

RASCUNHOS

v. 2 n. 2 jul. | dez. 2015

[Dossiê]

Processos de criação e suas implicações políticas:
Imbricações entre as artes do corpo e o teatro
de animação

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | IARTE | GEAC | EDUFU

Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Equipe Editorial

Editor Chefe

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Editores

Mara Leal, Universidade Federal de Uberlândia

Narciso Telles, Universidade Federal de Uberlândia

Paulina Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Editores Assistentes

Ana Carneiro, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial GEAC

Dirce Helena Benevides de Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia

Fernando Manoel Aleixo, Universidade Federal de Uberlândia

Mariene Hundertmarck Perobelli, Universidade Federal de Uberlândia

Mario Piragibe

Vilma Campos dos Santos Leite

Wellington Menegaz, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal do Sergipe

Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do Paraná

Ana Carolina Paiva, (SME – RJ)

Célide Salume Mendonça, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Gerard Samuel, Universidade de Cape Town, África do Sul

Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido

Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais

Ileana Diéguez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília

Julia Elena Sagaseta, Universidad Nacional de las Artes/UNA, Argentina

Leonel Martins Carneiro, Universidade de São Paulo, Brasil

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo

Nara Keiserman, (UNIRIO)

Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP)

Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina

Vivian Tabares, Casa de las Américas, Cuba

Diagramadores

Camila Amuy, Universidade Federal de Uberlândia

Lucas Francisco Silva, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Colaborador

Halan Vieira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

ISSN: 2358-3703

[Dossiê] **Processos de criação e suas implicações políticas: imbricações entre as artes do corpo e o teatro de animação**

SUMÁRIO

Abertura

Eduardo De Paula e Mario Piragibe..... 1

A Travessia das Figuras

Didier Plassard. (tradução: Mario Ferreira Piragibe) 2

Arquiteturas do corpo: máscara e mascaramentos contemporâneos

Felisberto Sabino da Costa 10

Na Companhia dos Imaginários

René Amado 28

O Aikido e a Capoeira como inspiração para o trabalho do ator

Renata Mazzei Batista 42

O artista que vem

Eduardo De Paula 58

O jogo expandido da máscara

Renata Ferreira Kamla 67

Grupo Faz de Conta

Angie Mendonça..... 81

Uma dramaturgia contaminada pela cidade

Fernanda Carla Oliveira..... 99

Sangue Bom

Mario Ferreira Piragibe..... 113

Ação artística de caráter político

Raquel Purper..... 131

Improvisação em dança

Jarbas Siqueira Ramos & Patrícia Chavarelli Vilela da Silva 140

Grupo teatral processos criativos e alienação

Adailton Teixeira 155

O gesto poético

Miguel Vellinho..... 171

As coisas não têm paz

Joana Viana..... 187

Um dossiê entre as artes do corpo e os corpos na arte

O Dossiê Processos de Criação e suas implicações políticas: imbricações entre as Artes do Corpo e o Teatro de Animação dedica-se a experiências e discussões relativas a como os modos de apresentação de sujeitos em cena e a preparação que se pensa para os artistas de teatro reflete, de alguma forma, entendimentos específicos acerca do indivíduo e de como este media sua existência nos contextos históricos e coletivos.

O dossiê, de fato, é composto por artigos que transitam entre os eixos Artes do Corpo e o Teatro de Animação, em alguns casos especializando-se em uma das temáticas para particularizar um discurso, em outros desenvolvendo-se a partir do trânsito entre os campos e considerando-os de modo híbrido. A grande aproximação entre os temas antes separados foi dada a ver logo no início do trabalho de atribuição de artigos a dossiês – motivos pelos quais se preferiu assumir o risco da amplitude temática em favor da revelação dos inúmeros trânsitos possíveis entre os temas.

Dada a amplitude da temática proposta, são apresentados trabalhos que abordam tanto aspectos pedagógicos inerentes à criação, quanto discussões acerca do corpo em cena, e seus dispositivos de índice e re(trans)figuração. Assim, o dossiê apresenta experiências e processos com teatro de bonecos e máscaras da mesma forma com que revela conduções de processos de criação e as estratégias de sobrevivências de coletivos teatrais dentro e fora dos grandes centros. Discute técnicas em dança enquanto apresenta as possibilidades de significação do ator no trato com o espaço público. Aborda técnicas corporais para o ator para além da falsa separação entre preparação e criação. Pensa o corpo do intérprete em teatro, desde sua afirmação até o seu desaparecimento (ou substituição), em evidente relação com as perspectivas políticas das mediações necessárias entre o artista e a arte, o ambiente e os modos de manutenção do ofício.

O que apresentamos ao leitor é, de certa forma, algumas das indagações que a nossa condição de pesquisadores em artes nos oferece, bem como um mergulho num espaço tão incerto quanto apaixonante.

Boas leituras.

Eduardo De Paula e Mario Piragibe



A TRAVESSIA DAS FACES¹
THE CROSSING OF FIGURES

Didier Plassard²
Tradução Mario Ferreira Piragibe³

Resumo

O autor discute as alternativas para os entendimentos contemporâneos da dramaturgia para o teatro de bonecos, partindo da evidência da inexistência de uma tradição contínua de produção textual para a empanada. Narrativas, processos de criação compartilhada, novas discussões acerca da personagem dramática e das funções do ator são apresentados como possíveis articuladores da dramaturgia da cena de animação.

Palavras-chave: dramaturgia, teatro contemporâneo, teatro de animação, Valère Novarina

Resumem

El autor analiza las alternativas a la comprensión contemporánea de la dramaturgia para el teatro de títeres, con base en la evidencia de la ausencia de una tradición continua de la producción textual por la *barraca*. Narrativas, procesos creativos compartidos, nuevas discusiones sobre el personaje dramático y funciones de los actores se presentan como posibles organizadores de la dramaturgia de la escena nel teatro de animación.

Palabras claves: dramaturgia, teatro contemporâneo, teatro de títeres, Valère Novarina

Abstract

The author discusses about possible contemporary understandings in puppetry playwriting, starting from the evidence of the inexistent continued tradition in writing for the *castelet*. Narratives, collaborative creation, new discussions about dramatic character and about the roles played by the actors on puppetry are shown as possible shifters for dramaturgic works on animation theatre.

Keywords: contemporary theatre, playwriting, puppetry, Valère Novarina

O teatro foi inventado para que ali se queime à noite todas as figuras humanas. Não é um lugar para se fazer de bonito, aparecer sobre duas

¹ Artigo publicado no idioma original: PLASSARD, Didier. La traversée des figures. **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. pp.15-9.

² Doutor em Estudos Teatrais e professor na Université Paul Valéry – Montpellier III, França. Trabalha no Département des Arts du Spectacle. Pesquisa teatro moderno e contemporâneo, as relações do teatro com as outras artes, teatro de marionetes e novas tecnologias. Autor de *Les Mains de Limière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette* (1996) e *L'acteur en effigie* (1992). Atualmente é editor da Revista *PUCK – le Marionnette et les autres arts*, do Instituto Internacional da Marionete, de Caherleville-Mézières – França.

³ Ator, diretor e artista de teatro de animação. Professor do Curso de Teatro IARTE UFU. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, com pesquisa voltada para as manifestações contemporâneas do Teatro de Animação. mpiragibe@gmail.com.

*patas, inteligente e bem domado entre os dogmatas, imitar o homem, mas um grande Gólgota de papel onde se queimaria todas as efígies da cabeça do homem. Pois a imagem do rosto humano, a que a gente pensa que tem, pensa que carrega, pede periodicamente para ser apagada, destruída. O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído*⁴⁴.

Valère Novarina, *Para Louis de Funès*

Escrever para marionetes?

Definir o que poderia ser uma escrita especificamente destinada ao teatro de bonecos sempre será uma tentativa de se delimitar um subgênero no interior do gênero dramático, uma ordem no interior de uma classe, além do que – pois não há razão para se considerar uma boa idéia enveredar pela taxonomia – este acabará por se dividir em diferentes famílias (formas acadêmicas ou populares) e diferentes grupos: textos para bonecos de luva, para bonecos de vara, para bonecos de fio, para sombras, etc. Eventualmente todos essas diferentes formas, escritas específicas ou *corpus* regionais acabarão reivindicando para si um espaço determinado em meio a essa classificação utópica.

Consideremos o fato de que a própria noção de gênero literário não é senão uma construção histórica, ou mesmo ideológica, em que nem a relevância, nem a universalidade podem ser consideradas como critérios⁵⁵. Para nós, apenas considerando a simples questão do repertório das obras escritas especialmente para o *castelet*, basta mencionar Henryk Jurkowski, quando este afirma que “a história do drama para marionetes não corresponde senão a uma parte frágil da do teatro de marionetes”⁶: isto quer dizer que, de fato, são muito raras as formas históricas dessa arte para as quais foram criadas obras dramáticas específicas, e que toda a atenção que se possa conceder aos quaisquer *dramaticulos*⁷ - sempre os mesmos – de Jarry, Maeterlink, Garcia Lorca ou Ghelderode, não podem conduzir senão à formulação de falsas questões, uma vez que não apenas ignora a imensa maioria dos textos de fato apresentados em teatros de bonecos, mas também silenciará acerca da relação usualmente vacilante, senão ambígua, desses autores com o *castelet* para o qual declararam escrever. Foi Michel de Ghelderode, por exemplo, quem declarou:

⁴ NT: Optou-se por utilizar a tradução feita por Angela Leite Lopes em: NOVARINA, Valère. Carta aos atores e Para Louis de Funès. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005 (Coleção Dramaturgias). p. 36.

⁵ Consultar, a esse respeito, Gerard Genette, *Introuction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Henryk Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, p.9.

⁷ NT: no original, *dramaticules*.

Há algumas peças que escrevi como sendo para bonecos, que, de fato, foram escritas para atores vivos. Mas essas peças apresentam uma liberdade muito grande no desenvolvimento das suas ações e não penso que os atores estejam prontos para representá-las; então, um pouco por ironia, eu escrevi ‘para marionetes’, na esperança de que sejam apresentadas ainda assim por pessoas⁸.

Escrita de elusão, senão de regressão – como se pode observar em *Ubu acorrentado* e *Ubu rei* –, a dramaturgia para bonecos não demarca um território teatral particular, mas torna-se, de acordo com cada época, a imagem reduzida do teatro de atores, seu reverso ou sua margem. Dentro dessa perspectiva, as duas tendências fundamentais estudadas por Roger-Daniel Bensky em seu *Estruturas textuais da marionete em língua francesa*⁹, a da sátira e a da *féerie*, não podem ser consideradas como tais por força da limitação do *corpus* coletado, e não está claro por quais meios a obra de Maeterlink, o repertório do *Erotikon Theatron*, o do *Petit Théâtre da Galerie Vivienne*, ou mesmo do *Théâtre d’Ombres Chat Noir* (para apresentar exemplos que se inscrevam dentro dos limites históricos e culturais escolhidos por Bensky), podem se adequar a essas categorias. Basta dizer que nenhuma característica comum, seja temática ou formal, reunirá sob uma identidade compartilhada esse arquipélago explodido que são os textos representados pelos teatros de marionetes.

Teatro e narrativas

Como poderia ser de outra maneira? A própria noção de texto teatral, hoje em dia, não apresenta tal unidade. Há pouco mais de vinte anos, Pierre Larthomas julgava interrogar os princípios fundadores da Linguagem dramática¹⁰, quando não fez mais que desenvolver as regras da dramaturgia francesa dos séculos XVII e XVIII, e seus desdobramentos – esses também exclusivamente franceses – até aproximadamente 1950.

Mais recentemente Michel Vinaver propôs um novo modo de abordagem dos textos dramáticos, apoiado em uma amostragem mais diversificada em tempo e espaço (compreendido de Shakespeare a Novarina), mas que tenderam ainda a apagar as dimensões históricas e culturais dos textos em nome de identificar o que seria comum a

⁸ Michel de Ghelderode, entrevista a Alain Trutat, citado em: *Études Théâtrales*, n°6, Louvain, dezembro de 1994. p.63.

⁹ Roger-Daniel Bensky, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

¹⁰ Pierre Larthomas. *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990 (1^{re} édition: 1972).

toda a escrita feita para a cena¹¹. Ainda que muitas das suas categorias tenham-se revelado pertinentes, trataram-se, entretanto, de instrumentos destinados à análise micro-textual que, mesmo quando buscam empreender uma separação sumária entre duas grandes famílias (chamadas por Vinaver de *peças-máquinas* e *peças-paisagens*), não findam por esclarecer nem as estruturações internas do campo dramático (comédia, tragédia, drama, pastoral, etc.), nem suas estruturações externas (nas relações de oposição com o romance ou a poesia, por exemplo). Não podemos esperar, ao menos por aqui, que se desenhem os contornos de uma escrita especificamente destinada aos bonecos.

Sobretudo, é a evolução recente das práticas teatrais que deve, nesse ponto, ser levada em consideração. Os últimos vinte anos nos mostraram amplamente que todo texto, mesmo sem diálogos¹², mesmo prioritariamente destinado à leitura¹³, mesmo como resultado de um simples registro, pode fornecer material a representação teatral¹⁴. “Fazer teatro de tudo” disse Antoine Vitez; os espaços de liberdade conquistados pela encenação, no teatro de atores, abriram um grande caminho a ser percorrido dentro do teatro de marionetes. Uma direção, em particular, parece merecer ser explorada de maneira mais sistemática; a do trabalho das formas narrativas, devido às numerosas e antigas conexões que associam a arte da manipulação à do narrador. Um exemplo convincente pode ser oferecido, já há alguns anos, com *Le Manteau*, de Gogol, encenado por Hubert Jappelle. Em vez de aguardar a chegada hipotética de um autor que aceda enfim a escrever segundo as suas intenções; ao invés, sobretudo, de se improvisarem como autores, acumulando mesmo o pedantismo e os signos exteriores da dignidade literária (fragmentos de mitologias, lugares comuns psicanalíticos e outras bobagens existencialistas), foi então a partir de um verdadeiro percurso voluntário, de apreensão e de apropriação da totalidade do campo teatral, e para além dele, que os marionetistas poderão compensar as carências em seu repertório próprio.

É interessante de se observar, por outro lado, que os próprios autores dramáticos demonstram a tendência de, cada vez mais, atravessar a escrita teatral e os outros

¹¹ Michel Vinaver (éd.), *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

¹² Direção explorada, por exemplo, nos espetáculos de Jean Joudheuil et Jean-François Peyret (*Le Rocher, la lande, la librairie* a partir de *Les Essais de Montaigne*, 1982; Pietro Aretino, a partir da correspondência de Aretino, 1985; *Les sonnets* de Shakespeare, 1989; *La Nature des choses*, de Lucrèce, 1990).

¹³ Assim como *Catherine* de Antoine Vitez, a partir do romance *Lês Cloches de Bâle d'Aragon* (1975).

¹⁴ Por exemplo *la Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong*, encenação de Vitez em 1979, ou *Um conseil de classe très ordinaire*, encenação de Jean Louis Benoit em 1980.

regimes (essencialmente narrativos) da criação literária, forçando por vezes o encenador a resolver a equação do texto e de sua interpretação. Assim em Heiner Müller: *Paysage sur surveillance* (NT: Paisagem sob vigilância), *Héraklès 2 ou l'hydre* (NT: Hércules 2 ou a hydra), algumas passagens de *Hamlet-machine* se apresentam como estórias ou descrições, outras (*Rivage à l'abandon* (NT: Praia abandonada), *Paysage avec Argonautes* (NT: Paisagem com os Argonautas)), como se fossem poemas. Mesmo quando o texto possui uma forma aproximada a de um monólogo, alguma menção de personagem (“Eu estava Hamlet”, mas quem disse isso? Quem profere essas palavras hoje?), alguma indicação cênica, isto não o determina, e a palavra, no mais das vezes, permanece suspensa, não atribuída: a encenação será a encarregada de sugerir sua ancoragem e seu modo de aparição.

Em Bernard-Marie Koltès, um fragmento de narração romanesca, tal como a de *Quai Ouest*, indica que se passaram vários anos desde o começo da peça propriamente dita, que ainda abrirá a inúmeras repetições sob “parênteses”, monólogos interiores de personagens apresentados como se estivessem em um romance (entre aspas, menção “diz fulano”, etc.). Ainda em *Combat de nègre et de chiens*, na última cena, composta como uma seqüência cinematográfica, encontra-se separada do corpo da peça pela introdução de um título de capítulo. Inversamente, o romance *La fuite à cheval très loin dans la ville* retorna à heterogeneidade de gênero ao inserir diálogos de teatro em meio à narração.

Construção, destruição

Contudo, é sem dúvida em *Discours aux animaux* (NT: Discurso aos animais) de Valère Novarina, que as fronteiras entre a escrita narrativa e a escrita teatral se apagam mais completamente, ao ponto de o leitor poder muito bem ler a obra (por ignorância ou por livre escolha) como se tratasse de um romance: nenhuma das convenções tipográficas próprias do gênero dramático virá perturbar seu percurso através da massa textual, apenas ritmada pelas alterações de parágrafos e seqüências numeradas, que parecem ter sido confundidas com simples capítulos.

Ainda: o entrelaçamento das vozes, aparentemente orientado pelo uso das aspas, o conduzirá a reconhecer o discurso como a primeira pessoa de um personagem-narrador de toda uma série de evocações feitas por figuras passageiras, introduzindo assim uma forma de hierarquização (procedimento por excelência estranho ao diálogo teatral, no qual todos os personagens falam sobre o mesmo plano) entre suas diferentes

enunciações. Rapidamente, entretanto, os pontos de referências irão saltar e o texto se quebrará em interrogações: em endereçamentos, em invectivas, em frases lidas sob as tumbas, sem que se possa decidir quem, em que momento, profere as palavras, ou quem as escuta.

