formato on-line eu estou aprendendo mais sobre o ballet, mesmo de longe, pois falamos de coisas que nunca tinha falado antes... coisas mais teóricas e de arte”*.

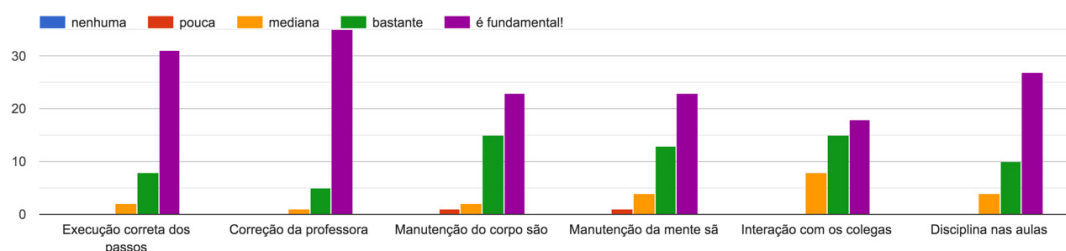
Ainda nesse ponto, a diretora da escola relata que várias atividades foram criadas com o intuito de manter o “ensino da dança clássica” e, também, o vínculo das(os) alunas(os) com a escola. A escola “reinventou-se” (palavras da diretora) no mundo virtual, oferecendo oficinas de maquiagens e de coque, aulas sobre a história da dança ou sobre grandes espetáculos, dias de brincadeiras e jogos, aulas de alongamento e, até mesmo, o desenvolvimento de eventos públicos foram realizadas. Desse modo, percebeu-se que a dinâmica do ensino do *ballet* na escola foi modificada ao longo do tempo e do espaço condicionado ao contexto pandêmico –algumas aulas tiveram horários reduzidos e modificados, focando mais em exercícios que exigissem pouco deslocamento, ou mesmo em um maior tempo de aulas com métodos lúdicos para as crianças menores, por exemplo.<sup>18</sup>

**18** Ainda que a escola já utilizasse jogos como abordagem metodológica para o ensino do *ballet* para crianças, estas técnicas passaram a ocupar mais espaço nas aulas *on-line* com relação às aulas presenciais. Essa atuação se deu devido aos professores perceberem que, em determinado momento das aulas, suas alunas já não conseguiam prestar tanta atenção à tela.

Conseqüentemente, as cobranças, as exigências, os valores preconizados no ensino do *ballet*, tanto por parte dos professores, quanto por parte dos alunos, também apontaram sofrer transformações e adaptações, conforme será possível perceber nas informações a seguir.

Perguntou-se aos estudantes os graus de importância referentes a valores comentados anteriormente (que inclusive foram citados nas dificuldades do ensino remoto da dança clássica). Esses valores foram pontuados em: “nenhuma importância” (azul), “pouca importância” (vermelho), “média importância” (laranja), “bastante importância” (verde) e “fundamental importância” (roxo) e foram classificados pelos alunos tanto nas aulas presenciais, quanto nas aulas *on-line*.

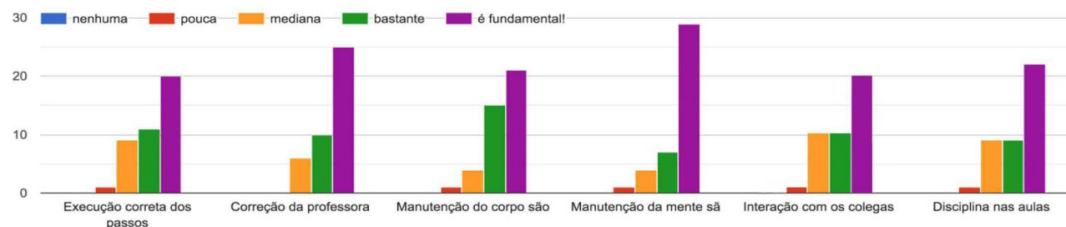
Por favor, selecione o GRAU DE IMPORTÂNCIA que tu consideras para cada um destes pontos nas AULAS FÍSICAS, REALIZADAS NA ESCOLA ANTES DO ISOLAMENTO.



**FIGURA 1:** Gráfico ilustrativo do grau de importância atribuído a valores comentados pelos respondentes do questionário nas aulas presenciais

Fonte: dados da pesquisa.

Agora selecione o GRAU DE IMPORTÂNCIA que tu consideras para cada um destes pontos nas AULAS ONLINE NESSE MOMENTO DE ISOLAMENTO, exclusivamente.



**FIGURA 2:** Gráfico ilustrativo do grau de importância atribuído a valores comentados pelos respondentes do questionário nas aulas *on-line*

Fonte: dados da pesquisa.

A seguir, apresenta-se uma tabela resumida com o número de respostas atribuídas e ilustradas nos gráficos referentes aos valores preconizados nas aulas presenciais (PR) e nas aulas *on-line* (ON).

Quadro 1 – Grau de importância considerado pelos estudantes de ballet referentes a valores preconizados no ensino da dança clássica na modalidade presencial (PR) e *on-line* (ON)

Grau de importância	nenhuma		pouca		mediana		bastante		fundamental	
	PR	ON	PR	ON	PR	ON	PR	ON	PR	ON
Presencial (PR) / <i>On-line</i> (ON)	PR	ON	PR	ON	PR	ON	PR	ON	PR	ON
Execução correta dos passos	0	0	0	1	2	9	8	11	31	20
Correção da professora	0	0	0	0	1	6	5	10	35	25
Manutenção do corpo são	0	0	1	1	2	4	15	15	23	21
Manutenção da mente sã	0	0	1	1	4	4	13	7	23	29
Interação com os colegas	0	0	0	1	8	10	15	10	18	20
Disciplina nas aulas	0	0	0	1	4	9	10	9	27	22

Fonte: dados da pesquisa.

Por meio desses dados é possível perceber que valores associados ao *capital normativo* (execução correta dos passos – dentro das exigências técnicas do *ballet*, manutenção do corpo são e a própria disciplina exigida), perdem força no universo *on-line* (de 31 para 20 pontos) em comparação com o ensino presencial. Talvez este fato se justifique não apenas pelas dificuldades e limitações tecnológicas apontadas anteriormente, como também pelas próprias características e potencializações oferecidas pelo ambiente *on-line*. O mesmo ocorre com o *capital cognitivo* – em especial, a passagem das correções da professora – (de 35 para 25). Entretanto, é importante enfatizar que o *capital cognitivo* parece expandir seus espaços de atuação na comunicação mediada pela internet – conforme foi possível perceber durante a observação participante –, pois se tira o foco essencialmente centrado na captação de informações de execução/correção dos passos/exercícios e se passa a trazer *capital informacional* relacionado a elementos históricos, culturais, artísticos e identitários da escola e do *ballet* clássico. Além disso, como apresentado por Primo (2020), elementos psicológicos podem ter pesado, tirando o foco dos alunos e alunas nestes valores normativos e cognitivos e direcionando-os para o relacional, visto que o distanciamento social é o contexto temporal e histórico vivido pelos grupos durante a pesquisa.



Outro ponto que tem um aumento significativo (de 23 para 29) é a importância de manter a mente sã. Ainda que seja um valor buscado nas aulas presenciais, é possível perceber que ele aumenta, ultrapassando o maior valor referente à manutenção do corpo são (23). Ou seja, novamente este dado pode indicar que mais do que fazer os passos de forma correta, mais do que exigir um corpo disciplinado, no momento das aulas *on-line*, os(as) estudantes focaram no bem-estar mental (possivelmente também influenciado pelo contexto pandêmico).

O capital relacional aumenta um pouco o seu valor nas aulas *on-line* em comparação com o ensino remoto (de 18 para 20). Ainda que se tenha observado que durante as aulas os(as) alunos(as) costumavam manter uma disciplina rígida, a importância da interação social e/ou sociabilidade (seja com colegas ou professores) parece ser mais valorizada durante este período analisado. Também é compreensível que se fala de interações diferentes: a *on-line* e a concreta (ou seja, sente-se a falta da interação social física, mas também se reconhece e se valoriza a possibilidade da interação *on-line* diante das dificuldades vivenciadas).

A partir destes dados, percebeu-se que houve, então, “a necessidade de uma desconstrução dos códigos estabelecidos como validadores dos corpos que podem dançar”. (NICOLINI, 2020, p.139) Ocorreu a necessidade de adaptar o ensino do *ballet* ao mundo virtual e, conseqüentemente, (re)descobrir códigos/valores da dança clássica para serem trabalhados, (re)adaptados e (re)estimulados seguindo a lógica da Cibercultura.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo visou compreender os capitais sociais potencializados na articulação entre as dinâmicas sociais da internet e o ensino da dança clássica diante da situação mundial de distanciamento social causada pelo novo coronavírus. Percebeu-se que alguns tipos de capital social preconizados por esta arte e técnica no ensino presencial (como o capital normativo, cognitivo,

relacional, institucional e confiança no ambiente) sofreram transformações e novos redirecionamentos no ensino *on-line*.

O capital social normativo, enquadrado nas técnicas, na execução perfeita dos passos na música e na interpretação, assim com o capital cognitivo, focado na absorção das informações passadas pelo professor, enquanto mestre e detentor do saber da dança clássica, apontaram abrir espaços para o desenvolvimento e fortalecimento de outros tipos de capital social (como o relacional, outros formatos do cognitivo, o institucional e até mesmo o de confiança no ambiente). Significa que se desenvolveu o foco na interação social, explorando outros componentes que podem fazer parte da dança e foram trabalhados virtualmente, buscando a sociabilidade, fortalecendo não apenas laços sociais, como também a consciência colaborativa e noção da atribuição da arte a uma esfera além da técnica, mas mais social e sentimental (especialmente pela situação de distanciamento social).

Foi necessário, então, ainda que de forma processual, que artistas, escolas e bailarinos ressignificassem seus processos de ensino e aprendizagem por meio do formato *on-line*, atentando para os elementos oferecidos e limitados pela comunicação mediada pela internet. O “*ballet on-line*” passou a oferecer outras ferramentas e abordagens que focam também o ensino, porém mais associadas às premissas de interação promovidas pela comunicação mediada pela internet. Aulas diferenciadas (de coque, maquiagem), jogos, aulas teóricas e encontros festivos passaram a incorporar a rotina do ensino da dança clássica no ciberespaço, o que promoveu o desenvolvimento de capitais sociais (valores) característicos da interação *on-line* e um “reinventar” no modo de ensinar a dança clássica para além das formas tradicionais propostas em aulas práticas e concretas.

Reconhecemos a limitação do estudo (desenvolvido em uma única escola, por meio de um estudo netnográfico por quatro meses). Porém, por meio dele, compreendeu-se que a experiência e o modo operante são diferentes com relação à busca, à compreensão dos valores desta arte quando desenvolvida no ciberespaço. Isto implica em percebermos a urgência em entender as dinâmicas e potencialidades da interação mediada pela internet no campo das artes, em especial da dança. Mais do que nos centrarmos nos limites das tecnologias, é necessário pensarmos nas possibilidades que ela nos oferece, capazes de não apenas

ressignificar o ensino da arte (mesmo danças com alto grau de exigência técnica, como o *ballet* clássico), mas também de potencializar valores sociais. Logo, arte e tecnologia nunca estiveram tão unidas na contemporaneidade, indicando uma verdadeira “reinvenção” do ensino e dos modos operantes de capitais sociais do *ballet* clássico na cibercultura, especialmente durante os tempos de pandemia.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, A.; NATAL, G.; VIANA, L. A Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. *Comunicação Cibernética*, [s. l.], p. 34-40, 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/4829/3687>. Acesso em: 4 nov. 2020.