Para quem o lê, ou quem o escuta em cena, dito por um ou mais atores¹⁵, o *Discours aux Animaux* realiza um mesmo trabalho de construção e destruição de figuras: nomes, lugares, instantes aparentemente fugidios, como que chacoalhados, incertos, para serem imediatamente fundidos, engolidos para dentro do movimento da palavra, verdadeiro espaço de fusão e de negação. “Nós avançamos aqui para rasgar nossas imagens, produzir e destruir o homem enquanto este fala”, afirma um dos aforismos reunidos em *Pendant la matière*¹⁶. O teatro que pode surgir de tal fluxo verbal não é mais, portanto, aquele do confronto entre as personagens, mas aquele da travessia dos corpos para a palavra, da fixação passageira da língua em figuras corporais, de seu nascimento e de seu desvanecimento.

“Ir ao concreto, ao espaço, à dor; descer para assistir à ascensão das figuras”¹⁷: mais radicalmente que qualquer outra, hoje em dia, a escrita de Valère Novarina nos convida à combustão das aparências; ela convoca de uma vez só o deslocamento das representações já constituídas (nomes de cidades, datas, divisões de personagens), imagens que se amontoam em nosso cotidiano, e a criação de um espaço desconhecido, onde matéria e palavra se confrontam, se aliam, para um momento depois se separarem, repetindo-se incansavelmente as figuras da criação e de sua deglutição pelo tempo.

Uma poética da enunciação

“O ator vivo entre si e além de si, como um carregador que carrega seu corpo adiante, como um separador de carnes e espíritos. Não é um corpo que projeta palavras diante de si, mas uma matéria de palavras que carrega corpos, não um porta-palavras, mas um caminho de palavras que carrega seu corpo adiante (...)”¹⁸. Não se pode afirmar com segurança que os textos teatrais de Valère Novarina (*Le Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des mots*, *Le Drame de la vie*, *Vous qui habitez le temps*, etc.) se

¹⁵ Para os dois primeiros casos: as duas versões levadas à cena por André Marcon (*Lê Discours aux animaux*, Festival de Outono, 1986; *L Inquiétude*, Festival de Avignon, 1991); para o segundo; *Vie des IV Jean*, Companhia Michel Liard, Nantes, 1994.

¹⁶ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ V. Novarina “Pour Louis de Funès”, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p.141.

prestem facilmente a uma *mise en marionnettes*¹⁹, e menos ainda que assim encontrem os seus verdadeiros significados: pois é em primeiro lugar à transformação do corpo vivo do ator a que os textos aspiram, ao trabalho dessa *Carne Humana* pela palavra que a atravessa. Mas os ensaios e as reflexões que acompanham tais textos (*Le théâtre des paroles, Pendant la matière*), em suas formulações mais radicais, fixam um horizonte ao ato teatral que poderia muito bem, sob certos de seus aspectos, ser também o do teatro de bonecos.

Por meio da manipulação aparente, de fato, se apresentam ao mesmo tempo a história contada pelas marionetes e a história dos atores-manipuladores que a contam: a partir da perspectiva da declamação e da enunciação, sua eficácia é tal que, freqüentemente, os bonecos não preexistem à representação, mas surgem de montagens efêmeras, de objetos aproximados, de materiais formatados no instante – tal pode ser dito do próprio trabalho da manipulação, que constrói e desconstrói as figuras de acordo com as necessidades da fábula. O foco assim fixado sobre a atividade de produção da narração, tanto quanto da própria narração, introduz no espetáculo teatral um funcionamento dividido, uma dinâmica de trocas entre contar e representar, que carrega o teatro à fronteira da narrativa. Alternadamente narrador e personagem, sobrepondo-se à ação e deslizando sobre ela, o ator torna-se o lugar de uma dissociação entre os diferentes planos da representação; ao mesmo tempo em que molda, pode fazer desaparecer os intérpretes de seu drama.

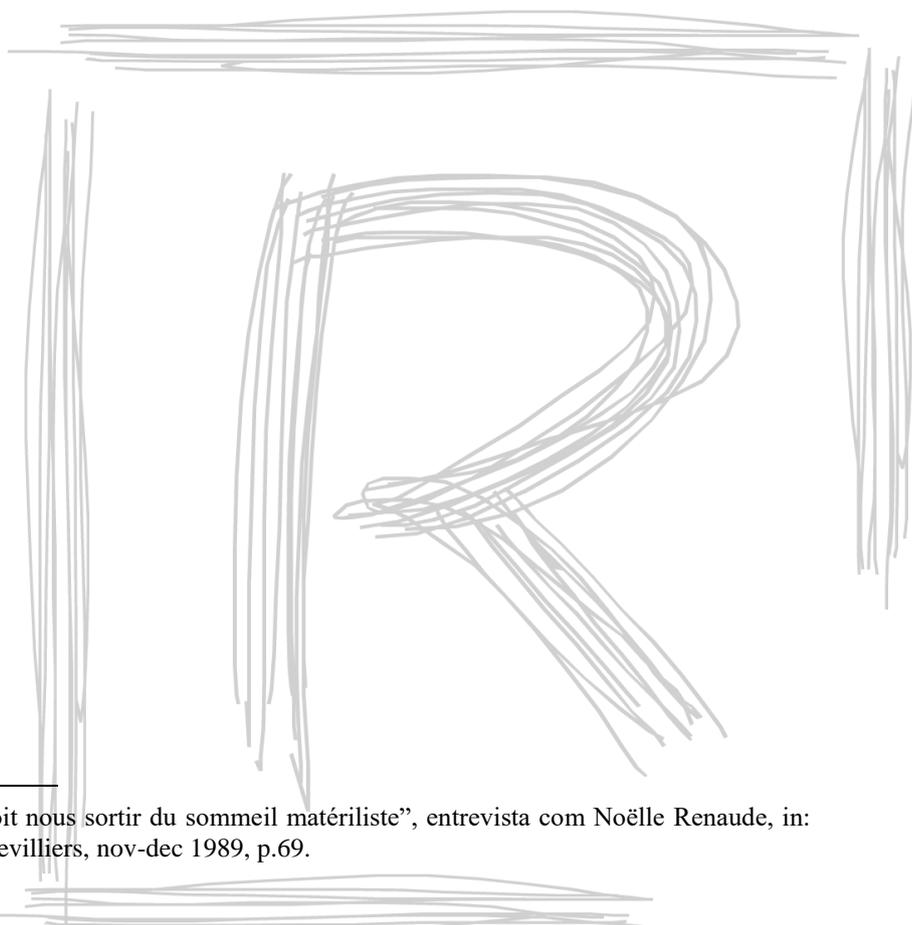
Se tal movimento de construção da representação teatral, de por em perspectiva a fábula e a enunciação, que não faz exatamente coincidir figuras e personagens, material e ficção, é retomado nos tempos atuais a partir do trabalho de encenadores e autores dramáticos, isso se dá, sem dúvida, devido ao fato de oferecer uma forma de resistência às pressões exercidas pelos modelos dramatúrgicos mais suaves e melhor adequados à indústria do espetáculo: o teatro teria então por função lembrar-nos que toda imagem, como toda ficção, é o produto de uma elaboração, e nos associar a ela. A marionete, reforçando ainda a parte da convenção consciente, ao pôr abertamente em cena o movimento que conduz do objeto à figura, pode levantar esse desafio.

“No teatro as coisas aparecem de fato, ou seja: como se jamais tivessem estado ali. As coisas surgem de tal forma contraditórias que tornam-se impraticáveis no real; as

¹⁹ NT: A tradução mais correta para esse trecho seria “encenação com bonecos ou marionetes”, mas o tradutor quis manter o jogo de palavras proposto pelo autor.

coisas surgem reais, mas ainda impossíveis à matéria, impraticáveis para a física do mundo”²⁰.

Recebido: 31/08/2015
Aprovado: 20/09/2015
Publicado: 31/10/2015



²⁰ V. Novarina, “Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste”, entrevista com Noëlle Renaude, in: *Théâtre / Public*, no. 90. Gennevilliers, nov-dec 1989, p.69.



Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos

Body architectures: mask and contemporary masking

Felisberto Sabino da Costa¹

Resumo

Este artigo enfoca alguns apontamentos sobre máscara e mascaramento na cena contemporânea. Algumas passagens, certamente familiares a todos aqueles que trabalham nesse universo, estão impregnadas de tal forma em meu corpo – minha prática – que me aproprio delas como um ator, que, ao enfrentar diversas vezes um texto, acaba dizendo-as como se fora suas.

Palavras-chave: máscara; mascaramento; corpo; teatro contemporâneo.

Resumen

Este artículo se enfoca em algunos apuntes sobre la máscara y el enmascaramiento en la escena contemporânea. Algunos pasajes ciertamente familiares a todos aquellos que trabajan en este universo, estan impregnados de tal forma em mi cuerpo, mi práctica de las que me apropio como actor, que al enfrentar un texto, acabasiendo como si fueran propias.

Palabras clave: máscara, enmascaramiento, cuerpo, teatro, contemporâneo.

Abstract

This article presents some notes on mask and masking in the contemporary theater. Some lines, which are certainly familiar to all those who work in such universe, are so embedded in my body – my practice – that I take them as an actor who takes the words of a text as his own.

Keywords: mask; masking; body; contemporary theater.

Portais

Principio este exercício de escrita acendendo uma vela preta, a qual representa o passado, o dia de ontem, posiciono-a ao lado de uma vela branca, também acesa, indicando o futuro, o dia seguinte. Diz-se que este era o costume nos lares romanos em homenagem a Janus. No espaço (intervalo) entre as duas velas, sobressai-se o que poderia nominar o presente, esse vazio (invisível) em que manifestamos nossos corpos e

¹ Universidade de São Paulo (USP). Professor livre-docente; Programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ECA/USP). Possui experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação.

atuamos. A presença é também o espaço no qual passado e futuro perfuram o presente e se consomem. Talvez pudéssemos fazer uma aproximação com a noção de *Ma*, presente na filosofia japonesa: o vazio necessário à criação. *Ma* seria a presença e o presente instaurados no corpo. À chama que se consome, que arde no fazer do corpo, (de)nomino mascaramento (ou máscara). O (de) ressaltado sinaliza os deuses e os demônios que permeiam a – nossa – história e afastam o tédio. Assim, mascaramento é pura consumação, ou seja, o corpo (como a vela) totalmente entregue ao ardor do momento.

Para além das categorias do teatro e da *performance*, a ideia de mascaramento flerta – ou se deixa flertar – com a performatividade e a teatralidade, ambas vistas como duas modalidades “que transbordam os marcos artísticos e são pensadas como partes de campos expandidos e no âmbito das reflexões sobre a subjetividade (DIÉGUEZ, 2015)². Ainda trilhando esse chamamento, “o uso que Judith Butler faz do performativo para pensar o gênero como uma situação construída por repetição de atos, nos permite entender a performatividade como produção de atos e ações através dos quais nos expressamos e definimos no mundo”³, ou seja, o mascaramento se estende para além das artes da cena.

Sabe-se que os conceitos têm o propósito de petrificar os espíritos, e os mitos os desafiam. Entretanto, valho-me tanto de um quanto do outro para circunscrever o tema proposto, como Platão já fizera lindamente. Também é dito que – um – Deus, ao criar o – um – mundo, o fez por intermédio da fala. Deus abria a sua boca e dizia palavras que se convertiam em matéria. Partilhando esse artifício, emprego essas duas palavras – mito e conceito – e crio mundos, matérias tecidas pela imaginação, ao escrever sobre um possível, ou seja, o mascaramento. Perfaço uma breve ficção para pensar o mundo da máscara inspirado pelas artes da cena produzidas atualmente.

A “lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acréscimos que lhe impomos do exterior”, nos diz Ítalo Calvino (1990, p.17). Movido por essa passagem, teço alguns apontamentos sobre corpo, máscara e mascaramento, apoiado pela mitologia de modo bastante liberto. Ao assumir os meus passos, invoco – dou voz – o – ao – meu “sangue latino” e convoco Janus⁴ para nortear a viagem.

² Anotação de uma aula, em 11 de dezembro de 2014, durante a disciplina “Cenários Expandidos”, ministrada por Ileana Diéguez, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

³ Idem.

⁴ O chamamento a Janus foi inspirado num discurso de Mário Buchbinder, em seu livro, “*Poética do Desmascaramento*”.

Força primordial, senhor do sol e guardião das portas e das entradas, divindade latina, Janus era considerado o pai dos deuses. É conhecido como o primeiro deus cultuado em cerimônia em Roma, até mesmo antes de os deuses gregos serem introduzidos, naqueles – nesses – tempos de contaminações – ou domínios – a que os homens estavam – são – sujeitos. Passagem, movimento, transição, tempo, mutação e limiar são palavras que incorporam tanto Janus quanto a máscara.

Janus pode ser considerado um corpo-máscara, deus bifronte que portava duas faces – olhares – em direções opostas. Ao trazer em si a ideia de duplo, estabelece a relação com um corpo cênico, em que a palavra *outro* pode ser lida tanto como alteridade quanto hétero – diferente. As duas faces de Janus dizem respeito ao passado e ao futuro e ousa-me a dizer à máscara e à contramáscara, àquilo que revela e esconde, àquilo que tensiona os olhares. Pode se apresentar como um homem jovial e belo (futuro) e como um ancião de olhar profundo (o passado), mas poderíamos inverter esses tratados, trair esses ritos e afirmar que é um deus da reversibilidade. Janus é o equivalente masculino da deusa Jana, e conforme Buchbinder, seu nome provém de Diana, cuja raiz é *dius* ou *dium*, significando luminoso. Deriva igualmente de *div* (divisão) ou *di* (duplo), o que remete a separação, o diálogo e o diafragma (1996, p.222). Ele é a cisão da pessoa, a multiplicidade de aspectos da máscara e do mascaramento. Vestindo-me com a pele de Agamben, diria: “é também aquele que dividindo e interpolando o tempo está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (2009, p.72). Dessa forma, o mascaramento seria o corpo do “momento agora”, situado entre o “não mais” e o “ainda não”.

Um corpo-máscara constitui presentidade que se dispõe em relação a outros tempos, é a presença e o presente que interagem com a ausência e a memória. O mascaramento revela-se contemporâneo no sentido de que “é aquele que mantém firme o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo” (AGAMBEN, 2009, p.62-64).

Deus do firmamento luminoso, das origens, do princípio de tudo o que existe, Janus põe em jogo a dificuldade dos começos e o retorno à origem. Ele abria o céu à luz e era quem o fechava. Presidia as portas privadas e públicas, reais e ideais. Na vida privada, era o deus das aberturas por onde a luz entrava nas casas. Assim, Janus é a abertura que habita um corpo-máscara. Tal como “a casa é o corpo”, como dissera

Lygia Clark, “a máscara é o corpo”. Infiltrar-se nessa arquitetura é dispor-se, como na obra de Clark, a perder o equilíbrio cotidiano, a lidar com o escuro, a ver e ser visto do exterior, adentrar a boca na qual a pessoa entra na germinação, realizando um passeio que envolve os sentidos (1980, p.33).

Saturno possivelmente dotou Janus com o atributo de ver tanto o passado quanto o futuro, daí o olhar para frente e para trás. A experiência de Lygia Clark invoca a gestação e podemos associá-la às duas companheiras da deusa Carmenta: antevorta (futuro) e postvorta (passado), temporalidades que presidem o nascimento na Roma antiga⁵ e que podemos associar a Janus. Nascer é buscar uma singularidade não destituída de uma relação com o oceano de imagens arquetípicas, um universo em que podemos nos alimentar do mito e da potência do inconsciente ao qual acede a máscara. Para Jung,

o inconsciente é como o Janus bifronte; por um lado, seus conteúdos apontam para trás, em direção a um mundo do instinto pré-consciente e pré-histórico; por outro, antecipa potencialmente um futuro, devido a uma prontidão instintiva dos fatores determinantes do destino. Um conhecimento completo de um traçado de fundo existente desde o início de um indivíduo poderia ser em grande parte a condição de possibilidade da predição do seu destino. (2002, p.272-273).

A direção a um mundo primevo pode nos levar à *infans*, à criança anterior à linguagem. São diversos os exercícios com a máscara que buscam a “fala” antes da palavra, um corpo que descobre os seus mundos. Não me refiro ao jogo do silêncio à fala, como em algumas pedagogias com a máscara, porém de um mundo anterior, no qual se assenta no caos que antecede o conceito.

Como deus da transição é um ente que precede. Ele pode estar relacionado às margens ou ao espaço intervalar entre uma e outra. De Janus vem janeiro e, como diz a sabedoria popular, esse mês traz um pouco do passado e a promessa de um futuro. Janus presidia o ano, os meses e os dias. Desse modo, no começo de uma jornada invoca-se Janus – deus dos portais e das transições (metamorfoses), dos inícios e fins. A ele também está associada a mudança entre a vida primitiva e a civilização, o obscurantismo e a ciência e o campo e a cidade. Os soldados que saíam para as campanhas eram conduzidos ao portal do santuário por onde deveriam passar. Trabalhar

⁵ “Antevorta” e “Postvorta” tinham dois altares em Roma e eram invocados por mulheres grávidas como divindades protetoras contra os perigos do parto.

a máscara requer rituais de passagem, assim como em Janus. Não necessariamente solenes, podem ser pequenas ações, similarmente ao nosso cotidiano.

A dualidade inscreve-se nos escassos mitos conhecidos, os quais apresentam Janus como humano e também como um deus primevo, amorfo inicial (caos). Janus é deus e é homem. Oriundo da Tessália, tal como Dioniso/Baco, era um estrangeiro que chegava a um novo território (Lácio) e conduzia o povo a uma nova realidade/tempo. Tido como o senhor do desenvolvimento científico, da criação de leis, do aprimoramento do cultivo e da cunhagem das primeiras moedas correntes, Janus transformou o território que atravessou. É possível afirmar que vestir uma máscara é receber a visita de um estrangeiro, transitar entre a ciência e a arte, o conhecido e o desconhecido, transformar e ser transformado, penetrar e ser penetrado, dar voz a um corpo (cênico) que afronta a morte e que arde alegremente ante o trágico vivido.

Divindade das mudanças e das tradições, Janus era adorado no primeiro dia dos meses, nas épocas de plantio, das colheitas, dos casamentos, dos nascimentos, enfim, dos acontecimentos considerados importantes na vida das pessoas, nos momentos de transição e nas escolhas que mudam os cursos da vida. As relações que podemos tecer com a máscara seriam sintetizadas na imagem da porta sempre aberta para os dias de ontem e para os dias que ainda estão por vir. Janus e mascaramento tecem um diálogo nunca terminado. Deus dual – não dualista –, ao trazer uma face voltada para a luz e a outra para as trevas, gera polaridades que não devem ser pensadas de forma estanque. Antes, deve-se atuar como a própria chave que ele porta, pois ela abre – é – o espaço que gera um e outro. Portanto, novo e velho, passado e futuro, dia e noite dançam a mesma dança, a mesma música. Assim, o território da máscara seria o espaço do girar a chave.

Conta-se que, das duas faces de Janus, uma falava uma verdade enquanto a outra desdizia-a, o que nos remete à confusão de uma pessoa frente à escolha. Janus, deus das indecisões ou indecidibilidade. Se, por um lado acalentava, por outro trapaceava. Um transitar constante entre um e outro lado. Por isso, adentramos o terreno da ambiguidade.

Nesse trajeto que venho construindo, valho-me de imagens metafóricas, nomeações ou até mesmo divagações desse possível deus que encarna o oculto/escondido, a verdade/mentira e o caos interno/externo. Trata-se de um deus que pelas qualidades que lhe são atribuídas nomeia, atualmente, corpúsculos surfactantes: a

partícula Janus. Esta é uma substância parcialmente hidrofílica e parcialmente hidrofóbica, parte atrai e parte rejeita a água. Assim, entramos num domínio em que é permitido navegar em outras direções. Partículas Janus são úteis para a fabricação dos conversores de energia solar; das telas de computador flexíveis com a espessura de uma folha de papel ou a fim de compor dispositivos para a administração seletiva de medicamentos. Servem tanto à constituição de corpos ciborgues, mediante a inserção de próteses, como de aditivos químicos que estimulam ou modificam o corpo.

Sob o signo de Janus, máscara e mascaramento se apresentam como portais. Portas que se abrem em duas – ou mais – direções: dentro e fora; o limi(n)ar. Mascaramento como jogo e alteridade que põe em questão a identidade. Máscara como “a alegre negação da identidade e do sentido único; negação da coincidência estúpida consigo mesmo, [...] da violação das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1987, p.35). É um mascaramento contemporâneo que não “adere estreitamente ao seu tempo, que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões”, resultando numa “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo toma distância” (AGAMBEN, 2009, p.59). Sob esse olhar, máscara é diálogo.

A essa altura do texto, outra divindade entra em cena, o Genius, deus que preside os nascimentos, pois, no processo constitutivo de uma máscara, seja mascareiro seja atuante, seria interessante confiá-la a Genius na hora de seu nascimento. Segundo Agamben, na relação secreta que cada um deve saber cultivar com o próprio Genius, deve-se “ser condescendente e abandonar-se a ele” (2007, p.16), uma vez que “é essa presença inaproximável que nos impede que nos fechemos uma identidade substancial. É Genius que rompe com a pretensão do eu bastar-se a si mesmo” (2007, p.17). Nesse sentido, ele é um provocador, um guardião que abala a bastança da máscara. Viver com Genius “significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não conhecimento” (2007, p.17). Mascaramento é habitar tal território, adentrando em zonas desconhecidas. Confeccionar a máscara, ou invocar o mascaramento, traz como premissa a fricção com Genius que a cada a[u]tor é dada a enfrentar.

Em templos dedicados a Janus, haviam portas voltadas para os lados em que o sol e a lua nasciam e para onde esses astros desapareciam no horizonte. As portas permaneciam fechadas em tempos de paz, uma espécie de película que a protegia das injunções externas. Um corpo-máscara não se conforma num território apascentado, não

se apazigua num fechar em si, há sempre uma tensão que o faz vibrar, há sempre um estrangeiro que o perturba, bate à porta e o convida a adentrar a ‘zona de não conhecimento’. Permanecer somente no conhecido é lidar com uma máscara morta.

Corpo, Máscara e Mascaramento

Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro *No*: “uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos” (1984, p.161). Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão.

Um corpo-máscara pode adentrar o território de uma linguagem específica ao experimentar a *commedia dell’arte*, o *clown*, o bufão, o *topeng* ou o *nogaku*. Essas práticas mascaradas não se vinculam somente à utilização de um objeto, mas a mergulhar o corpo num caudal em que a máscara é um de seus constituintes. Há determinados códigos, leis ou procedimentos que estão associados a essas artes do corpo quanto à utilização da máscara. Poderíamos nos aventurar a dizer que há certo modo de trabalhá-la, certas regras e convenções mais ou menos fixadas que as perpassam. O mesmo pode acontecer em determinadas pedagogias na ambiência escolar técnica ou universitária. Entretanto, há possibilidades de aproximação ao objeto-máscara ou ao conceito-máscara que não se atêm a uma certa ‘sacralização’ dos procedimentos e rompem deliberadamente imposições e tratados, traem os ritos. Desse modo, há encontros que possibilitam engendrar espaços de desafios, geografias da outridade que nos endereçam ao mascaramento.

Máscara e mascaramento às vezes podem ser sinônimos, mas podem também instaurar perspectivas distintas, nas quais o termo mascaramento amplia a sua paleta, distanciando-se da noção usual de máscara. O mascaramento contemporâneo opera em conformidade com a desconstrução derridiana, em que a lógica binária é problematizada. Não se busca apenas esconder ou revelar um corpo, porém ativá-lo, redimensioná-lo, colocá-lo em questão frente às injunções a que somos submetidos na contemporaneidade. Às vezes, não se trata da arte concebida como proposta estética,

mas da própria arte-vida que é levada a um grau de estranheza e estranhamento do corpo, à procura de estados corporais, intensidades que chacoalham a existência seja ela qual for. O mascaramento evoca o caos (Janus), na dimensão poética posta em Ovídio (2010), a respeito da criação. Este é um paradoxal encontro de realidades contrapostas.

Na figura de Janus, a tensão que emerge pela ausência de um olhar frontal cria um vazio, uma ausência entre os rostos virados em direções contrárias. Entre um e outro olhar há um terceiro ‘rosto’ que nos convida a observar não a nossa imagem no outro, não um outro idealizado, mas o outro como um legítimo outro. “A aceitação do outro como um legítimo outro não é um sentimento, é um modo de atuar” (MATURANA 1998, p.66). Destarte, outra conceituação para mascaramento seria: experimentar diferenças. Nessa busca, o mascaramento não descarta a ironia, que “tem a ver com o humor e o jogo sério” (HARAWAY, 2009, p.35). Partilha a ideia de um corpo ciborgue, “espécie de criatura de um mundo pós-gênero, [...] criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p.36). Portanto, o mascaramento insere-se num terreiro que se caracteriza, minimamente, por três rupturas de fronteiras cruciais, como apontadas por Haraway: entre o humano e o animal; o animal-humano (organismo) de um lado e a máquina de outro; e a imprecisão entre o físico e o não físico (2009, p.41 - 42).

Um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vívidas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. (HARAWAY, 2009, p.46).

Como sabe-se, a máscara não se vincula necessariamente à realidade de um objeto plástico. Além disso, nem sempre está em jogo a (re)apresentação de um personagem, de uma figura, de um ser ficcional ou que tais. Há situações nas quais a máscara se configura como um texto visual ou adentra uma amplitude conceitual ainda mais vasta que poderíamos nominar mascaramento. Para Sanchez, a performatividade nos aproxima do corpo de uma maneira muito diferente da teatralidade (2011, p.28). Desse modo, é possível destacar que:

A teatralidade é o território da máscara. A performatividade é o do mascaramento, do trânsito constante da sinceridade à máscara e da máscara à sinceridade. Ainda que há bastante tempo aprendemos que a sinceridade, como a nudez, não significam nada por si mesmas; que a nudez já não significa liberdade do mesmo modo que a sinceridade tampouco significa verdade, nem sequer honestidade (SANCHEZ, 2011, p.28).

Em determinados casos, mais que a máscara em si, o que nos interessa é o seu discurso, é experienciar o que o mascaramento pode gerar. Quando se veste uma máscara, possibilidades brotam deste ato, o qual tanto pode vir a ser disfarce como afirmação. Mais que imagem, mascaramento é o gesto na acepção de Agamben (2008), e o ato conforme nos propõe Bakhtin (1977). Sob essa perspectiva, o mascaramento nas artes da cena pode contaminar – e contamina – outros aportes que envolvem o corpo e a sua construção social: máscaras sociais, *persona*, fachada ou liminaridade são alguns dos potenciais conceituais que invadem o olhar de um e de outro, provocando fricções entre a arte e a vida. Ao flertar com a teoria *queer* (quir), o mascaramento contemporâneo (a máscara) distancia-se dos padrões estabelecidos e propicia fissuras no mundo naturalizado da cena, buscando ler “as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade” (PRECIADO, 2015, p.2). Máscara e mascarado são termos da cena e xingamentos. Responder a essas questões é posicionar-se.

Em suas memórias quando estudante, Miskolci localiza no pátio da escola, lugar de brincadeiras, o local social em que ‘meninos robustos’ empurravam ‘meninos fracos’ para a fila feminina, ‘espaço desqualificado em si mesmo’ (2012, p.9). O mascaramento, no sentido expandido, põe em jogo o espaço em que a heteronormatividade é o modelo e sinaliza “para o estranho, para a contestação, para o que está fora-do-centro, excêntrico” (2012, p.10). Na perspectiva ameríndia, se o que conecta todos os seres vivos é a humanidade, o que nos distingue é o corpo-veste. Assim, o mascaramento (esse estranho fora-do-centro) opera na multiplicidade, na fluidez das identidades-veste, dos corpos transviados e desviantes.

O mascaramento poderia ser visto como um ato transformativo do corpo, tanto no espaço privado quanto no público, visando o olhar e o olhar-se, sair de si. Narciso, ao deparar-se com a sua imagem (rosto) na superfície espelhada da água, quando quis pegá-la para si, morreu afogado. Na tentativa de diminuir a distância entre seu corpo (face) e a imagem, Narciso empreendeu um ato antimáscara, ao querer colar à sua pele uma face (outro) similar à sua.

Os mestres pesquisadores do campo da máscara afirmam que é necessário haver distância para que se possa haver jogo. Nesse sentido, a máscara funda-se no diálogo, o que implica contato e separação, ela lida com a diferença. A sedução da máscara se instaura na diferença, requer a outridade, pois é pobre “a ideia de que a sedução se funda na atração do mesmo, numa exaltação mimética de sua própria imagem ou no espelhismo ideal do parecido” (BAUDRILLARD, 1981, p.67). Frente ao espelho d’água, Narciso aplacou sua sede: ‘sua imagem já não é “outra”, é sua própria superfície quem o absorve, quem o seduz, de tal modo que somente pode aproximar-se sem nunca ir más além, pois não há mais além como tampouco há distância reflexiva [ou de jogo] entre Narciso e sua imagem” (BAUDRILLARD, 1981, p.68).

O outro, no universo da máscara, refere-se também ao espectador, o qual partilha de sua constituição. Atuar com a máscara é compor o território de afetos que conecta atuante e espectador. Vestir uma máscara é um ato de compartilhamento entre corpos: atuante e espectador. Abrir os olhos e os ouvidos do público, durante a atuação de uma peça *No*, é fazer o espectador experimentar um estado-corporal-máscara, por intermédio de um admirável espanto. No teatro *No*, ‘abrir os ouvidos’ refere-se a “uma mistura de entendimento/compreensão verbal e sensação musical numa fonte sonora/aurática de apreciação” (ZEAMI, 1984, p.158). Desse modo, ‘abrir os olhos’ é o momento em que sensações profundas são experienciadas, um momento de intensa troca entre o ator e o público. Quando os ‘seus olhos estão abertos’, os espectadores “recebem uma extraordinária impressão através das qualidades estéticas relacionadas à dança e ao movimento” (ZEAMI, 1984, p.158). Assim, ‘abrir os ouvidos’ está associado à escritura/texto da peça, enquanto ‘abrir os olhos’ à habilidade do ator, porém ambos estão conectados ao conceito máscara, o que deve acontecer com todos os elementos em jogo.

A natureza da máscara diz respeito não tanto a estar no espaço, mas a criar locais provisórios em suas ações. Durante o processo de atuação, o atuante-máscara cria espaços que se esvaem à medida que não são mais necessários. Um corpo-em-máscara elege os espaços de suas experiências sucessivas, seja na cena seja na convivência urbana. A máscara é também o lugar dos encontros heterotópicos, nos quais não se está, mas, por algum designo, tece-se algum contato. Assim, “o meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2015, p.4). De modo parecido ocorre com o tempo (heterocrônico), que também se instala como duração.

Valendo-me de uma quase-ficção (ou quase-realidade), no mascaramento, a lida com o tempo não é a dos(as) ‘velhos(as) senhores(as)’ que se queixam de um passado vivido, declarando: ‘no meu tempo era melhor’ ou ‘éramos mais avançados’. A lida é a dos ‘velhos(as) senhores(as)’ que se munem de um material bélico e almejam explodir aquilo que pretende ser a repetição vazia, ou seja, a reiteração do mesmo. Recorrendo a

uma imagem vista numa noite qualquer, a liga com o tempo seria Sandra Rosa Madalena, cantada por um erê, num bar-caraquê de uma noite fervida, numa cidade qualquer.

O mascaramento é arquitetura política do corpo, é cantar possibilidades, é tecer corpos e identidades transitórias. A perspectiva aqui enfocada, embora possa tangenciar outros campos, funda-se, como mencionado, nas artes da cena. Vista não como um mapa, um espaço (abstrato) demarcado, mas um terreiro (território) cujas fronteiras são maleáveis. À ideia de território associa-se o habitar. Logo, compor um território é habitá-lo corporalmente, é lidar com as fronteiras. O mascaramento se refere ao acontecimento do – e no – corpo posto em diálogo com territórios ao qual liga o tempo. Um corpo que se distancia de uma imposição que tenta configurar em sistema hierárquico de órgãos. É um dizer contaminado do indizível, um corpo anarco-desejante que não se furta às misturas, hibridações, heterogeneidades e sujeiras.

O indizível não quer dizer o inalcançável, mas o imponderado, aquilo que se manifesta mais além da fronteira, das pregas corporais. Não somente falar, mas o (pro) ferir, atravessar (rasgar) o corpo com sua potência sonora. Nessa perspectiva, a utilização da máscara é borrada, e não se subordina a regras ou postulados. O atuante a investe de um jeito ‘negligente’ que não se nutre, necessariamente, pela técnica estabelecida, embora possa reconhecê-la como uma contribuição inestimável. Máscara como objeto que revela a sua materialidade pura, a sua forma, os seus limites, que não se interessa em ser animada, mas ser ‘coisa’, ser um dizer atravessado pelo mundo preche de sujidade. Máscara-corpo que copula com os corpos. O mascaramento é um corpo promíscuo, no sentido de misturado, baralhado ou público. Um corpo poético como “lugar de entrelaçamento entre o esquema corporal (substrato biológico) e a imagem inconsciente do corpo (pulsão, desejo). Entremeado no qual estão presentes a carne e o espírito” (BUCHBINDER, 1996, p.75). É um corpo sedutor.

Ao abordar a sedução sob o influxo do mundo contemporâneo, Baudrillard (1981) recorreu ao seu significado latino, *seducere*, que significa afastar da via. Mascaramento é sedução ao afastar-se da via cotidiana, ao promover um desvio real do nosso imaginário diário. Desse modo, mascaramento seria um deslocamento do corpo positivado:

E nossas tentativas de positivar o mundo, dar-lhe um sentido unilateral, bem como toda a imensa organização da produção, tem, sem dúvida, a finalidade de eliminar, de abolir esse terreno

indiscutivelmente poderoso maléfico da sedução. Pois [...] o mundo da produção tem o poder, mas a potência está do lado da sedução. (BAUDRILLARD, 2007, p.26).

Quando uma máscara é esculpida, lida-se com a transformação da matéria, estabelecendo-se uma rede intrincada (forças visíveis e invisíveis) que se plasma no objeto. Algumas dessas ações encontram-se na pele da máscara, outras permanecem invisíveis e são ativadas quando postas em movimento. Cada máscara confeccionada traz uma história, um percurso condensado em sua feição que se dá a ver. Há uma carga de afetos manipulada e organizada pelo mascareiro, que gera um entrelaçamento complexo, uma arquitetura que convida o corpo a habitá-la. Uma boa máscara se constrói pelo diálogo com o mundo, por um jogo de tensões entre o passado e o futuro apostos na imagem. Como Janus, a máscara é um portal aberto a possibilidades de inúmeras figuras, que o corpo as faz singular por meio do diálogo. Assim como um texto, cada máscara tem um ritmo particular, que se traduz na escritura visual elaborada por aquele que a materializa.