ANJOS, K. S. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 439-452, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbefe/a/3j5NYnyGWBzfXj6SCtDqyJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 4 nov. 2020.

ASSUMPÇÃO, A. C. R. O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação. *Pensar a prática*, Goiânia, v. 6, p. 1-20, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/52>. Acesso em: 8 set. 2021.

BERTALANFFY, L. *Teoria geral dos sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1975.

BERTOLINI, S.; BRAVO, G. *Social capital, a multidimensional concept*. [S. l.: s. n.], 2004. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Sonia\\_Bertolini/publication/265269975\\_Social\\_Capital\\_a\\_Multidimensional\\_Concept/links/57177ec608aeb56278c46b5c.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Sonia_Bertolini/publication/265269975_Social_Capital_a_Multidimensional_Concept/links/57177ec608aeb56278c46b5c.pdf). Acesso em: 2 nov. 2020.

BOURDIEU, P. Economic capital, cultural capital, social capital. *Soziale-Welt, Supplement*, Göttingen, v. 2, n. 13, p. 183-198, 1983.

BOYD, D. Social Network Sites: public, private, or what?. *Knowledge Tree 13*, [s. l.], p. 1-7, 2007. Disponível em: <https://www.danah.org/papers/KnowledgeTree.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2020.

BULHÕES, M. A. O ciberespaço como lugar de produção artística. *DATJournal*, São Paulo, v.5 n.3, p. 113-125, 2020. Disponível em: <https://datjournal.anhemi.br/dat/article/download/244/195>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CAPELATTO, I.; OLIVEIRA, K. M. *Videodança*. Guarapuava: Unicentro, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/821/5/Videodan%c3%a7a.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2021.

CARVALHO, K. A. P. S. *Bastão em punho: o relacionamento professor-aluno no ensino de ballet*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253069>. Acesso em: 24 nov. 2020.

FUX, M. *Dança, experiência de vida*. São Paulo; Summus Editorial, 1983.

GRANOVETTER, M. The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, Chicago, v. 78, p. 1360-1380, 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2776392?seq=1>. Acesso em: 24 nov. 2020.

HINE, C. *Virtual Ethnography*. London: Sage, 2000.

KERCHE, C. Ballet clássico: formação e atuação. A dança clássica: dobras e extensões. *Nova Letra*, Joinville, p. 43-49, 2014.

KOZINETZ, R. V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Penso Ed., 2014.

LEMOS, A. *Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2002. v. 320.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

LOURENÇO, F. *Estética da dança clássica*. Lisboa: Cotovia, 2014.

NICOLINI, F. O efeito *mirror* como ferramenta para a desconstrução digital em dança. In: AMARAL, S. F.; VOLPE, M. F. E.; GARBIN, M. C. *Dança e Tecnologia, quais danças estão por vir?*. Salvador: ANDA, 2020. p. 137-151.

ORNELL, F.; SCHUCH, J. B.; SORDI, A. O. et al. Pandemia de medo e Covid-19: impacto na saúde mental e possíveis estratégias. *Revista debates in psychiatry*, Rio de Janeiro, p. 2-7, 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/63220777/PandemiademedoeCOVID-19impactona20200506-102677-146aa84.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PALACIOS, M. S. Cotidiano e sociabilidade no cyberspaco: apontamentos para uma discussão. In: FAUSTO NETO, A.; PINTO, M. J. (org.). *O Indivíduo e as mídias*. Rio De Janeiro, 1998. p. 87-104.

PEREIRA, C. S. R. F.; SIMAS, J. P. N.; BOING, L. et al. Nível de ansiedade em bailarinos pré e pós competição. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 116-125, 2014.

PRIMO, A. Afetividade e relacionamentos em tempos de isolamento social: intensificação do uso de mídias sociais para interação durante a pandemia de COVID-19: emotions and relationships during social isolation: intensifying the use of social media for interaction during the covid-19 pandemic. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 21, n. 47, p. 176-198, 2020. Disponível em: [https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/7283](https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/7283). Acesso em: 21 jan. 2021.

PRIMO, A. Existem celebridades da e na blogosfera? Reputação e renome em blogs. *Líbero*, Milano, v. 12, p. 107-116, 2009. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Existem-celebridades-da-e-na-blogosfera.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

REBS, R. R. *Identidade em social network games: a construção da identidade virtual do jogador do FarmVille e do SongPop*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014. Disponível em: <http://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3368>. Acesso em: 30 jul. 2020.

REBS, R. R. Reflexão epistemológica da pesquisa netnográfica. *Comunicologia-Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, DF, v. 4, n. 1, p. 74-102, 2011. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/2439>. Acesso em: 21 jan. 2021.

RECUERO, R. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

RECUERO, R. Um estudo do capital social gerado a partir de redes sociais no Orkut e nos Weblogs. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 12, n. 28, p. 88-106, 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3340>. Acesso em: 30 jul. 2020.

RHEINGOLD, H. *La Comunidad Virtual: una sociedad sin fronteras*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1994. (Colección Limites de La Ciência).

SANTANA, I. *Dança na cultura digital*. São Paulo: Edufba, 2006.

SCHULZE, G. B. Um olhar sobre videodança em dimensões. In: CONGRESSO DE PESQUISA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2010, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20-%20Um%20olhar%20sobre%20videodan%20em%20dimens%20es.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SKIBA, A. C.; SAVEEDRA, F. J. F.; SOUSA, M. S. C. et al. Efeito da prática do Ballet clássico na função cognitiva de atenção seletiva de crianças entre 9 e 11 anos. *Motricidade*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 1-7, 2018.

WASSERMAN, S.; FAUST, K. *Social Network Analysis. Methods and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

WILDER-SMITH, A.; FREEDMAN, D.O. Isolation, quarantine, social distancing and community containment: pivotal role for old-style public health measures in the novel coronavirus (2019-nCoV) outbreak. *Journal of travel medicine*, Oxford, v. 27, n. 2, p. 1-4, 2020. Disponível em: <https://academic.oup.com/jtm/article/27/2/taaa020/5735321>. Acesso em: 30 jul. 2020.

**REBECA RECUERO REBS:** é Professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) dos cursos de Cinema e Audiovisual, Cinema de Animação e do curso de Dança. É também pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Possui pós-doutorado em Letras e mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação com ênfase em pesquisas em torno das tecnologias e audiovisualidades. É líder do grupo de pesquisa Produções Audiovisuais na Cibercultura (PRACIBER).

REPERTÓRIO  
LIVRE

# REPERTÓRIOS CIRCENSES E FERROVIAS: UM ESTUDO SOBRE O OESTE DE MINAS GERAIS, C. 1890-1920

*CIRCUS REPERTORIES AND RAILWAYS:  
A STUDY ON THE WESTERN MINAS  
GERAIS, c. 1890-1920*

*REPERTORIOS CIRCENSES Y FERROCARRILES:  
UN ESTUDIO SOBRE EL OESTE DE  
MINAS GERAIS, c. 1890-1920*

**ROSANA DANIELE XAVIER**  
**DANIEL VENÂNCIO DE OLIVEIRA AMARAL**  
**CLEBER DIAS**

XAVIER, Rosana Daniele; AMARAL, Daniel Venâncio de Oliveira; DIAS, Cleber.  
Repertórios circenses e ferrovias: um estudo sobre o oeste de Minas  
Gerais, c. 1890-1920.

Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **240-252**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.37699>

## RESUMO

O artigo investiga os repertórios de espetáculos de circo oferecidos na região Oeste de Minas Gerais na transição entre os séculos 19 e 20. As principais fontes para essa pesquisa foram os jornais *Gazeta de Oliveira*, publicado a partir de 1887 na cidade de Oliveira (que mudou o nome para *Gazeta de Minas* a partir de 1899), cujos acervos, estão atualmente disponíveis on-line. Nesse período, a inauguração de ferrovias facilitou o transporte de artistas, animais e objetos ligados aos espetáculos, impactando, como consequência, o volume e a própria natureza dos repertórios dos espetáculos oferecidos pelos circos.

## PALAVRAS-CHAVES:

história; cultura; circos; teatro; Brasil.

## ABSTRACT

*The article investigates the circus repertoires showed in the Western region of Minas Gerais, a Brazilian State, in the transition between the 19th and 20th centuries. The main resources for this research was *Gazeta de Oliveira*, a newspaper published at Oliveira (that changed her name for *Gazeta de Minas* at 1899), whose digital archives are available. During this period, the opening of the railways facilitated the transportation of artists, animals, and objects connected to the shows, affecting, consequently, the size and the nature of the shows offered by the circuses.*

## KEYWORDS:

history; culture; circus; theater; Brazil.

## RESUMEN

*El artículo investiga los repertorios de los espectáculos de circo ofrecidos en la región Oeste de Minas Gerais en la transición entre los siglos XIX y XX. Las principales fuentes de esta investigación fueron los periódicos *Gazeta de Oliveira*, publicados desde 1887 en la ciudad de Oliveira (que cambió de nombre para *Gazeta de Minas* de 1899), que actualmente están disponibles en línea. Durante este período, la inauguración de los ferrocarriles facilitó el transporte de artistas, animales y objetos vinculados a espectáculos, impactando, como consecuencia, el volumen y la naturaleza misma de los repertorios de los espectáculos de circos.*

## PALABRAS CLAVES:

historia; cultura; circo; teatro; Brasil.

**NO FINAL DE NOVEMBRO DE 1894**, um cronista anônimo do jornal *Gazeta de Oliveira*, ao publicar uma nota sobre um espetáculo oferecido pela Companhia Equestre dirigida pelo Sr. Barros, solicitou que o diretor encerrasse as apresentações planejadas para acontecer na cidade. Segundo ele, o repertório dos artistas havia “se esgotado”, deixando de satisfazer as expectativas do público. (CIRCO,1894) Tratava-se de uma crítica ao número limitado de novidades apresentadas pelo circo, cujo conteúdo evidencia o possível universo de expectativas de certos consumidores desse gênero de espetáculos, aparentemente orientados para repertórios variados e originais. Essas expectativas talvez fossem especialmente importantes em apresentações realizadas em cidades menores, onde o mercado consumidor era relativamente pequeno. Nesse contexto, a maneira mais óbvia de viabilizar comercialmente o negócio dos circos era diversificar as atrações, a fim de estimular que um certo público assistisse às apresentações de uma mesma companhia mais de uma vez, dado que o contingente populacional capaz de constituir um público potencial era relativamente pequeno. Dessa forma, os investimentos feitos no deslocamento poderiam ser otimizados e os lucros possíveis de uma viagem poderiam ser ampliados.