As qualidades materiais da máscara interagem com os estados corporais do atuante e com o espectador, ativando um entremeado de forças que se fazem visíveis pelo movimento. “A ação arquitetônica [da máscara] está situada sempre entre a liberdade da imagem e o domínio sistemático de sua materialidade” (ITO, 2000, p. 201). Assim, a máscara é tanto a fixidez (permanência) dos traços, em sua feição, revelada pelos volumes, curvaturas, ângulos, linhas quanto maleabilidade, metamorfose que advém do movimento. “Essa permanência no tempo, essa perduração do objeto, essa imortalidade é um elemento a mais que conecta a máscara com o sinistro” (BUCHBINDER, 1996, p.138).

Na maquiagem-máscara, ao contrário, os traços inscritos na pele tornam-se menos duráveis. Diferentemente da tatuagem, não se configura como uma imagem que perdura no corpo. Experiências com argila e outros materiais maleáveis podem gerar sobre o rosto uma performatividade em que a feição é plasmada pelo atuante, e a cada instante em que brota a face certo mistério acontece, proveniente da manipulação.

Usar máscaras, maquiar-se, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível. Tatuar-se, maquiar-se, usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. A máscara, o sinal tatuado, o enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta,

sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, o enfeite coloca o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro. (FOUCAULT, 2015, p.3).

O mistério está presente no contato com a pele de corpos atravessados pela máscara através dos afetos, que é uma espécie de repositório que impregna a matéria. Desse modo, o objeto-máscara é um entranhado – um emaranhado – de memórias, rastros de outros corpos que o vestiu ao longo de sua existência, pois a máscara, como o corpo, morre, e, portanto, não sabemos mais no que ela advém. Reitero que o objeto-máscara não se confunde com a máscara, que se torna corpo quando em movimento, moveres do corpo que se estendem do micro – aparentemente estático – ao macro. A sua existência implica tais moveres de toda espécie. Talvez devido à sua extrema solidez, os gregos acreditaram que a pedra não tivesse alma, relegando-a ao estatismo, porém, este é apenas aparente. Há algo que acontece na visível imobilidade do corpo. O escudo de Perseu desvia o olhar da Górgona para que possa ser corpo-máscara, possa se mover, não se converter em corpo-pedra, solidificando os espaços necessários (a respiração) ao movimento. Assim, o escudo-espelho de Perseu é uma estratégia desviante do corpo.

Há múltiplas formas de engendrar estratégias do corpo quando em máscara. O ator Keiichiro Tsuchiya, ao comentar o ‘desconforto corporal’ – ansiedade – instaurado pela limitação da visão em virtude da utilização de máscara, aborda uma postura (*kata*) em que a parte superior do corpo inclina-se levemente para frente, ao mesmo tempo em que executa uma leve curvatura do plexo projetando-o à frente. Segundo ele, essa postura “rechaça a ansiedade pela força que engendra em seu interior” (*apud* ITO, 2000, p.80). Tsuchiya esclarece que a dança do *No* não é apenas mover-se pelo palco. O ator se movimenta em conformidade com a força que nasce das posturas tomadas. A dança ocorre por essa ‘corrente de forças’ que ativa o corpo-máscara do atuante lidando com o exíguo espaço do palco. Essa mesma ideia de posturas ativadoras do corpo, em outros contextos, pode ser pensada para as partituras do Arlecchino da *Commedia dell’arte*, do Mateus e do Bastião do Cavalo Marinho ou do Cazumba do Bumba meu Boi maranhense. As partituras corporais não são formas esvaziadas, mas vazios que o corpo atuante habita, colocando em jogo a condensação energética que a forma propicia. A postura requer a proposição de um agente, dado que podemos considerá-la máscara. Dessa forma, as estratégias do corpo para a constituição de uma máscara trabalha na

perspectiva do desvio, uma estratégia que ainda revela sua potência frente aos olhares escusos de nosso tempo. Numa possível síntese, poderíamos dizer que o mascaramento é a arte do olhar, do saber olhar. Arte do desvio estratégico, da sedução, do medo (temor) que não nos paralisa ou petrifica, mas que nos move, no sentido de pôr em movimento e também de comover, saber lidar com o interdito, com o mistério que demanda uma chave para adentrá-lo.

As transformações do corpo na ambiência hodierna das cidades também podem operar segundo a ótica do desvio. Toyo Ito (2000, p.47) nos chama a atenção para a constituição de uma sensação androide que os habitantes urbanos já dispõem. De um corpo nômade que flutua pelo espaço urbano, na torrente ida e vinda dos automóveis, permeado por um fluxo de correntes magnéticas invisíveis, imerso na sombra das árvores em meio aos arranha-céus:

Nossa pele, sem nos darmos conta, começa a perceber as matérias inorgânicas e artificiais, como o metal ou plástico, com mais naturalidade que os materiais naturais. Também começa a perceber o espaço fictício e imaginário [da cidade] como algo mais confortável que o espaço real. A cidade recorre ao corpo androide, oferece um espaço experimental simulado, fragmentado e cada vez mais fechado, e segue formando andróides adequados para esse cenário. (ITO, 2000, p.64).

Nos dizeres de Ito, esse fenômeno não se limita apenas ao espaço comercial da cidade, e ocorre de forma similar nas moradias. “Os fragmentos da casa, realizados estrategicamente nos espaços comerciais, são reexportados de volta para as moradias que passam a ser configuradas como uma colagem do espaço urbano simulado” (2000, p. 64). Ainda conforme o arquiteto, a tecnologia cria ficção, por isso nos comportamos como atores ou atuamos como espectadores perante os aconteceres das cidades material e fenômeno. A mesa da sala de refeições, onde antes se reunia a família, converteu-se em uma ida a um restaurante, no qual a pessoa se porta “como se fosse a melhor família, confirmando sua existência ante os olhos do público” (ITO, 2000, p.64). Portanto, o traspasse entre ficção e realidade não diz respeito apenas às artes da cena e a teatralidade se instala no cotidiano das cidades, notadamente, nos corpos que habitam as metrópoles-fenômeno.

O mascaramento busca um corpo utópico e vai de encontro às utopias que ‘nasceram para apagá-lo’ (FOUCAULT, 2015): corpo-incorpóreo, corpo-promessa em realidades pós-morte e corpo-metafísico sob o domínio da alma. Ele afirma-se como

corporalidade, porém, como menciona Foucault, eis que o – meu – corpo em virtude dessas utopias desapareceu:

Desapareceu como a chama de uma vela que alguém sopra. A alma, as tumbas, os gênios e as fadas se apropriaram pela força dele, o fizeram desaparecer em um piscar de olhos, sopraram sobre seu peso, sobre sua feiura, e me restituíram um corpo fulgurante e perpétuo. Mas, meu corpo, para dizer a verdade, não se deixa submeter com tanta facilidade. Depois de tudo, ele mesmo tem seus recursos próprios e fantásticos. (FOUCAULT, 2015, p.2).

Entre tais ‘recursos próprios e fantásticos’, situa-se o mascaramento, não como promessa, mas como ação no aqui e agora, como uma possibilidade de experimentar estados corporais intensos sem o auxílio de subterfúgios miraculosos. “Para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo” (FOUCAULT, 2015, p.3), um corpo em ato no território do mascaramento, de vestir possibilidades. Pode-se afirmar que mascaramento é a inconstância de um corpo selvagem, que não se sujeita à solidez do mármore e prefere a versatilidade da murta, tal como apontado no pensamento ameríndio analisado por Viveiros de Castro (2002). Apropriando-me das passagens contidas no livro deste autor, ligeiramente modificadas, vestir uma roupa-máscara seria menos ocultar uma essência, sob uma aparência qualquer, que ativar os poderes de um corpo-outro. São corpos que, tal como o diálogo, são realizados na fronteira.

“Não há nem primeira palavra nem derradeira palavra”, nos diz Bakhtin, pois os contextos do diálogo não têm limite. Estendem-se ao mais remoto passado e ao mais distante futuro. Sob essa perspectiva, o mascaramento engloba o sensível (mundo vivido) e o inteligível (elaboração segunda da percepção).

Um ato de nossa experiência concreta, é como Jano, que tem duas faces. Ele olha em duas direções opostas: olha para a unidade objetiva de um domínio da cultura e olha para a ocorrência única nunca repetível da vida atualmente vivida e experimentada. (BAKHTIN, 1977, p.8).

Há uma parcela que é fixa e outra que não pode ser repetida na máscara. Esses dois aspectos se contaminam e se transformam, dado que aquilo que não acontece outra vez afeta o estável. Desse modo, o mascaramento é dialogismo, ele se faz com o outro em diversas modalidades. Nessa trilha Bakhtiniana, podemos defini-lo como ato ético, que nos implica de alguma forma. Ética, *ethos*, *persona*, máscara, pessoa, mascaramento ou personagem se conectam enquanto construção de um ser. Aristóteles, em sua Poética, aborda a construção de um comportamento, de um *ethos* relativo à

configuração de um ser ficcional. Retornando ao mascaramento, estética = [est]ética, pois não se trata apenas de um estilo, de um modo de grafar um nome, mas de uma conjunção, uma eticidade que podemos atribuir a uma máscara. Mais que a sua fisicalidade, o que está em jogo é como ela se (a)presenta, como interpela o outro, o corpo.

Se “o modelo ideal de arquitetura do Renascimento se apoiava na concepção estática do corpo, em que pode apoiar uma arquitetura [uma máscara] que considera o corpo humano como um sistema de fluidos?” (ITO, 2000, p.71). Foucault (2015) salientou que os gregos não tinham uma palavra para designar a ‘unidade do corpo’ (2015, p.4). Assim, Homero, ao se referir ao corpo de um herói, nomeia braços, pernas ágeis ou peitos valorosos. Por sua vez, Yoshito Ohno⁶ afirma que a língua japonesa possui quatro termos para designar o corpo. Desse modo, trabalhar a máscara – o mascaramento – é conhecer o corpo que se coloca em ato. Reitero que o mascaramento aqui tratado tem como fundamento o corpo, no sentido em que “a condição humana é corporal. Há uma conceituação de corpo, da mesma maneira que há um arraigamento carnal do pensamento” (LE BRETON, 2007, p.190). Possibilidades de pensar o corpo – a existência - totalmente apartadas da carne escapam de nosso escopo. “Como a língua, o corpo é uma medida do mundo” (LE BRETON, 2007, p.190). No mascaramento, a singularidade de cada corpo envolve o coletivo e também a linguagem.

Tal como a filosofia *umbuntu*, a experiência com a máscara leva em conta o outro como corpo coletivo. Compartilhar fazeres, como, por exemplo, reunir em roda, ativa o coletivo, não se tratando apenas de um aspecto formal, mas de um dizer enviado a uma construção que perpassa todos os indivíduos. *Umbuntu* propõe uma pessoa que se constitui por meio de outras, exercendo um compartilhamento que conecta a humanidade. Diz-se que uma pessoa com *umbuntu* está aberta ao outro. Esse é o Orixá, o ancestral, a família, a aldeia, os elementos da natureza, tecendo uma paisagem que envolve o divino (mundo dos deuses), a comunidade (mundo dos seres humanos) e a natureza (mundo dos seres animados e inanimados). O pertencimento a esses três mundos possibilita a abertura que conecta o corpo. Desse modo, máscara e *umbuntu* são aberturas ao outro que perpassa o coletivo. Pode-se afirmar que a máscara visa ao pertencimento. As máscaras são relativas a cada corpo, a cada pessoa e, ao mesmo tempo, envolvem o coletivo. É esse mundo único que não pode ser habitado por

⁶ Anotação colhida durante *workshops*, sob a orientação de Yoshito Ohono, realizados em 2013, em Tóquio.

ninguém, apenas por aquele que o veste. Portanto, o mascaramento trata desse corpo único (utópico) de cada qual.

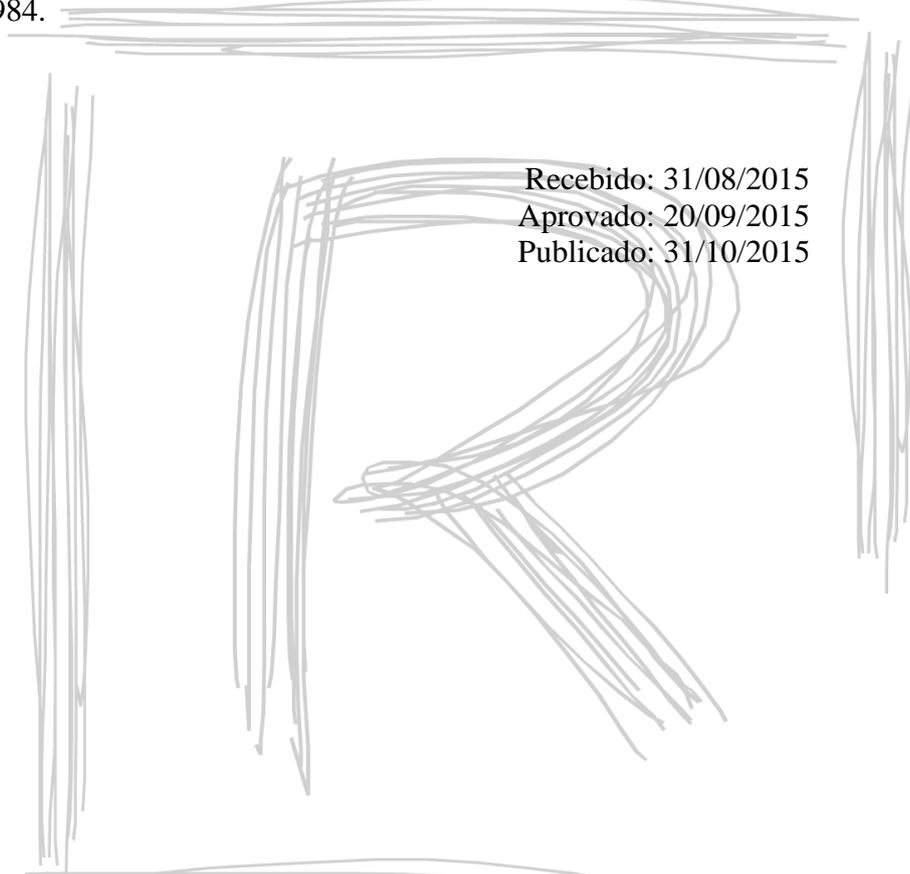
Não haverá mais ninguém como nós quando nós tivermos ido embora, mas é um fato que não há no mundo ninguém igual a outra pessoa, nunca. Quando alguém morre, não existe um substituto possível. Cada um deixa um vazio que não pode ser preenchido, pois é o destino – genético e neural – de cada humano ser um indivíduo único, que deve achar seu próprio caminho, viver sua própria vida, morrer sua própria morte. (SACKS, 2015, p.3).

Por fim, experienciar a máscara – o mascaramento – será sempre um ato inaugural, sempre atuando na diferença, será viver a sua própria vida e a sua própria morte.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Notas sobre o gesto**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, 2008.
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Hacia una filosofía del ato ético**. De los borradores y otros escritos. Trad. y notas: Tatiana Bubnova. Barcelona/San Juan: Anthropos/EDUPR, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- _____. **De la seducción**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- BUCHBINDER, Mário. **A poética do desmascaramento**. São Paulo: Agora, 1996.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CLARK, Lygia, PEDROSA, Mário & GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- DIÉGUEZ, Ileana. Anotação de uma aula, em 11 de dezembro de 2014, durante a disciplina “Cenários Expandidos”, ministrada por Ileana Dieguez, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. (1966) Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso em: ago. 2015.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no final do Século XX. In: TOMAZ, Tadeu (Org.). **Antropologia do Ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118..
- ITO, Toyo. *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos/Librería Yerba/Cajamurcia, 2000.

- JUNG, Carl Gustav. Consciência, Consciente e Individuação. In: **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002, p.267-282
- LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**. Papirus: Campinas, 2007.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFOP, 2012.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **O que é a contrassexualidade?** 2015. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/05/o-que-e-a-contrassexualidade-paul-beatriz-preciado/>>. Acesso em: mai. 2015.
- OHNO, Yoshito. Anotação colhida durante *workshops*, sob a orientação de Yoshito Ohno, realizados em 2013, em Tóquio.
- OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo. **Metamorfose em tradução**. São Paulo, Relatório de Pós-doutoramento FFLCH-USP, 2010.
- SACKS, Oliver. Minha vida. O neurologista diante da morte. *Folha de São Paulo* (Ilustríssima), 22 fev. 2015, p. 3.
- SANCHEZ, José Antônio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; **Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy**. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte – CENDEAC, 2011, p-19-36.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZEAMI, *Nosakusho*. In: MASAKUZU, Yamazaki (Org.). **On the art of no drama. The major treatises of Zeami**. Trad. J. Thomas Rimer. Princeton: Princeton University Press, 1984.



Recebido: 31/08/2015
Aprovado: 20/09/2015
Publicado: 31/10/2015



NA COMPANHIA DOS IMAGINÁRIOS

– as encenações de “Niklasstrasse, 36” e “Uma Alice Imaginária” na busca do estabelecimento de uma linguagem –

IN THE COMPANY OF THE *IMAGINÁRIOS*

– the stagings of “Niklasstrasse, 36” and “Uma Alice Imaginária” in the search of a scenic language –

René Marcelo Piazzentin Amado¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre dois processos de criação dentro da Cia dos Imaginários: “Niklasstrasse, 36” e “Uma Alice Imaginária”, fundamentais na trajetória da companhia para o desenvolvimento de uma linguagem de encenação. As considerações de Luiz Arthur Nunes sobre a figura do narrador e os *viewpoints* de Anne Bogart serão utilizados como referências teórica e prática, respectivamente.