No período em que a Companhia do Sr. Barros visitou Oliveira, a cidade era um pequeno povoado rural, cuja população não ultrapassava quatro mil habitantes. (NOTAS..., 1888) Nos povoados vizinhos, onde circos também ofereciam espetáculos, as populações poderiam ser ainda menores. Em 1890, Carmo da Mata, por exemplo, nas imediações de Oliveira e que também fora objeto de várias



visitas de circos a partir dessa época, contava-se uma população de apenas 2.500 moradores. (MINAS GERAIS, 1926) Para dimensionar, no Rio de Janeiro, maior centro urbano do país nessa época, onde o mercado do entretenimento já era bem estruturado, contava-se uma população acima de 520 mil pessoas, isto é, cerca de 130 vezes maior do que Oliveira e 210 vezes maior do que Carmo da Mata.<sup>1</sup>

Apesar das populações pequenas e dispersas por territórios às vezes extensos, o número de circos que visitaram cidades do interior de Minas Gerais triplicou a partir de 1890, período que coincide com a ampliação da malha ferroviária por várias regiões do Estado. (XAVIER, AMARAL, DIAS, 2019, p. 147) Além disso, esses circos pareciam conseguir reunir um número relativamente grande de espectadores. O Circo Pery e Coelho, por exemplo, na temporada de oito espetáculos que realizou na cidade de Oliveira, em maio de 1894, contou com um público de aproximadamente 400 pessoas em cada dia, conforme noticiou a imprensa local.<sup>2</sup> Esses números possivelmente representavam boa parte do público disponível para espetáculos desse tipo na cidade – cerca de 10% da população no período em cada dia de apresentação. Hipoteticamente, se o público de cada um desses oito espetáculos tivesse variado inteiramente ao longo dos dias, considerando, além disso, que a lotação máxima tivesse sido alcançada em todos os dias, então cerca de 80% da população da cidade teria comparecido às apresentações, o que parece uma estimativa exagerada. O mais provável é que vários espectadores tenham assistido aos espetáculos mais de uma vez, enquanto alguns outros o tenham feito uma única vez, além da lotação máxima não ter sido alcançada em todas as apresentações. Se essas conjecturas forem aceitáveis, a realização de oito espetáculos consecutivos em uma mesma cidade com essas características, notadamente a baixa densidade populacional, provavelmente só seria comercialmente viável devido aos espectadores que comparecessem mais de uma vez.

Assim, diante de uma população pequena, uma das maneiras de ampliar a quantidade de ingressos vendidos e evitar os custos de novos deslocamentos, otimizando os rendimentos de uma viagem, era tentar atrair espectadores mais de uma vez. Essa necessidade pressionava os circos a oferecerem, em cada um dos dias de apresentação, “trabalhos inéditos” ou “nunca vistos”, conforme se noticiou com certa ênfase em várias ocasiões. Nesse sentido, a oferta de espetáculos com repertórios diferentes era provavelmente um recurso comercial bastante

**1** Sobre o mercado de entretenimento do Rio de Janeiro, ver: Abreu (1999), Araújo (1993), Gomes (2004), Martins (2014), Mencarelli (1999), Melo e Peres (2014), Martins de Souza (2002) e Werneck (2012).

**2** Ver: Circo Pery e Coleho (1894, p. 1).

importante, o que em todo caso já era uma característica dos circos desde antes e em diferentes regiões do Brasil, razão pela qual as sucessivas propagandas dos espetáculos enfatizavam tanto o seu ineditismo. Um repertório limitado e repetitivo, possivelmente, não gozasse da mesma recepção do público, podendo inclusive gerar críticas, como aquela que aconselhava o circo do Sr. Barros a deixar a cidade de Oliveira devido ao seu “repertório esgotado”.

A ampliação do número de linhas ferroviárias em algumas regiões de Minas Gerais a partir da última década do século 19 facilitou o transporte de circos. Além das ferrovias possibilitarem um transporte mais rápido, mais fácil e com custos menores quando comparado com outros meios disponíveis na época, também permitiam que os circos transportassem um número maior de artistas, equipamentos e objetos cênicos ou mesmo animais de grande porte.(XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019) Tudo isso se refletiria na própria natureza do espetáculo circense, que poderia então exibir novos gêneros. Tudo isso é especialmente importante, na medida em que a diversidade do repertório parecia ser um elemento determinante para o sucesso ou o fracasso comercial de apresentações circenses.

No Oeste de Minas Gerais, em particular, com a instalação e progressiva ampliação dos trilhos da Estrada de Ferro Oeste de Minas a partir de 1880, cidades de acesso antes mais difícil foram integradas a rotas de exploração comercial de espetáculos já consolidadas, como a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. (AMARAL; DIAS, 2017) Através da Estrada de Ferro Oeste de Minas e seus entroncamentos, circos poderiam sair do Rio de Janeiro em direção ao interior de Minas Gerais, com a possibilidade de promover espetáculos em diferentes cidades ao longo do percurso. Depois disso, partindo das cidades de Minas Gerais por meio de um complexo sistema de entroncamentos ferroviários, circos poderiam regressar ao Rio de Janeiro ou então partir em direção às prósperas “cidades do café” do Estado de São Paulo, tais como Ribeirão Preto, Rio Claro, Campinas ou a própria cidade de São Paulo, entre outras. Mais eventualmente, em sentido contrário, circos poderiam partir de cidades de São Paulo em direção a Minas Gerais, de onde poderiam atingir depois o Rio de Janeiro, desde Juiz de Fora, após terem promovido espetáculos em diversas cidades.