Palavras-chave: Teatro, poética teatral, companhias de teatro brasileiras contemporâneas, *viewpoints*, narrador, processo colaborativo.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre dos procesos de creación dentro de la Compañia dos Imaginários: "Niklasstrasse, 36" y "Uma Alice Imaginária", clave en la historia de la compañía para el desarrollo de un lenguaje escénico. Las consideraciones de Luiz Arthur Nunes sobre la figura del narrador y los *viewpoints* de Anne Bogart se utilizarán como referencias teóricas y prácticas, respectivamente.

Palabras clave: Teatro, poética teatral, compañías teatrales brasileñas contemporâneas, *viewpoints*, narrador, proceso de colaboración.

Abstract

This article aims to reflect on two creation processes within the Companhia dos Imaginários: "Niklasstrasse, 36" and "Uma Alice Imaginária", key in the company's history for the development of a scenic language. The considerations of Luiz Arthur

¹ Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da ECA-USP (2014), sob a orientação da Profª. Drª. Sílvia Fernandes. Diretor e dramaturgo da Cia dos Imaginários e Orientador de Arte Dramática do TUSP – Teatro da USP – em São Paulo.

Nunes on the figure of the narrator and the *viewpoints* of Anne Bogart will be used as theoretical and practical references, respectively.

Keywords: Theater, theatrical poetics, contemporary Brazilian theater companies, viewpoints, narrator, collaborative creative process.

A Cia. dos Imaginários é uma companhia teatral paulista fundada em 2007 por mim e por atores recém formados naquela época, em produção constante desde então. No momento em que este artigo é escrito, preparamos a estreia de *O Taxidermista*, com direção e texto meus, no Centro Cultural São Paulo². Não por acaso, o momento de desenvolvimento de um novo processo nos faz olhar para trás e rever uma trajetória que, se relativamente curta, já possui corpo suficiente para uma reflexão a respeito de si mesmo e dos caminhos seguintes. Neste contexto, dois processos me parecem fundamentais para o estabelecimento da linguagem da companhia: *Niklasstrasse, 36*, estreado em 2011, e *Uma Alice Imaginária*, no ano seguinte. Após nosso primeiro trabalho (*Quixote*, de 2007), coube a esses dois espetáculos posteriores a função de definir alguns eixos criativos para a Companhia, em um diálogo entre atores e direção.

Niklasstrasse, 36 foi resultado de um período de questionamento exatamente sobre qual seria o próximo passo depois de *Quixote*. Foram quase quatro anos de ensaios, temporadas e viagens com um trabalho que se baseava em um roteiro de cenas sem texto inspirado na obra de Cervantes para depois chegarmos à definição do novo trabalho. E com ele, a palavra. No caso específico de Kafka - autor que visitamos para a criação de *Niklasstrasse, 36* - a palavra encontrada nos abriu a possibilidade de tratar a figura do narrador. Isto se deu de forma empírica: não havia o interesse prévio em investigar as possibilidades da figura do narrador em cena; antes, foi o interesse por sua obra, em especial *A Metamorfose*, que fez com que um processo prático de encenação trouxesse a tona o recurso da narração como mote do espetáculo.

A primeira vez que trabalhei a partir do texto *A Metamorfose*, de Franz Kafka, foi ainda na Graduação, em 1999. Na época, me interessei pela saga solitária de Gregor Samsa e sua metamorfose, sem explicações nem justificativas. Gregor simplesmente *desperta* metamorfoseado em um *inseto monstruoso*: a narrativa de Kafka nega-se a dar qualquer informação a respeito do *como* ou dos eventuais *porquês* desta transformação, simplesmente a apresenta como fato consumado, ponto de partida a um só tempo cruel e

² O texto foi um dos selecionados para a I Mostra de Dramaturgia em Pequenos Espaços Cênicos do CCSP (junho a agosto de 2015).

grotesco. Entretanto ela nos mostra, em seguida, o dia a dia, da *metamorfose* que ocorre no entorno de Gregor: as máscaras das relações familiares aos poucos caindo, a revelação das estruturas de poder e exploração, bem como a fina tessitura do que ainda resta de carinho e amor (personificados aí pela figura de Grete, a irmã) que por fim também se desfaz. O espetáculo – que se chamou *A Vida e a Época de Gregor Samsa* – fez uso de alguns fragmentos da obra, em meio a uma série de situações construídas a partir de ações físicas, sonoridades e elementos imagéticos que visavam estabelecer uma atmosfera coerente com nossa leitura (minha e dos atores envolvidos) do texto de Kafka.

Em 2006, no Teatro Escola Macunaíma, fui convidado por uma turma de alunos do último semestre para dirigir seu espetáculo de formatura. Optamos por trabalhar com Kafka, desta vez não apenas com *A Metamorfose*, mas com vários textos curtos e mesmo fragmentos de algumas obras, sendo que a ideia inicial era a de que o conflito de Gregor funcionasse no espetáculo – batizado de *K* – como um fio condutor do material. Mesmo com estímulos semelhantes, o resultado foi completamente diverso de *A Vida e a Época de Gregor Samsa*. Mantive a relação inversa entre as noções de *humanidade* e *monstruosidade*, com Gregor sempre de rosto descoberto enquanto que as outras figuras tinham a face oculta por uma máscara de pano (bastante semelhante ao efeito que o saco de papel na cabeça criava em *A Vida e a Época...*), inspirada na referência de *O Homem Elefante*³, filme que recomendei no início do processo. Novamente a sonoridade apareceu como elemento importante. A música *Clandestino*, de Manu Chao, foi uma referência incorporada à peça quase como uma *abertura*, onde a figura de Gregor (caixeiro-viajante) se apresentava quase como um pária dentro de uma sociedade que oscila, dependendo do contexto, entre ignorá-lo e oprimi-lo.

Em 2007, como professor do curso de Artes Cênicas da Universidade São Judas Tadeu, propus como exercício de conclusão de semestre um espetáculo que unisse trechos de *A Paixão Segundo GH* (obra de Clarice Lispector, autora que havia aparecido como referência em alguns exercícios da mesma turma no semestre anterior) e *A Metamorfose*. O grupo dividiu-se em pequenos núcleos de três ou quatro pessoas que iam levantando material, que posteriormente era organizado por mim e elaborado ou modificado ao longo do processo. Novamente o eixo fabular centrou-se na trajetória de

³ Filme dirigido por David Lynch em 1980, que retrata a vida de John Merrick, portador de deformidades gravíssimas que era apresentado como atração em um circo de aberrações do séc XIX.

Gregor, enquanto que os trechos de Clarice eram utilizados como elementos de reflexão sobre o universo interior das figuras representadas. Por se tratar de um grupo grande, em relação aos anteriores (cerca de vinte pessoas), o trabalho centrou-se menos nas individualidades, sendo que a sonoridade, diferentemente dos anteriores, não passou por nenhum tipo de pesquisa prévia – as referências foram trazidas por mim, em especial Diamanda Galas e Arvo Pärt.

Por fim, em 2010, iniciei com a Cia. dos Imaginários uma nova montagem tendo como ponto de partida *A Metamorfose*. Desta vez a premissa era a de dar voz a Kafka, no sentido da manutenção de seu texto, não apenas na construção de uma atmosfera ou da *tradução* da fábula por outros meios. A ideia inicial seria manter toda a obra no roteiro do espetáculo, sem cortes nem adaptações que reconstruíssem, na forma de diálogos, o texto original. Desta maneira, a figura do *narrador* surgia como elemento fundamental para o processo. A referência do artigo de Luiz Arthur Nunes, *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*, foi bastante estimulante no início do processo, por estabelecer alguns tipos de *narrador* determinados por sua relação com o conteúdo narrado e com as demais figuras presentes na cena comentada⁴. Conforme nos diz Nunes, na apresentação de seu artigo, seu estudo justamente procura discorrer sobre como

(...) levar ao palco, ao invés de uma peça dramática, uma obra de pura épica literária: relato ficcional - romance, conto, novela, fábula, epopéia, crônica, memórias - ou qualquer outra forma que o gênero (para usar uma terminologia obsoleta) tenha assumido ao longo da história, preservando sua expressão original. É importante dissociar esta proposta da tradicional "adaptação para o teatro", onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. (...) Em contraposição, nossa proposta faz questão de conservar o discurso autoral (narração descrição, comentário, reflexão etc), fundada na crença de que é possível descobrir nele uma teatralidade inerente e específica, capaz de render instigantes soluções de linguagem cênica. (NUNES, 2000, p.39-40)

Com efeito, o roteiro do espetáculo criado, *Niklasstrasse, 36*, lançou mão não apenas do discurso autoral quase que diretamente transposto para a narração dos atores, como de notas de rodapé e comentários sobre a obra selecionados ao longo do processo de encenação, que correu em paralelo com a definição do texto da montagem.

Nunes propõe o conceito de *ator rapsodo*, distinguindo, através de sua prática

⁴ NUNES, Luiz Arthur. *Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. Rio de Janeiro: O Percevejo n° 9 (Revista da Pós-graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO), 2000.

peçoal com este procedimento⁵, dois tipos básicos de atuação rapsódica:

o ator cumprindo exclusivamente a função de narrador da fábula, e mantendo-se assim todo o tempo exterior à esfera da ficção, e o ator alternando-se entre os papéis de contador e personagem, entrando no espaço dramático para participar da ação, para logo a seguir saltar fora dele e comentá-la. (NUNES, 2000, p.43)

Esta primeira distinção proposta por Nunes parece dar conta, inicialmente, da distinção entre o que poderíamos chamar do clássico “narrador onisciente”, que parece nos contar a história de uma perspectiva de observador privilegiado dos fatos, muitas vezes pouco envolvido, e das próprias figuras pertencentes à trama narrando, ainda que na perspectiva de uma *alternância de funções* (de personagem a narrador e vice-versa), a fábula ou o comentário desta. Nunes acrescenta:

Chamemos o primeiro tipo de narrador puro. Sua operação, por sua vez, podia se processar de duas maneiras diversas. Numa primeira, ele narra ‘do lado de fora’, contemplando a ação do seu exterior, espacialmente colocado na periferia do campo de atuação. Na outra, ainda impedido de penetrar na ficção, invade, no entanto, o espaço físico onde ela transcorre, chegando quase a disputar o território com os personagens. Enquanto que o primeiro narrador, por força de sua posição afastada, tende a imprimir um tom mais distanciado do relato, o segundo, devido à proximidade, faz sua ação gestual e verbal incidir poderosamente sobre as criaturas imaginárias. (...) O texto emitido à distância vem carregado de imparcialidade, enquanto que a fala proferida no coração mesmo do drama, ainda que resguardada pela impermeabilidade entre os planos do épico e do dramático, sai da boca de um narrador interessado, desejoso de emitir sua opinião, seu julgamento. (NUNES, 2000, p.43)

O trabalho com o texto de Kafka deu-se principalmente no campo do segundo tipo, na medida em que as figuras dividiam-se na narração da obra, mantendo sua caracterização e composição; desta forma, ainda que o texto originalmente fosse escrito na perspectiva de uma “narração onisciente” e (em certo sentido) imparcial, ao ser colocado na boca de uma determinada figura, contaminava-se, inevitavelmente, de um ponto de vista. Em alguns momentos o próprio Gregor assumia o papel de narrador. Assim, tínhamos um texto narrado originalmente pela figura “onisciente”, *sobre* Gregor, falado pelo próprio Gregor em cena. Ainda que em terceira pessoa, o próprio personagem comentado no texto é quem o emite, aproximando-nos da ideia de um *narrador-personagem*.

O espetáculo *Niklasstrasse, 36*, começava com o palco nu, apenas com um boneco plástico, minúsculo, colocado em pé na boca de cena. As proporções de uma

⁵ O texto aborda, logo de início, a encenação do espetáculo *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Luiz Arthur Nunes.

figura humana diminuídas evocavam a figura de um inseto, paralelo que era explicitado quando a empregada - primeira personagem referencial ao texto de Kafka a entrar em cena – “aprisionava” o boneco em um copo de vidro, como que prendendo uma barata para matá-la posteriormente. Este pequeno *prólogo* do espetáculo visava construir quase que uma pequena síntese da fábula kafkiana, onde a situação de Gregor é evocada desde o início. O famoso primeiro parágrafo de *A Metamorfose* surgia, depois de uma rápida sequência onde as figuras do conto entravam em cena, na boca da irmã:

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, quando levantou um pouco a cabeça, viu o seu ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados, sobre o qual a coberta, prestes a deslizar de vez, apenas se mantinha com dificuldade. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, vibravam desamparadas ante seus olhos. “O que terá acontecido comigo?”, ele pensou.⁶

A narração da Irmã, iniciando a fábula, já denotava a importância de sua figura na relação com a trajetória de Gregor. Assim como em todo o espetáculo, o texto era mantido em sua forma original: narrações em terceira pessoa que observavam a situação de Gregor de um ponto de vista onisciente. Entretanto, ao quebrar este discurso e dividi-lo entre as figuras do Pai, Mãe, Irmã, Gerente e Empregada, além do próprio Gregor, aproximamo-nos da ideia de um *narrador-personagem*, como estabelece Nunes em seu artigo, ainda que a primeira pessoa não seja utilizada. O narrador, supostamente onisciente, mistura camadas de personalidade quando caracterizado de forma a representar uma determinada figura do texto original, ainda que seu discurso não seja transposto para a primeira pessoa. O uso das notas de rodapé das traduções utilizadas, incorporadas ao texto do espetáculo, possibilitava, a um só tempo, que as narrações dessem conta da fábula incorporando também o aspecto de comentário distanciado sobre a obra. O próprio título do espetáculo é “explicado” desta maneira, em uma cena subsequente:

O quarto de Gregor é o centro – arquitetônico e narrativo – da casa. Ele aparece cercado por sua família. De um dos lados fica o quarto da irmã. De outro, o dos pais, e de outro, ainda, a sala de estar. E há portas para todos os aposentos, que ele lembra de ter trancado, garantindo – paradoxalmente – sua liberdade e seu isolamento. O quarto de Kafka, na Niklasstrasse, 36, em Praga, era semelhante ao de seu personagem.”⁷

⁶ *Niklasstrasse,36*. Roteiro do espetáculo.

⁷ *Idem*.

Ao multiplicar os *narradores-personagens*, o teor de *onisciência* do texto de Kafka ganha não apenas os contornos da personalidade de cada figura, como também o tom de *versões* diferentes da situação e, conseqüentemente, um certo teor de *especulação*. Gregor, ao contrário, é colocado em uma situação de isolamento e de quase inatividade onde a “voz” da narração só lhe é dada em poucos momentos. A seleção dos fragmentos do texto de Kafka, além de uma questão estrutural – como por exemplo a opção por valorizar o entorno de Gregor ao invés de colocá-lo como principal narrador da fábula – deu-se paralelamente ao próprio processo de encenação. A definição de *quem narra* e de quais fragmentos utilizar foi sendo elaborada ao longo dos ensaios, partindo de duas premissas: enquanto a Irmã caracterizava-se como um narrador afetivamente mais próximo a Gregor, a figura da Empregada constituía-se como o extremo oposto: um narrador grotesco, por vezes até sádico, cujo interesse em relação a situação de Gregor dá-se no campo da simples curiosidade e do deboche. Importante frisar que a Empregada ganhava este contorno pela forma com que a figura era composta e pelo tom que emprestava aos fragmentos de texto da obra, sem que estes tivessem sido adaptados. A ideia de *colagem* dava-se dentro da seleção e ordenação do próprio material, com exceção do uso de um trecho de *Carta ao Pai*, do mesmo autor, narrado pela Irmã e “assinado” ao fim por Gregor⁸.

A figura da Empregada *dividia* com a Irmã a função de principal voz do espetáculo, quase que em uma dicotomia onde duas versões, paralelas, se contrapunham, ainda que utilizando o mesmo material *original*, sem alterações textuais além da seleção e ordenação dos fragmentos. O aparecimento da Empregada no início – quando ela “aprisionava” o boneco no copo – já colocava a plateia em relação com um ponto de vista específico, enquanto que o parágrafo inicial do conto, narrado pela Irmã, introduzia como que uma segunda “versão” ou mesmo um *segundo começo* para o espetáculo. Da mesma forma, enquanto que o último trecho do conto novamente era dado pela Irmã, a imagem final do espetáculo era a da Empregada, aplicando um inseticida no “inseto” aprisionado, configurando, de certa forma, um *segundo final*.

Nosso espetáculo seguinte, *Uma Alice Imaginária*, seguiu estruturalmente os caminhos apontados por *Niklasstrasse, 36*, em especial no que diz respeito a um texto

⁸ Após a primeira agressão sofrida por Gregor, quando o Gerente sai da casa dos Samsa, a Irmã utilizava-se de um trecho de *Carta ao Pai*, narrado na boca de cena com a atriz que representava Gregor caída, ao fundo, em frente a uma mala aberta, repleta de rosas vermelhas. Ao texto de Kafka foi adicionado a *assinatura* “Gregor”, narrada ao fim.

organizado quase que totalmente por uma sequência de narrações e das possibilidades de jogo na alternância das funções de *narrador* e *personagem*. Assim, a ideia de trabalhar com *Alice no País das Maravilhas* nos pareceu bastante afinada com a trajetória da Cia. dos Imaginários naquele momento. Além disso, a obra de Carroll abria para um diálogo potente com as opções poéticas da encenação, com suas personagens não-realistas, quase arquétipos contemporâneos. Em nenhum momento evocou-se a possibilidade de encenar o texto tal qual ele se apresenta, apenas no sentido de uma adaptação para teatro. A proposta já era a de dar a *nossa leitura* de Carroll: valer-se do imaginário pré-existente em relação à personagem título e às passagens já emblemáticas da aventura de Alice, da força das imagens que emanam da obra e principalmente da *liberdade* em lidar com um material que se abre para muitas interpretações. A vantagem de se lidar com um ponto de partida conhecido desobriga a encenação do foco na *fábula* e canaliza a criação para um *ponto de vista* a respeito dela. De qualquer forma, a intenção era a de encontrar uma proposta capaz de fazer a síntese entre os processos criativos de *Quixote* e *Niklasstrasse*, 36. É nesse contexto exato que *Uma Alice Imaginária* se insere na trajetória da Companhia: como terceiro espetáculo, ele pretendeu organizar e sintetizar um diálogo com os dois trabalhos anteriores. *Uma Alice Imaginária* deveria proporcionar um campo de pesquisa que contemplasse o trabalho dramaturgico considerando que, diferentemente de *Niklasstrasse*, 36, o roteiro do espetáculo seria uma leitura *inspirada* no original de Carroll, não uma adaptação que se utilizasse apenas da reorganização de fragmentos da própria obra.