Com efeito, ferrovias integraram mercados, ampliando as possibilidades de exploração comercial de um mercado de espetáculos. Por meio de ferrovias, circos poderiam realizar apresentações para várias cidades ao longo de uma mesma turnê. Não por acaso, o itinerário de quase todos os circos que ofereceram espetáculos no Oeste de Minas Gerais na transição entre os séculos 19 e 20 incluía cidades atendidas por ferrovias, tais como: Juiz de Fora, Cataguazes, São João Nepomuceno, Ouro Preto, São João del Rei, Barbacena, Ouro Fino, Ribeirão Vermelho, Perdões, Carmo da Mata, Henrique Galvão, Bom Sucesso, Itapeçerica e Oliveira. Seguramente, ferrovias se tornaram recursos importantes na estruturação dos negócios dos circos. (XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019)

A ampliação das linhas ferroviárias de Minas Gerais no fim do século 19 amplificou a capacidade de transporte dos materiais e dos artistas que integravam espetáculos de circos. O guia de tarifas da Estrada de Ferro Oeste de Minas exibe os tipos de materiais que poderiam ser transportados pelos circos por meio da ferrovia: jogos, figurinos, objetos de arte, instrumentos musicais, animais de grande porte e material cênico em geral. (MAIA, 2009, p. 70) Não por acaso, daí em diante, o número de artistas que integravam os circos parece ter aumentado, embora informações a esse respeito quase nunca estejam disponíveis explicitamente nas fontes do período. Mesmo assim, uma apreciação interpretativa mais global a partir de um amplo conjunto de fontes primárias e secundárias de fato sugere uma transformação no tamanho e no repertório dos espetáculos circenses. Neste artigo, exploramos especialmente notícias e propagandas sobre circos vinculadas no jornal *Gazeta de Oliveira*, publicado a partir de 1887 na cidade de Oliveira –que mudou o nome para *Gazeta de Minas* a partir de 1899 –, cujos acervos, atualmente disponíveis *on-line*,<sup>3</sup> contêm um manancial de informações sobre a cidade e a região.

3 Ver: <http://acervo.izap.com.br>.

Em meados do século 19, circos eram usualmente formados por pequeno grupo de artistas, frequentemente membros de uma mesma família, contando até no máximo seis pessoas, quando não apenas artistas individuais. (DUARTE, 1993) De outro modo, a partir da última década do século 19, aproximadamente, tornou-se mais ou menos comum a chegada de circos em cidades do interior de Minas Gerais que contassem, segundo registros da imprensa, com 22, 30 ou mesmo 50 artistas. Alguns desses circos, às vezes chamados de “grande circo”, anunciavam

capacidade para até 900 espectadores, o que implicava uma estrutura cênica mais volumosa e complexa.<sup>4</sup> O uso de animais adestrados, exóticos ou de grande porte também parece ter se tornado mais comum nesse contexto a partir dessa época. Em capitais como Rio de Janeiro ou São Paulo, a exibição de animais exóticos datam desde meados da década de 1840 ou 1860, respectivamente. (BARBUY, 2016; CABRAL, 2016) No interior de Minas Gerais, todavia, apenas em fins do século 19 exibições semelhantes se tornariam mais comuns, graças às novas oportunidades permitidas pelas ferrovias, segundo nossa interpretação. Em 1899, por exemplo, o Circo Zoológico anunciou a exibição de um leão em seus espetáculos em São João del Rei. (DUARTE, 2002, p. 100) Em 1913, no mesmo sentido, o Circo Filadélfia anunciou um elefante indiano como uma de suas principais atrações dentre as exibições que aconteceriam naquele ano na cidade de Oliveira. (SALTIMBANCOS..., 1913)

Tanto em Minas Gerais quanto em outras regiões do Brasil, o uso de animais constituía uma marcante característica do espetáculo circense desde antes da inauguração de ferrovias. (CABRAL, 2016; DUARTE, 2002) No entanto, a partir do quartel final do século 19, aproximadamente, não apenas se ampliaram os usos possíveis de animais, que de fato se diversificaram, como ainda surgiram circos em que a exibição de animais era uma das suas principais atrações, como era o caso dos chamados “circo-zoológicos”. Já em 1858, o jornal *Correio Oficial de Minas*, publicado na cidade de Ouro Preto, divulgava o anúncio de um Circo Equestre e Ginástico, de propriedade de A. C. Saraiva, cujo espetáculo contava com cavalos em ao menos três partes (de um total de oito): a entrada com uma senhora e cinco cavaleiros, o jovem Sérgio e seu cavalo capaz de arriscados saltos, e as exibições de Bibi, o cavalinho amestrado.<sup>5</sup> Não sabemos se esse circo vinha de outras paragens ou se estava radicado na própria cidade de Ouro Preto ou adjacências, o que poderia ser possível também, dado que há registros camarários das décadas de 1870 e 1880 de uma companhia de touros em Santo Antônio da Casa Branca, comarca de Ouro Preto. (BIBBÓ, 2017) Em todo caso, o cavalo é um animal que não apenas pode transportar a si mesmo, como ainda pode ajudar no transporte de outras cargas. Além disso, em última instância, cavalos poderiam ser comprados ou eventualmente alugados ao longo do percurso de um circo (embora isto talvez não se aplicasse de todo a cavalos amestrados). Tais possibilidades, entretanto, eram menos óbvias para um leão ou um elefante, cujo

4 Ver: Circo Spinelli (1900), A tela, a Cena e o Circo (1917) Gran-Circo-Brasil (1917) e Circo Mineiro (1910).

5 Ver: Circo Equestre e Gymnastico (1858).

transporte até Minas Gerais teria sido muito mais caro, difícil e arriscado antes da construção de ferrovias. Nesse sentido, as novas oportunidades abertas pelas ferrovias ajudam a explicar as transformações dos repertórios circenses que se processaram em Minas Gerais a partir do final do século 19.