Além disso, a valorização das imagens e demais elementos para além do verbal - presentes em *Niklasstrasse*, 36 de forma menos evidente e em *Quixote* de forma decisiva - deveria ganhar uma nova proporção em *Alice*, ser um passo a mais na reflexão sobre a relação entre texto e cena. Se em *Quixote* a *cena* prevalecia sobre o texto e a *fábula* apresentava-se como uma sequência de situações inspiradas nele, em *Niklasstrasse*, 36 o *texto* de Kafka - sua *fábula*, ainda que sinteticamente - era mantido. A *cena*, mesmo com liberdade na construção das personagens e na *tradução* das atmosferas originalmente construídas através da palavra em imagens, era o tempo todo tributária ao *texto*. Assim, mais que pensar a obra de Carroll por um viés que supostamente fosse capaz de revelar camadas do original ou aprofundar as inúmeras discussões já existentes, a proposta foi a de valer-se de *Alice* no sentido de uma adaptação que reorganizasse sua trajetória simbólica, estabelecendo um canal de

comunicação entre o texto original e referências pessoais. E é aí que a noção de *depoimento* aparece dentro deste processo.

A dramaturgia de *Uma Alice Imaginária* construiu uma fábula simples, onde uma menina (Alice) tenta lembrar-se de algo que não identifica bem o que, em um espaço que as narrações dão a entender ser uma casa, com diferentes cômodos por onde ela passa. Brinquedos, detalhes da casa e objetos que pertenceram a outras pessoas soam familiares a cada uma das cenas, pontuadas pelo encontro com personagens inspiradas na obra de Carroll. Neste contexto, uma experiência pessoal – a perda de minha mãe, em 2003 – cruzou-se às referências de Carroll, tornando a figura de Alice uma espécie de *alter-ego* não explícito, na medida em que a ideia de *depoimento pessoal* não foi entendida como um relato direto de uma experiência vivida. Por isso, a questão inicial de *Uma Alice Imaginária* foi como a possibilidade de tratar deste tema sem transformá-lo em um exercício de autocomiseração, mas como a tentativa de comunicar algo que potencialmente dialogasse com experiências semelhantes de outras pessoas. Algo como a possibilidade de devolver ao mundo nossas dores, frustrações e sofrimentos na forma de algo *belo*, onde nossa própria história é um elemento que estimula a criação e que por vezes está cifrada, tratada de forma simbólica, deixando ou não pistas do que fica em um *fundo falso* do que é visto em cena.

A primeira versão do texto, escrita previamente aos ensaios, foi entregue aos atores sem muita informação sobre os detalhes autobiográficos da peça. A trajetória de Alice - e seus encontros com o Coelho, Dodó, Lagarta, Chapeleiro e Lebre de Março, Gato e por fim a figura da Mãe, que se confunde com a representação da Rainha de Copas - completa-se com a lembrança da morte da mãe, “após dezenove dias no quarto 813 do hospital”, número que aparecia ao longo do espetáculo sem ela saber o porquê de soar familiar:

E então Alice se lembrou de um tempo antes das caixas e de como era sua vida na época em que todos estavam vivos e a ideia de separação de qualquer coisa que se aproximasse da noção de “amor” era só um pensamento ruim que se afasta antes de dormir. E lembrou de como sua mãe todas as manhãs deixava o leite ferver e esquecia de desligar o fogo antes que ele transbordasse e do barulho dos seus chinelos no corredor da casa, e de como ela dormia com a porta entreaberta, e de quando ela ficou doente sem que ninguém soubesse porque, e de que em dezenove dias no quarto oitocentos e três do hospital ela acabou indo embora sem que Alice estivesse preparada para isso, porque na verdade ela vivera no País das Maravilhas até aquele dia e lembrou de quando o médico lhe deu a notícia, e de como sem perceber ela escorregou pela parede até cair sentada com as duas mãos escondendo o choro repetindo a cena de tantos filmes que ela havia visto, e de como ela

achava que aquilo era pouco natural mas naquele momento era espontâneo e sincero talvez o mais sincero de sua vida, e de como a mãe estava deitada nua coberta com um lençol branco só com a cabeça descoberta provavelmente pelo bom senso do médico e de como apesar de tudo ela parecia em paz depois de dezenove dias no quarto oitocentos e três do hospital.⁹

Aos poucos, versões subsequentes do texto foram sendo trabalhadas ao longo dos ensaios, partindo de algumas bases estabelecidas, como a utilização do *narrador* e do *narrador-personagem* como fio condutor da fábula, assumindo a ideia do comentário em terceira pessoa; a valorização da teatralidade, entendida como recurso de *explicitação* do jogo e da resignificação de objetos e personagens e o uso de elementos imagéticos e sensoriais (em especial trilha sonora) comprometidos com a construção de um universo específico, sem relação estrita com o contexto original da obra.

Alguns elementos dos *viewpoints*¹⁰ foram fundamentais para a construção do espetáculo, uma vez que, além do palco vazio, as seis figuras inspiradas em Carroll (além de Alice) – Coelho, Gato, Dodô, Lebre de Março, Chapeleiro e Lagarta – funcionariam como um coro quando não estivessem no foco central da cena. A alternância de funções gerada pelas possibilidades *foco central*, *coro* (observação/comentário), *diálogo com Alice* ou *narrador-personagem*, associada a um espaço vazio que se resignifica justamente através da ação dos atores fez deste treinamento uma ferramenta importante no processo de criação, incluindo atores e direção. Muito já se escreveu sobre os *viewpoints* e não creio ser preciso me alongar sobre este treinamento, para além de sublinhar sua potência no estímulo à criação de um vocabulário criativo de usos do espaço, da movimentação e de um repertório gestual.

A atriz Ana Luíza Leão¹¹ ministrou um workshop introdutório de duas semanas sobre a técnica e partir desta experiência elaboramos um treinamento baseado em improvisações sobre os *viewpoints* relacionados ao *Tempo* (ritmo, duração, resposta e repetição) e ao *Espaço* (forma, gesto, arquitetura, relação com espaço e topografia). Nesta segunda etapa, a atriz Fernanda Gama¹² coordenou este treinamento, associando-o a outras práticas que se evidenciaram bastante profícuas na construção das cenas – como rolamentos, trabalhos corais, etc. As descobertas foram fundamentais para

⁹ *Uma Alice Imaginária*. Texto do espetáculo.

¹⁰ Treinamento desenvolvido pela americana Anne Bogart, diretora da companhia teatral SITI Company, da qual também é uma das fundadoras e professora na Universidade de Columbia (EUA).

¹¹ Integrante da Cia. OPOVOEMPÉ, da diretora Christiane Zuan Esteves, onde praticam e pesquisam esta técnica, dentre outras.

¹² Atriz formada pela ECA-USP, diretora da Cia. do Fubá e de projetos teatrais dentro da Cultura Inglesa, que também pesquisa a técnica como treinamento de atores e composição de cenas.

organizar espacialmente um material que basicamente narrava lembranças, sem suportes físicos cenográficos ou imagéticos, delegando aos atores a criação de uma atmosfera que conseguisse dar corpo às memórias de brinquedos, cores de azulejos nas paredes, à arquitetura de uma casa ou os detalhes de mobília expressados apenas no texto:

...e então ela lembrou dos brinquedos que ficavam em dois armários grandes em um baú e em quatro gavetas e em como ela tinha sem saber verdadeiras preciosidades no meio de muita coisa quebrada: um jogo Genius funcionando, um cubo mágico da época em que ele foi lançado, uma multidão de playmobil com os mais variados acessórios de quando eles ainda não tinham as mãos articuladas, vários jogos de montar anteriores ao Lego, de plástico e de madeira, um forte apache que Alice não se lembrava porque alguém presentearia uma menina com coisa tão violenta e peças misturadas de jogos diversos. E dos jogos de chá que ficaram na casa e especialmente do jogo de chá comprado pela mãe que sequer havia sido usado, mas não se lembrava mais se porque alguém havia morrido ou se o chá simplesmente havia saído de moda na casa.¹³

O treinamento deixou os atores muito mais a vontade na construção de cenas onde diversas camadas eram sobrepostas, ainda que todas voltadas a um mesmo foco central, bem como na transição de ações coletivas (corais) para intervenções individualizadas, fossem elas estruturadas na forma de diálogos ou de uma ação pontual. As práticas citadas também interferiram nas opções de *fragmentação* das narrações presentes no texto, com a redistribuição de muitos conteúdos, inclusive textos narrativos que seriam de Alice e passaram para outras figuras, à exemplo do que fizemos em *Niklasstrasse*, 36. Este recurso também auxiliou para que o caráter de *depoimento pessoal* presente no texto se mantivesse encoberto por uma espécie de filtro ficcional ou simbólico, uma vez fragmentado e não centrado na figura de Alice. Além disso, assumimos que alguns detalhes presentes nas narrativas não seriam decifrados pelo público, mas constituiriam uma camada acessada apenas pelos atores, capaz de os sensibilizar, levando ao público os ecos desta relação e não os fatos em si, sem comprometer a compreensão deste¹⁴.

Outro aspecto importante que *Uma Alice Imaginária* retoma é a presença do elemento lúdico no espetáculo, que já era assumida em *Quixote* e que manteve-se, em menor grau, em *Niklasstrasse*, 36. O universo de Carroll, associado a lembranças de infância, distanciou-se das leituras sombrias, sexualizadas ou psicologizadas de sua

¹³ *Uma Alice Imaginária*. Texto do espetáculo.

¹⁴ Uma das últimas versões do texto foi dada aos atores com “notas de rodapé” onde os detalhes eram decifrados: as referências familiares, a história de objetos, brinquedos e pessoas citadas, as lembranças, etc. Assim, o texto se abria em todas as suas camadas para seus “emissores” em cena, ainda que para o público tais detalhes permanecessem no campo do poético ou de uma informação apenas sugerida, não explicitada.

obra, assumindo – na forma – um caráter de proximidade com o universo infantil. A fricção entre *forma* e *conteúdo* nos pareceu interessante na medida em que as imagens pudessem remeter a lembranças da infância mas outras camadas – presentificadas pela música, pela ação dos atores e pelo texto – revelassem elementos mais densos. Assim, nos pareceu interessante brincar com elementos mais leves na caracterização, na presença de um certo humor em algumas cenas, no uso de brinquedos que remetiam à década de 1980 e criavam empatia com o público para, ao mesmo tempo, *friccionar* esta atmosfera com as pequenas revelações que o texto trazia ao longo de seu desenvolvimento.

Me interessa pensar esses dois espetáculos como parte da trajetória de meu trabalho como encenador e na pesquisa da Companhia dos Imaginários, além de parte das trajetórias individuais do núcleo de atores que estive em ambos os espetáculos. Esta trajetória – mesmo que não sistematizada da mesma forma que um *treinamento* - constitui-se como um processo formativo de identidade de uma companhia, além de tensionar empiricamente o questionamento sobre o repertório e os meios de produção que acabamos encontrando para manter o trabalho vivo. Creio que muitos dos possíveis leitores deste artigo podem não ter assistido os espetáculos descritos. Outros, que eventualmente tenham a referência, podem não fazer a ponte exata entre as reflexões criadas e o que de concreto se mostrou aos seus olhos. Não me parece que isto necessariamente indica uma contradição. Cada espetáculo é uma pergunta. Como disse Grotowski, “não monto um espetáculo para mostrar para os outros o que já sei. Só depois da peça pronta é que talvez tenha aprendido algo.” (1990, p. 222).

Penso que a ideia de uma peça bem sucedida passa, é claro, por sua recepção. Mas ela precisa responder, antes de tudo, a uma equação entre o que foi planejado e quanto disso pode ser concretizado. Pode-se questionar o plano em si, mas é fundamental pensar que, ao menos internamente, é a distância cada vez menor entre o que foi idealizado e o que efetivamente conseguiu-se levar à cena que mede o quanto um processo foi bem sucedido. Até porque não é uma ideia nova a noção de que nem sempre um grande sucesso de público e crítica é o momento de maior aprendizado. *Niklasstrasse, 36* e *Uma Alice Imaginária* são, sem sombra de dúvida, passos importantes para nossa trajetória, o que engloba, inclusive, os erros e deficiências que revelaram sobre nosso próprio trabalho.

Desta forma, acredito que a compreensão da sequência de espetáculos como um processo permite um questionamento sobre as necessidades de evolução da própria Companhia, que nos obriga a refletir sobre o repertório e os meios de produção possíveis. Ou seja, ao consolidar uma trajetória aos poucos ficam palpáveis elementos que norteiam uma coerência nas escolhas de repertório, que vão muito além de uma certeza sobre a possibilidade de uma empreitada ser bem ou mal sucedida em termos de seu produto final. Incluo aqui as parcerias. A finalidade última de cada trabalho não pode resumir-se à formação de um elenco; fosse assim, poderíamos nos guiar apenas por uma questão técnica. No contexto de uma Companhia as afinidades artísticas, associadas diretamente a uma disponibilidade em construir tal trajetória coletivamente, devem falar mais alto.

Enquanto preparamos a estreia de *O Taxidermista*, a cada ensaio fica a certeza de que, acima de qualquer crítica – e certamente haverá muitas pertinentes – apenas através das experiências de *Niklasstrasse*, *36* e de *Uma Alice Imaginária* e de poder contar com estes atores, e não de quaisquer outros, este trabalho torna-se possível. E espero que com uma distância entre o que foi pensado e o que chegará em cena, menor que os anteriores. E assim por diante. Jogamos um jogo que jamais estará ganho. Nossa vitória é a de conquistar o direito de continuar jogando.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**.
In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**.
São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communication Group, 2005.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.

KAFKA, Franz. **A Metamorphose**. São Paulo: L&PM, 2001.

NUNES, Luiz Arthur. **Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral**. In: O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO, n° 9. Rio de Janeiro, 2000.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





O AIKIDO E A CAPOEIRA COMO INSPIRAÇÃO PARA O TRABALHO DO ATOR

AIKIDO AND CAPOEIRA AS SOURCES OF INSPIRATION FOR THE ACTOR'S WORK

Renata Mazzei Batista¹

Resumo

Pretende-se neste artigo apresentar elementos da capoeira e do *aikido* como recursos para a preparação e para o trabalho criativo do ator. Trata-se de uma pesquisa em andamento cujo trabalho prático foi dividido em treinamento e criação – no primeiro, o ator se apropria de técnicas a fim de ampliar seu repertório e aprimorar habilidades físicas, no segundo, tudo o que foi experimentado no treinamento norteia as improvisações visando à construção de um resultado cênico. Como suporte a este processo recorreremos aos pesquisadores Rudolf Laban, Alva Noe e Martin Buber.

Palavras-chave: *aikido*, ator, capoeira, criação, preparação

Resumen

Este artículo pretende introducir elementos de capoeira y *aikido* como recursos para la preparación y para el trabajo creativo del actor. Se trata de una investigación en curso cuyo trabajo práctico se dividió en la formación y la creación - en el primero, el actor se apropia de técnicas con el fin de ampliar su repertorio y mejorar las capacidades físicas, en la segunda, todo lo que se ha experimentado en la formación orienta la improvisaciones para construir un resultado escénico. Para apoyar este proceso recurrimos a los investigadores Rudolf Laban , Alva Noe y Martin Buber .

Palavras claves: *aikido*, ator, capoeira, creación, preparación

Abstract

This article intends to introduce elements of capoeira and *aikido* as resources for the preparation and for the creative work of the actor. This is an ongoing research whose practical work was divided into training and creation- in the first, the actor practices some techniques in order to expand his repertoire and improve physical abilities, in the second, all that has been experienced in training guides the improvisations in order to create a scenic result. To support this process we use the researchers Rudolf Laban, Alva Noe and Martin Buber .

Keyword: *aikido*, ator, capoeira, creation, preparation

¹ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutoranda - pesquisa em andamento. Artes Cênicas. Orientação: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. CAPES. Integrante do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, ECA-USP). Professora de interpretação em curso profissionalizante e co-criadora da Das Duas Cia. De Teatro.