Segundo Daniele Pimenta (2009), devido ao calor excessivo e as precárias condições de transporte, a presença de animais exóticos ou de grande porte não era usual em espetáculos circenses em cidades do interior nessa época. As companhias que quisessem manter animais desse tipo em boas condições restringiam suas temporadas às capitais, que geralmente reuniam melhores condições de transporte, além de concentrarem mercados consumidores maiores e mais prósperos, o que em alguns casos permitia apresentações por temporadas mais longas, diminuindo a necessidade de deslocamentos mais constantes. Já os circos que se aventuravam pelo interior do país, afirma Pimenta (2009, p. 30), “se não vendessem seus animais para outros circos, acabavam por perdê-los, mortos pela fome ou desidratação”. Com a ferrovia, no entanto, empresários desse segmento já não precisavam submeter seus animais a viagens longas, lentas, caras e perigosas, tampouco restringir seus mercados a capitais ou cidades maiores. Em outras palavras, as ferrovias possibilitaram ou pelo menos forneceram condições muito melhores para que circos com repertórios mais diversificados pudessem viajar por cidades do interior, não apenas com mais frequência e menores custos, mas também com um número cada vez maior e diversificado de atrações, incluindo animais de pequeno, médio ou grande porte; amestrados ou exóticos.

Vários circos que visitaram Oliveira e outras cidades da região no período de transição entre os séculos 19 e 20 eram companhias “equestres”, isto é, circos que tinham nos números com cavalos parte importante de seu repertório. Entre 1888 e 1917, mais especificamente, 71% de todos os 39 circos que se apresentaram na cidade de Oliveira ou adjacências e que tiveram propagandas divulgadas na imprensa local se anunciavam como “circos equestres”. Nos espetáculos desses circos, os cavalos eram exibidos como criaturas especiais, cujo “treinamento em alta escola” os diferenciava dos animais utilizados no cotidiano.<sup>6</sup> Mas não eram apenas cavalos que realizavam apresentações nos circos da época. Cães, touros, cabritos ou até um elefante e um leão também integraram o repertório desses espetáculos.<sup>7</sup>

**6** Ver: Circo Paraense (1902), Circo Sul-América (1904), Circo Teatro Paulistano (1905a), Grande Circo Brasil (1917).

**7** Ver: Circo Equestre (1892), Circo Equestre (1892), Praça De Touros (1896), Saltimbancos Malcriados (1913); Circo Teatro Paulistano (1915).

Além dos animais, outras variedades usualmente compunham o programa dos circos que visitaram a região do Oeste de Minas Gerais nessa época, tais como acrobacias, ginástica, contorcionismo, teatro e música. Tal como certos animais exóticos ou amestrados, variedades desses tipos exigiam certos equipamentos que dificilmente poderiam ser adquiridos no local de apresentações, tendo, por isso mesmo, que ser deslocados pelos próprios circos, donde as ferrovias aparecem novamente como recurso privilegiado na viabilização desses repertórios. Escadas, trapézios, figurinos, cenários ou instrumentos musicais eram alguns dos objetos mais óbvios que eram exigidos por estes repertórios.

Nessa época, circos atuaram como um dos grandes divulgadores do teatro musicado. (TINHORÃO, 1976) Durante os espetáculos circenses, bandas de música frequentemente atuavam como elos entre os diferentes números. Possuir uma banda de música, além disso, poderia ser um sinal de prosperidade do circo, servindo como espécie de promoção da sua imagem. Nas propagandas publicadas sobre os circos no período, “orquestras”, “bandas de música” ou “conjuntos musicais” frequentemente apareciam entre as suas principais atrações.<sup>8</sup>

Encenações teatrais foram outro elemento que compuseram de maneira mais frequente parte do repertório dos circos a partir dessa época, especialmente no chamado “circo-teatro”. Espetáculos circenses desse tipo promoviam trânsitos de peças teatrais apresentadas nos grandes centros urbanos e cidades do interior de Minas Gerais, tal como acontecia em pequenas cidades do interior de outras regiões. (CARVALHO, 2010) Nesses casos, pantominas, comédias, canções, revistas de costumes e mesmo dramas são alguns dos gêneros teatrais que aparecem nos anúncios dos circos publicados nos jornais entre o fim do século 19 e princípios do século 20. Tais propagandas geralmente enfatizavam programas “variadíssimos”, “nunca vistos” ou “completamente novos”, com “exibições dramáticas”, “comédias”, “canções” ou “guarda-roupas luxuosos e de muito efeito”.<sup>9</sup>

Transportar equipamentos, figurinos e cenários para essas apresentações não era tarefa simples, especialmente antes da inauguração de ferrovias. Em junho de 1888, pouco antes da inauguração do prolongamento da Estrada de Ferro Oeste de Minas em Oliveira, a Companhia Dramática do empresário Brandão, àquela altura estacionada na cidade de São João del Rei, advertiu possíveis espectadores

**8** Ver: Circo Colombo (1911) e Companhia Equestre União Artística (1892).

**9** Ver: Circo Sul América (1904b) e Circo Teatro Paulistano (1915b).

de que o espetáculo que seria encenado em Oliveira naquele mês teria repertório reduzido devido, precisamente, a dificuldade de transportes. Conforme explicação do empresário, publicada em propaganda no jornal *Gazeta de Oliveira*:

As dificuldades que se antepõem à vinda da companhia, relativamente ao transporte, fazem com que a empresa tome a resolução de trazer para os primeiros espetáculos apenas dez ou doze figuras, até que chegue a esta cidade [Oliveira] a linha férrea, ocasião em que chegará o grupo que ora fica em São João del Rei, assim como todos os cenários, guarda roupa e maquinismo do vasto repertório de peças fantásticas que possui a empresa. (THEATRO, 1888, p. 4)

No período analisado aqui, os limites entre as diferentes linguagens artísticas nem sempre eram bem definidos. O repertório circense era composto por acrobacias, ginásticas, mágicas, contorcionismos e números equestres, mas também por apresentações musicais, peças teatrais e exposições de animais. Por outro lado, elementos tipicamente associados aos circos, tais como palhaços e acrobacias, por vezes integravam também outros gêneros de espetáculos, como touradas ou exposições cinematográficas. (MELO, 2017; SOUZA, J. I. M., 2003) Com efeito, esse conjunto difuso e intercambiável de atrações era um dos elementos que concorria para garantir o sucesso comercial de circos, especialmente onde o mercado consumidor era relativamente pequeno. Nesse contexto, ferrovias parecem ter facilitado essa diversificação dos repertórios, dinamizando, dessa forma, a oferta de espetáculos, na medida em que possibilitavam transporte mais rápido, barato, seguro e econômico “[...], garantindo ainda maior compatibilidade do público com as expectativas do público, o que ampliava, por sua vez, a sustentabilidade desses negócios.”

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

AMARAL, D. V. O.; DIAS, C. Nos trilhos do lazer: entretenimento urbano e mercado de diversões em Divinópolis, Minas Gerais, 1890-1920. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 22, n. 2, p. 237-261, 2017. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/10512>. Acesso em: 4 nov. 2020.

ARAÚJO, R. M. B. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBUY, H. Exposições itinerantes de animais selvagens, em São Paulo, no século XIX. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 5, p. 62-72, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17245>. Acesso em: 6 nov. 2020.

BIBBÓ, C. B. *Divertimentos em Ouro Preto no final do século XIX*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CABRAL, P. L. C. *A aliança dos contrários: a ginástica protagonizada no circo (Brasil, 1840-1880)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CARVALHO, R. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). *Repertório*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 40-51, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5211>. Acesso em: 6 set. 2020.

CIRCO Colombo. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 12 fev. 1911.

CIRCO Equestre e Gymnastico. *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, n. 202, p. 4, 16 dez 1858.

CIRCO Equestre. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 2, 29 maio 1892a.

CIRCO Equestre. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 4, 3 jun. 1892b.

CIRCO. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 25 nov. 1894.

CIRCO Mineiro. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 16 out. 1910.

CIRCO Paraense. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 31 ago. 1902.

CIRCO Pery e Coelho. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 13 maio 1894.

CIRCO Spinelli. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 2, 22 jul. 1900.

CIRCO Sul-América. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 8 ago. 1904a.

CIRCO Sul-América. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 2, 14 ago. 1904b.

CIRCO Teatro Paulistano. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 5 dez. 1915a.

CIRCO Teatro Paulistano. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 28 nov. 1915b.

COMPANHIA Equestre União Artística. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 2, 5 jun. 1892.



- DUARTE, R. H. Cavalinhos, leões e outros bichos: o circo e os animais. *Varia História*, Leipzig, n. 26, p. 97-107, 2002. Disponível em: [http://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/572b55ac4c2f8564c3833eaa/1462457772781/06\\_Duarte%2C+Regina+Horta.pdf](http://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/572b55ac4c2f8564c3833eaa/1462457772781/06_Duarte%2C+Regina+Horta.pdf). Acesso em: 6 set. 2020.
- DUARTE, R. H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.
- GOMES, T. M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- GRAN-Circo-Brasil. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 3 jun. 1917.
- GRANDE Circo Brasil. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 17 jun. 1917.
- MAIA, C.N. *Encontros e despedidas: história de ferrovias e ferroviários de Minas*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.
- MARTINS, W. S. N. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Rio de Janeiro: Autografia, 2014.
- MELO, V. A. (org.). *Pois temos touros: touradas no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- MELO, V. A.; PERES, F. F. *A gymnastica no tempo do Império*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999.
- MINAS GERAIS. *Anuário Estatístico*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926. v. 2.
- NOTAS sobre o município de Oliveira. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 15 jan. 1888.
- PIMENTA, D. *A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PRAÇA de Touros. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 1, 13 set. 1896.
- SALTIMBANCOS Malcriados. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 2, 6 abr. 1913.
- SOUZA, J. I. M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- SOUZA, S. C. M. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. UNICAMP: Cecult, 2002.
- THEATRO. *Gazeta de Oliveira*, Oliveira, p. 4, 10 jun. 1888.
- (A) TELA, a Cena e o Circo. *Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 1, 14 jan. 1917.
- TINHORÃO, J. R. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- WERNECK, M. H. A solução dos transatlânticos. In: REIS, A. C.; WERNECK, M. H. (org.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 19-32.
- XAVIER, R. D.; AMARAL, D. V. O.; DIAS, C. Cultura, ferrovias e desenvolvimento econômico: circos em Minas Gerais no final do século 19. *Revista de História Regional*, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 135-159, 2019. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/13191>. Acesso em: 6 set. 2020.

**ROSANA DANIELE XAVIER:** é doutoranda em Estudos do Lazer (bolsista CAPES) pela Universidade Federal de Minas Gerais.

**DANIEL VENÂNCIO DE OLIVEIRA AMARAL:** é doutor em Estudos do Lazer pela Universidade Federal de Minas Gerais.

**CLEBER DIAS:** é doutor em Educação Física pela Unicamp. Professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, da Universidade Federal de Minas Gerais.

# REPERTÓRIO