O ator em seu fazer artístico necessita munir-se de recursos para desenvolver seu trabalho de maneira potente. Vemos esta potência refletida na beleza e na desenvoltura de seus movimentos, na organicidade das ações que cria, em seu repertório técnico e artístico, no estado cênico que estabelece e no preparo psicofísico que possui. Objetivando proporcionar maneiras para que essas necessidades sejam satisfeitas, recorreremos ao *aikido* e a capoeira, duas artes marciais constituídas de elementos técnicos, culturais e artísticos que as tornam grandes fontes de inspiração para a elaboração de procedimentos que objetivam a preparação e a estimulação criativa do ator. Considerando que vivemos em um país onde a diversidade cultural é extremamente grande, estudar duas artes surgidas de contextos culturais tão diversos, mas que ao mesmo tempo fazem parte da identidade cultural brasileira, criando um diálogo entre elas, na tentativa de demonstrar que a combinação/mistura pode gerar elementos ricos para o trabalho no teatro, faz-se importante. Procuramos, dessa forma, nesta pesquisa, partir do que cada uma dessas artes marciais possui em sua essência, considerando tanto seus aspectos técnicos como culturais, identificando o que as diferencia e o que as aproxima, para então, apresentar ao ator um material rico de possibilidades o qual possa utilizar como suporte para construir um caminho poético e técnico firme e potente.

O *aikido* e os princípios que o regem

O *aikido*, fundado por *Sensei* Morihei Ueshiba, propõe a potencialização do *ki*, que é basicamente a energia vital que anima nosso corpo e o universo, por meio dos movimentos do corpo e da respiração. Segundo a filosofia oriental, que fundamenta as artes japonesas de forma geral, estamos em harmonia quando nosso *ki* está harmonizado com o *ki* do próximo e do universo. Seguindo este raciocínio, *Sensei* Ueshiba criou o *aikido* que, como o próprio termo indica, significa de maneira bastante simplista o caminho (*do*) da harmonização (*ai*) com o *ki*. O fundador, conhecido como *Ô Sensei* (o grande mestre), afirmava que “os seres humanos devem unir a mente e o corpo, e o *ki* que liga ambos, para então alcançar a harmonia com a atividade de todas as coisas do universo. Em virtude da sutil atividade do *ki*, harmonizamos a mente e o corpo, e a relação entre o indivíduo e o universo.” (UESHIBA, 1984, p.33).

Sendo um grande conhecedor e praticante de diversas artes marciais, *O Sensei* concebeu o *aikido* a partir de seus conhecimentos e experiências prévios visando não apenas a criação de uma forma de defesa, mas também de uma arte que proporcionasse desenvolvimento pessoal e autoconhecimento. Para tanto, duas foram as referências principais para a constituição do *aikido*: as técnicas do *Daito-ryu* e a religião *Oomoto*. *Daito-ryu* era a arte marcial praticada pelos samurais no período do Japão feudal e a religião *Oomoto*, existente ainda hoje e que forneceu a base para a estrutura ética do *aikido*, prega a existência de apenas um Deus universal e considera todos os seres humanos como iguais. A partir, portanto, destas concepções religiosas e técnicas, *Ô Sensei* concebeu uma arte marcial que tem como característica principal a cooperação entre os praticantes e a não competitividade. Sua prática é determinada pelo contragolpe, sendo, portanto, uma arte mais de defesa que de ataque. Aquele que contrataca recebe o nome de *nage* (em português significa aquele que dirige) e o que golpeia inicialmente de *uke*. Quando o *uke* desfere um golpe contra o *nage* ou tenta imobilizá-lo, este se defende aproveitando a energia recebida do *uke* conduzindo-o para o seu centro com o objetivo de imobilizá-lo ou afastá-lo de si. Para o *aikido* o centro do corpo é considerado o ponto localizado cerca de cinco centímetros abaixo do umbigo, que é onde se encontra o centro de gravidade do corpo. Neste contato entre *uke* e *nage* a harmonização entre os dois corpos acontece.

Parece estranho falar em harmonia quando estamos tratando de uma atividade que pressupõe contragolpe e embate. Entretanto, faz-se importante destacar que não se trata de um embate, mas de uma conjugação de forças, de uma interação de energias por meio da execução de técnicas que favorecem ambos os participantes, uma vez que permite o aprimoramento dos dois corpos envolvidos no processo. Temos, portanto, nesse embate, um momento de intensa comunhão onde ambas as partes têm que estar abertas para perceberem o parceiro em sua integralidade, estabelecendo com ele uma forma de comunicação que se dá a partir da linguagem corporal. Surge, então, um diálogo vivo e orgânico por meio do corpo. Entretanto, esta interação harmônica apenas existe porque *uke* e *nage* apresentam qualidades de movimento opostas, o que faz com que estes opostos se interseccionem criando uma dinâmica natural, bela plasticamente e plena de energia.

Partindo do pressuposto que *uke* e *nage* apresentam qualidades de movimentos diferentes e por isso se harmonizam, entende-se, portanto, que se exigem

habilidades diferentes de cada um deles. O *nage*, por ter a incumbência de conduzir o parceiro, deve estar sempre em posição estável, com postura alinhada e relaxada e deslocando-se no espaço de forma esférica, sendo o quadril seu ponto central. Deslizando os pés pelo chão (*suri ashi*) com joelhos semiflexionados o *nage* se movimenta a exemplo de um pião que gira em torno do próprio eixo. A esfericidade é fundamental nesta arte marcial, pois é ela que permite ao *nage* colocar em prática a força centrífuga quando este traz o *uke* para seu centro e a força centrípeta quando o projeta para longe de si. Para que toda esta dinâmica se instaure com eficiência é necessário que o *nage* tenha boa consciência de seu centro de gravidade e do uso da respiração. Já o *uke*, quando é contragolpeado, tem sua estabilidade alterada para a instabilidade até a queda, uma vez que é projetado para longe do *nage* ou imobilizado por este no chão. Além disso, durante a intervenção do *nage*, a tensão excessiva da musculatura e os movimentos diretos utilizados pelo *uke* sofrem alteração passando para um relaxamento e uma flexibilidade maiores, possibilitando a harmonização entre os dois corpos que se conectam como um só. Neste momento o *uke* cede à proposta do *nage* e deixa-se ser conduzido por ele. Temos, portanto, que a resistência inicial do *uke* é quebrada e absorvida pela esfera dinâmica do *nage*. Este ponto é de extrema importância, pois se o *uke* se mantém resistente à proposta do *nage*, não se deixando levar pela esfera dinâmica, a fluidez não acontece, podendo um dos dois aikidoístas sofrer lesões físicas.

Percebe-se, pelo exposto, que a complementaridade de energias no *aikido* é de grande importância e se dá pela integração dos opostos. Nesse sentido temos, em resumo, na dinâmica do *aikido*, a estabilidade do *nage* e a instabilidade do *uke*, a agressividade inicial do *uke* com o relaxamento do *nage*, o controle do movimento do *nage* e a submissão do *uke*, a manutenção do centro pelo *nage* e as torções no corpo do *uke*, a esfericidade no espaço criada pelo *nage* e a esfericidade no corpo do *uke* e, por fim, a suavidade do *nage* em oposição à tensão do *uke*.

A capoeira e os princípios que a regem

A capoeira é considerada uma luta-dança criada pelos escravos no Brasil com o objetivo de defesa e de entretenimento. Ela se constitui pelo jogo que se instaura entre dois capoeiristas no centro de uma roda formada por outros capoeiristas

embalados pelo som de cantigas e toques compostos por instrumentos como berimbau, caxixi, atabaque e pandeiro. Durante o jogo os parceiros interagem entre si por meio de seus movimentos como se estivessem conversando impulsionados pelas músicas. O termo `conversando` na capoeira é bastante apropriado, pois a interação entre os dois capoeiristas se dá como se estivessem perguntando e respondendo um ao outro por meio de seus corpos. Novamente a ideia de diálogo corporal, a exemplo do que ocorre também no *aikido*, se presentifica nessa interação constante e fluida. Dizemos constante porque uma vez no centro da roda, não se permite parar por nenhuma razão. E esta movimentação constante e fluida se dá principalmente pela ginga que é a movimentação básica da capoeira. Na ginga identificamos sinuosidade, molejo, agilidade, flexibilidade e estabilidade. Estas características permeiam todos os movimentos da capoeira que usam o corpo todo como um conjunto. Entretanto, deve-se destacar a importância do metatarso que auxilia o impulso e o molejo, do quadril que ajuda na estabilidade, na impulsão e na criação das alavancas e da coluna que deve estar sempre em posição adequada para a eficiência das técnicas.

O repertório de técnicas da capoeira é bastante vasto e contempla movimentos tanto de ataque como de esquivas. Identificamos também na capoeira uma boa utilização do espaço, dos níveis alto ao baixo, pois isto favorece a criação de estratégias durante o jogo tornando-o mais dinâmico e criativo. Faz-se importante, todavia, destacar que se encontra grande variação na realização das técnicas de grupos para grupos, tanto em relação ao que se executa como em relação à maneira de se fazer, pois a capoeira tem como importante característica a subjetividade em sua realização. Assim, é como se cada capoeirista deixasse em seu jeito de jogar sua impressão digital, sua personalidade. E esta abertura para a individualidade faz com que encontremos muitas variações entre as formas de se jogar capoeira pelo mundo afora. Entretanto, todas estas formas, comungam com princípios e elementos comuns que constituem a identidade desta arte marcial, fazendo dela uma arte rica de possibilidades técnicas e artísticas.

Outra característica da capoeira que merece grande ênfase é a música. Não se pode falar em capoeira sem abordar o componente musical aliado ao movimento. As músicas que ouvimos durante uma roda como ladainhas, quadras e corridos², criam uma

² A música na Capoeira pode ser classificada em quatro tipos:

atmosfera que impulsionam o capoeirista, influenciando seus movimentos e conduzindo-o a um estado de ânimo específico.

Neste ponto é importante discorrer um pouco sobre a relação da música com o estado emocional do ser humano. Desde o ventre materno, o som nos afeta diariamente exercendo forte influência sobre nosso comportamento e nosso estado emocional. Fillat afirma que “a memória sonora gera durante nossas vidas uma infinidade de relações com nossa psique, estabelecidas à base de rastros ou impactos emocionais que, ao longo de nossa existência, vão criando um arquivo de sons. Este arquivo é formado por experiências próprias e códigos culturais herdados.” (2011, p.29; tradução nossa) No caso da capoeira, uma arte afro-brasileira, este arquivo musical é resultado da cultura africana trazida para o Brasil em seu período colonial mesclado com a realidade brasileira desde a época da chegada dos escravos até os dias de hoje. Desde o surgimento da capoeira, os toques e os cantos têm profunda conexão com o andamento do jogo, não sendo possível falar de um sem o outro. Da mesma forma, também, não podemos dissociar a música dos movimentos executados pelos capoeiristas. Isto porque quando tratamos da música, não nos referimos apenas ao sentido da audição, mas a todo o sistema sensorial que compõe o corpo humano. Por causa desta interconexão do corpo todo, os sons acabam por afetar nosso imaginário, nossas emoções, nossas ideias e, por consequência nossos movimentos. A esse respeito, Meelberg explica que

A música é criada por movimentos humanos, música consiste de movimentos sônicos, e os ouvintes são tanto metaforicamente quando literalmente movidos pela música. Consequentemente, movimento e gesto são vitais para entender o que é a música, como ela é produzida e o que ela pode fazer.³ (2011, p.127; tradução nossa).

Ladainha: É tocada na capoeira angola na abertura da roda. Tem um ritmo mais lento que as demais, e tem o tom de oração e de lamento. Na ladainha costuma-se contar a história de uma figura importante do universo da capoeira como, por exemplo, Zumbi dos Palmares ou de um acontecimento relevante como a Guerra do Paraguai quando os capoeiristas foram enviados para ajudar no combate.

Corrido: é uma cantiga que "acelera" o ritmo e que se caracteriza pela pergunta do puxador e a resposta do coro. São estrofes curtas e ágeis.

Quadra: é uma estrofe curta de quatro versos e seu conteúdo pode variar de acordo com a criatividade do compositor.

Chula: é uma cantiga curta, normalmente feita de improviso que faz apresentação ou identificação.

³ “Music is created by human movements, music consists of sonic movements, and listeners are both metaphorically and literally moved by music. Consequently, movement and gesture are vital in trying to understand what music is, how it is produced, and what it can do.” (MELBERG, 2011, p. 127)

Temos, por consequência, que, se toda música está intrinsecamente conectada ao conceito de gesto e de movimento físico, ao discorrermos sobre um tipo de música como o da capoeira que nasceu entrelaçada a tipos específicos de movimentações, não é possível considera-los separadamente, uma vez que, desde suas origens, estas manifestações artísticas coexistem, dando forma a uma única manifestação cultural.

Reforçando ainda a afetação da música sobre o ser humano, convém ressaltar seu aspecto subjetivo que, assim como de todas as artes, se justifica no processo de incorporação, de concretização das ideias e das coisas que nos cercam. Quando estruturamos alguma ideia, o fazemos a partir de nossas experiências pessoais e da forma como nosso corpo internaliza estas informações. Portanto, não é possível desconectar a criação da música à experiência que a originou. Acerca disso, NOGUEIRA argumenta que:

(...) A constituição do objeto musical origina-se de nossas capacidades imaginativas – tais como esquematizações e projeções metafóricas. Se a música oferece uma representação, não é uma representação da experiência objetiva, mas do nosso entendimento dessa experiência. O valor da música assenta-se na qualidade das experiências do seu entendimento, envolvidas nos atos de criação, execução e recepção. Aquilo que a música pode comunicar não é, meramente, um pensamento, mas uma experiência (NOGUEIRA, 2003, p. 3).

Pode-se compreender pelo exposto, portanto, que a capoeira é uma arte marcial formada por uma complexa estrutura que traz em sua constituição aspectos técnicos, sonoros, sensoriais, ancestrais, da memória, somados ainda a subjetividade do praticante que capta com seu corpo toda essa dimensão e a torna visível e concreta no momento do jogo. Identificamos assim, elementos objetivos e subjetivos operando conjunta e harmonicamente e dando forma a esta arte marcial brasileira.

O corpo nesta pesquisa

Neste artigo, nos referimos ao corpo de maneira integral, entendido em todos os aspectos físicos e psíquicos. Consideramos como aspecto físico toda a estrutura que dá forma ao corpo como ossatura e musculatura. Neste caso entendemos como

forma o contorno definido pela massa corporal do indivíduo que se desenvolve no espaço em trajetórias retas ou circulares. A parte psíquica é entendida nesta pesquisa como sendo os impulsos internos gerados pelo corpo em movimento e pelos sentidos como ideias, sensações e imagens mentais. É neste conjunto vivo e dinâmico que o trabalho criativo dos atores se apoia. Pensando nesta unidade corporal, partimos da concepção de que o corpo como um todo deve estar engajado no menor movimento, potencializando, assim as ações criadas pela concentração de energia proveniente deste conjunto. Seguindo este pensamento, Laban explica que:

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo (...) Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado (...) (LABAN, 1978, p. 67)

Complementando a concepção de que o corpo é uma unidade psicofísica, Laban ainda explica que:

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento (...) cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada movimento se origina de 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. Esta excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978, p. 49)

Assim, seguindo a concepção apontada por Laban (1978) de que existe uma conexão entre a impressão sensorial, a realização dos movimentos e a vida interior de cada um, aproveitamos como estímulo para a criação, a forma como o corpo todo é afetado pelos elementos trazidos pelo *aikido* e pela capoeira. Portanto, não se trata apenas de um simples aprendizado de movimentos novos, mas de como os atores se apropriam desses elementos novos e de como eles reverberam pelo conjunto corporal. Por esta razão, todo o contexto cultural e técnico destas artes marciais é utilizado como disparador para o processo prático desta pesquisa, possibilitando uma ampliação na expressividade criativa.

Completando o entendimento sobre a conexão físico-psíquica do corpo, convém esclarecer que algumas linhas de investigação da ciência cognitiva como a psicologia e a neurociência começam a aceitar que a forma como a cognição se dá, assim como a maneira de se processar as ideias, não estão centralizados apenas no cérebro e

que o aspecto psíquico não está desconectado do físico. Os pensamentos, as emoções e as reações físicas não são unicamente resultados de uma atividade cerebral que controla o restante do corpo, pois o corpo e os fenômenos que nele se processam são resultados da integração corpo e mente.

Buscando fundamentação a esse raciocínio recorremos a Alva Noe, cujos estudos seviram de referência a essa pesquisa. Noe (2010) explica que nós não somos unicamente nosso cérebro e que interagimos todo o tempo com o meio ambiente por meio do nosso corpo. Segundo este filósofo, a mente não é alguma coisa dentro de nós e que funciona como uma máquina de calcular, pois se a experiência é ver, sentir, ouvir e pensar, então a mente não é algo que se processa dentro de nós, mas algo que fazemos. Noe segue explicando que se a consciência é aquilo que fazemos, e a percepção é o processo pelo qual nos tornamos conscientes das coisas e das pessoas a nossa volta, então percepção é ação. Temos, portanto, que, se todas as nossas experiências e ações estão conectadas à forma de percebermos o mundo, quando nos colocamos em momentos de experimentações e de vivências novas, o que fazemos será diretamente afetado. Assim, pensando na relação deste fenômeno com o trabalho do ator, e considerando o vasto leque de elementos técnicos, culturais e artísticos presentes no *aikido* e a capoeira, uma janela de possibilidades se abre para diferentes experimentações psicofísicas das mais variadas quando se recorre a estas artes marciais como fontes de inspiração.

Os princípios do *aikido* como contribuição para o trabalho do ator

Dentre as diversas qualidades que identificamos na prática do *aikido*, alguns aspectos foram selecionados para o desenvolvimento do trabalho prático com os atores: autoconhecimento, potencialização na expressividade corporal, variação em relação à qualidade de movimento, cooperação e não competitividade e conexão com o parceiro.

Neste trabalho o autoconhecimento e a ampliação da potencialidade expressiva estão caminhando juntos, uma vez que o aprofundamento do conhecimento sobre o próprio corpo conduz o ator a uma maior autonomia e eficiência em seu processo de criação. Neste processo de aprimoramento pessoal, o estudo sobre as qualidades de movimentos propostas pelo *aikido* teve uma importância fundamental, pois possibilitou aos atores uma ampliação de repertório e uma melhor apropriação das

novas técnicas. Para auxiliar esse processo recorremos a Rudolf Laban (1978) que investigou o movimento em profundidade considerando o corpo tanto em sua parte física como psíquica. Dessa forma, partimos dos aspectos relativos às ações corporais apontados por ele como peso (variação de tónus do leve ao pesado), espaço (direto e flexível; níveis espaciais) e fluência (controlada e liberada)⁴ e os aplicamos no treinamento como meio de abordar as técnicas selecionadas desta arte marcial. Desta forma no que diz respeito à fluência identificamos que a do *uke* é liberada enquanto a do *nage* é controlada; em relação ao peso, o *nage* utiliza tónus leve enquanto o *uke* sofre uma transformação de energia passando do pesado para o leve durante o desenvolvimento da relação com o *nage*; em relação ao espaço, o uso dos níveis alto, médio e baixo aparece em todos os movimentos já que a trajetória esférica descendente é recorrente na movimentação do *nage*.

Enfocando particularmente a relação entre *uke* e o *nage*, outros aspectos estão sendo aproveitados para o trabalho do ator que são: a cooperação, a não-competitividade e a conexão entre os parceiros. Estes princípios são colocados juntos porque na prática é impossível separá-los. Ou seja, se um ator está em relação direta e cooperativa com o outro, a conexão se instaura. Para o ator a “escuta” em cena é fundamental, escuta esta considerada da forma mais ampla possível, abarcando não só o que é falado, mas o que é realizado corporalmente em seus mínimos detalhes. Os dois parceiros se colocam em um fluxo de dar e receber constantes, sendo que um depende diretamente do outro para criar. É nesta relação direta que a conexão se instaura.

Os princípios da capoeira como contribuição para o trabalho do ator

A capoeira tem duas grandes características que são: a conexão da música com o movimento e o diálogo corporal entre os parceiros. Em um jogo de capoeira a

⁴ Nesta investigação entendemos por tónus o grau de força muscular empregado na realização de um movimento. Dessa forma, seguindo aspectos elementares às ações corporais elaborados por Laban, consideramos pesado o movimento que emprega força muscular intensa, e leve o movimento que necessita de um grau de tensão próximo ao do relaxamento. Em relação ao Espaço, Laban utiliza o termo direto para se referir a uma atitude interna do agente, ou seja, o agente foca toda sua atenção corporal em um único ponto no espaço. Por sua vez, flexível é o movimento que se caracteriza por ocupar um espaço tridimensional simultaneamente. Ainda em relação ao fator Espaço, Laban apresenta três possibilidades de níveis, tendo como critério a alturas, que são: baixa, média e alta (Rengel, 2005, p. 63 a 71). Por fim, Laban apresenta como outro fator a fluência, que diz respeito à continuidade do movimento do agente, podendo ser liberada ou controlada.

música e os movimentos dos capoeiristas se confundem, sendo um o impulsionador do outro. Neste processo de intersecção entre os jogadores ao som de toques e cantos uma dança vai se configurando. E nesta dança observamos desenvoltura e “escuta corporal”. Na capoeira o termo “escuta” se mostra mais presente do que nunca já que “pergunta” e “resposta” são termos correntes nessa arte marcial. Nesse sentido, um verdadeiro diálogo corporal acontece. Os dois jogadores devem manter o fluxo do jogo promovendo uma “pergunta” com seu corpo e “ouvindo” a resposta. Nesta pesquisa, esta dinâmica de diálogo corporal em fluxo constante está sendo levada para o trabalho de preparação e de criação dos atores que devem manter-se em contato um com o outro todo o tempo, a exemplo do que ocorre no centro de uma roda de capoeira.

Acrescente-se ainda que, todo o estudo sobre as qualidades de movimento a partir dos conceitos de Rudolf Laban realizado com as técnicas do *aikido*, também foi feito com os movimentos da capoeira justamente para que a apropriação pelos atores destes elementos novos fosse mais eficiente. Dessa forma, estudando os golpes e as esquivas da capoeira durante um jogo, percebemos que o uso do espaço pelo jogador é multidirecional uma vez que, desde que não se perca a relação com o parceiro e que não se rompa o círculo estabelecido pela roda, os movimentos podem explorar os níveis alto, médio e baixo, e se desenvolver na vertical, horizontal e diagonal. Em relação à fluência, na maior parte do tempo, os movimentos são controlados e estáveis. A circularidade que encontramos no *aikido*, também está presente em toda a dinâmica desta arte brasileira. Além disso, o tônus utilizado durante o jogo é sempre firme e relaxado, ampliando assim a prontidão e a disponibilidade corporal. Por fim, os movimentos da capoeira favorecem também o condicionamento e o aprimoramento da coordenação motora já que todo o corpo é mobilizado como um todo.

A relação a partir do Eu-Tu

Um ponto que recebe grande atenção nesta pesquisa, conforme já foi indicado anteriormente, é a relação criada entre os parceiros e a consequente potencialização da comunicação que se dá entre eles durante a dinâmica da prática. Como embasamento teórico para melhor compreensão deste aspecto relacional, recorreremos ao filósofo e teólogo Martin Buber que desenvolveu teorias a respeito da relação do homem com que está a sua volta concebendo as palavras princípio Eu-Tu e

Eu-Isso. Para Buber, o ser humano, a partir do momento que nasce cria vínculos e interage com o que o cerca necessariamente. E é nessa criação de vínculos que surge o Eu-Tu que dá existência ao mundo da relação e que para ser proferida necessita da reciprocidade e da totalidade do ser. Ela é direta, sem mediações.

Buber, em contraste ao Eu-Tu, apresenta a palavra princípio Eu-Isso que se refere ao mundo da experiência, da utilização, do conhecimento, da observação. Para ele, quando o homem se aprofunda na experimentação, ele perde a relação. Buber explica então que o:

Eu da palavra-princípio Eu-Tu é diferente do Eu da palavra-princípio Eu-Isso. O Eu da palavra-princípio Eu-Isso aparece como egótico e toma consciência de si como sujeito (de experiência e de utilização). O Eu da palavra-princípio Eu-Tu aparece como pessoa e se conscientiza como subjetividade. (BUBER, 1974, p.73)

Podemos entender, assim, que existem duas formas de se relacionar com o que está à volta, sejam coisas ou pessoas. Em um caso temos dois seres que se conectam mutuamente e sem antecipações. Este é um momento de presença onde a comunicação acontece de maneira direta, mas não necessariamente com palavras. Quando nos entregamos a esta relação, o fazemos com o corpo todo, deixando de existir o Eu separado do Tu. Neste caso os dois passam a formar uma totalidade.

Explicando esse pensamento, Buber (1996) expõe:

O propósito da relação é a relação em si - no contato com o Tu. Assim que entramos em contato com o Tu, nós somos tocados por um sopro da vida eterna.

Quem se coloca em relação participa de uma atualidade, quer dizer, em um ser que não é meramente parte dele e nem está meramente fora dele. Toda atualidade é uma atividade da qual participo sem me apropriar dele. Onde não há participação, não há atualidade. (...) Quanto mais diretamente o Tu é tocado, mais perfeita é a participação.⁵ (1996, p. 112, 113, tradução nossa)

Em oposição ao exposto acima, o Eu na conexão com o Isso sai da relação de entrega e passa a ser um observador. Aquele ou aquilo que está em contato com o Eu é apenas um objeto de estudo. O Eu, com este intuito, não participa, não interage com o objeto, mas age sobre ele, o manipula, o experimenta. Existe, por consequência, apenas o Eu que toma iniciativa sobre o mundo, ou seja, o Eu age enquanto o Tu simplesmente

⁵ "The purpose of relation is the relation itself – touching the You. For as soon as we touch a You, we are touched by a breath of eternal life. Whoever stands in relation, participates in an actuality; that is, in a being that is neither merely a part of him nor merely outside him. All actuality is an actuality in which I participate without being able to appropriate it. Where there is no participation, there is no actuality.... The more directly the You is touched, the more perfect is the participation." (BUBER, 1996, p. 112, 113).

recebe esta ação. Por isto, Buber define o Eu do Eu-Isso como “egótico”, conforme exposto a seguir:

A pessoa diz: “Eu sou”; o egótico diz: “É assim que eu sou”. “Conhece-te a ti mesmo” significa para a pessoa: conhece-te como ser. Para o egótico quer dizer: conhece o teu jeito de ser. Se afastando dos outros, o egótico se distancia do Ser.(...) A pessoa contempla o seu si-mesmo; o egótico ocupa-se com o seu “meu” : meu jeito, minha raça, meu agir, meu gênio.⁶ (1996, p. 113, 114, tradução nossa).

Buber esclarece também que ninguém está o tempo todo na relação Eu-Tu e nem no Eu-Isso. O homem no decorrer de sua vida transita de um estado para outro constantemente, embora uns estejam mais focados na personalidade e outros mais no ego. “E é nessa transição de um para outro que a verdadeira história acontece”⁷ (1996, p. 115, tradução nossa).

Buber defende, portanto, que, quanto mais uma pessoa se centra no diálogo, na busca do genuíno encontro com o outro, entregando-se para este momento, sem a preocupação de prever ou impor nada, mais a palavra princípio Eu-Tu é proferida. Nesta relação não existe o passivo e o ativo, o que age e o que recebe a ação, pois essa dinâmica acontece simultaneamente durante a relação entre os dois. Entretanto, quanto mais a pessoa se centra em si mesmo, se separando do outro ou tendo no outro apenas um objeto de experimentação, mais ele empobrece sua dimensão humana dialógica.

Estabelecendo um paralelo entre o *aikido* e a capoeira e as teorias de Martin Buber aqui expostas, identificamos importantes conexões entre eles, tendo em vista que, o que estas artes marciais focam primordialmente é a relação entre os parceiros e com o que está no entorno, o momento presente e a potencialização destes encontros. Assim, por meio do suporte teórico exposto, trabalhamos na sala de ensaio aspectos que colocam os atores em uma sintonia mais fina e mais harmônica com quem ou com aquilo que estiver envolvido, maximizando qualitativamente seu trabalho. O resultado que se busca com esse processo é uma comunicação mais eficiente e uma estimulação mais potente de um ator para outro.

⁶ “The person says, ‘I am’; the ego says, ‘That’s how I Am’. ‘Know Thyself’ means to the person: Know yourself as being. To the ego it means: know your being-that way. By setting himself apart from others, the ego moves away from being. ... The person beholds his self; the ego occupies himself with this My: my manner, my race, my Works, my genius.” (BUBER, 1996, p. 113, 114).

⁷ “(...) Between these and those true history takes place.”

A fim de elucidar melhor a relação entre o que está sendo estudado teoricamente e o que está sendo realizado na prática, convém lembrar algumas informações importantes já expostas sobre o objeto em estudo para então vinculá-las ao suporte teórico apresentado. Durante a prática do *aikido*, conforme já foi explicado, o aikidoista só produz um movimento quando há outro vindo em sua direção para que este interaja. Assim, ele não deve se preocupar em estabelecer combinações com o parceiro, pois ambos precisam estar disponíveis para que haja uma interação genuína. Temos, assim, um encontro direto e imediato, onde ocorre a troca de energia de um para outro, afetando-se reciprocamente. À semelhança do *aikido*, a capoeira tem seu foco na relação entre os parceiros que “perguntam” e “respondem” simultaneamente e em fluxo contínuo durante o jogo. O jogo, portanto, está diretamente ligado à presença efetiva de todos os envolvidos e à potência do que é realizado na roda. Com essa conexão entre os dois jogadores, potencializada pela energia gerada pela roda formada por pessoas que tocam e cantam, um efetivo diálogo corporal acontece, estando a combinação prévia excluída deste lugar. Sendo assim, a presença e a sintonia entre os parceiros ganha força.

Percebemos, dessa forma, nas duas artes marciais citadas a conexão do indivíduo (Eu) com o entorno, seja coisa ou pessoa (Tu), passando a fazer parte de um todo que o afeta e que é afetado por ele em um movimento de inter-relação constante. Assim, ao pensarmos nos procedimentos práticos para o trabalho com os atores, tomamos estas ideias como ponto de partida, e experimentamos jogos e exercícios com foco relacional, onde o momento presente é o mais importante, devendo toda a criação se desenvolver disso, seja com contato físico ou não. Busca-se nesses processos, portanto, que todas as antecipações e preparações sejam descartadas pelos atores que devem focar toda a sua atenção na relação com o outro e no momento presente.

Alguns esclarecimentos sobre o desenvolvimento da prática

Conforme se observou, o *aikido* e a capoeira têm características muito diferentes entre si no que diz respeito às origens culturais, às qualidades de movimento, à forma de se conectar com o parceiro, às regras que dão ordem à prática e à relação com o espaço. Entretanto, elas têm também pontos em comuns que são: potencialização do autoconhecimento, uso do corpo como um conjunto único, uso de trajetórias

circulares e instauração de relações vivas e dinâmicas entre os parceiros que permite uma comunicação intensa por meio do corpo. Foi a partir desses princípios que elaboramos procedimentos visando o aprimoramento do trabalho do ator.

A prática que está sendo desenvolvida com um grupo de atores recém-formados abarcou dois momentos distintos: treinamento e criação. No treinamento algumas técnicas e princípios destas artes foram selecionados para que os atores compreendessem a essência. Tendo em mente esses princípios, começou-se a trabalhar com improvisos primeiramente individuais e em seguida em dupla, trio e assim por diante até chegar num grande improviso com todos os atores. Desses improvisos estão sendo levantados materiais artísticos que estão dando forma ao resultado cênico pretendido. Vemos o improviso em muitos tipos de expressões artísticas, mas sua importância para o teatro é indiscutível. Desde seu início o teatro usa o improviso como recurso para estimular o ato criativo. Nesta pesquisa estamos considerando como improviso a habilidade do ator de criar e se adaptar a circunstâncias novas, deixando que os elementos novos façam parte de seu estado pessoal.

Dessa forma, munidos de todo o repertório técnico e artístico proporcionado pela capoeira e pelo *aikido*, com o suporte dos pesquisadores apresentados, caminhamos do treinamento, visando a ampliação de repertório e a preparação corporal, para a improvisação - utilizada como forma de desenvolver a expressividade artística dos atores, de potencializar as relações e de levantar material poético para a criação das cenas.

Considerações finais

Aprende-se, pelo exposto que, pretendemos com esta investigação, por meio de procedimentos práticos ancorados nos elementos oferecidos pelo *aikido* e pela capoeira e auxiliados pelo suporte teórico-prático aqui apresentado, auxiliar o ator na transposição do corpo cotidiano para um corpo cênico, ampliando seu repertório técnico e artístico, potencializando as relações, estimulando a criatividade e aprimorando o autoconhecimento. Entendemos, assim, que, experimentar estas artes marciais conjuntamente, deixando evidentes suas similaridades e contrapontos, permitindo que o participante experiencie ambas as possibilidades para, a partir disso, iniciar a sua criação e compor um texto cênico, possa ser enriquecedor para o trabalho do ator.

Bibliografia

- BUBER, Martin. **I and Thou**. Trad. Walter Kaufmann. New York: Touchstone, 1996.
- _____. **Eu e Tu**. Trad. do Alemão por Newton Von Zuben. São Paulo: Ed. Moraes, 1974.
- FILLAT, Josep M. Romero. **M de Música, del Oído a La Alquimia Emocional**. Tapa Blanda: Alba Editorial
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1978.
- MEELBERG, Vicent. **In New Perspectives on Music and Gesture**, edited by Anthony Gritten and Elaine King, p. 127–129. Farnham: Ashgate, 2011
- NOE, Alva. **Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness**. NY. Farrar, Straus and Giroux Inc. 2010
- NOGUEIRA, Marcos. 2003. **O imaginário metafórico da escuta**. Semiosfera - Revista de Comunicação e Cultura, no. 4-5. Disponível em http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/semiosfera45/conteudo_imag_mnogueira.htm.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio Etnográfico**. Salvador: Ed. Itapuã. 1968.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- RENGEL, Lenira. **Os temas de Movimento de Rudolf Laban**. São Paulo: Annablume, 2008.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo em Ação na Capoeira**, Campinas: UNICAMP, 2008. Vol. 4.
- UESHIBA, Kisshomaru. **O Espírito do Aikido**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- UESHIBA, Moriteru. **The Aikido Máster Course. Best Aikido 2**. Tradução para o inglês de John Stevens. Tokyo: Kodansha International, 2003.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015



O ARTISTA QUE VEM

– por uma pedagogia do teatro comprometida com a ação criativa e criadora –

THE ARTIST WHO COMES

– by a theater pedagogy compromised with the creative and creators actions –

Eduardo De Paula¹

Resumo

Este texto busca refletir sobre o tema “Modos de criação e suas implicações políticas” em relação direta com a linha de pesquisa “Pedagogia do Teatro: a formação do artista teatral”. Inicialmente, tento compreender e definir “modos de criação” e “implicações políticas”, depois, busco aproximar as ideias sobre “o artista que vem” a partir das noções sobre o “ser qualquer” e o “ser do desejo” (AGAMBEN, 1993), para então relacioná-las com as proposições acerca de “comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro” (BAUMAN, 2003/2009) – noções pertinentes e análogas aos “ambientes” (Vieira, 2006) de preparação e criação do ator.

Palavras-chave: artista, ambientes, processo de criação, comunidade, desejo.

Resumen

Este texto pretende reflexionar sobre lo tema "modos de creación y sus implicaciones políticas" en relación directa a la línea de investigación "Pedagogía del Teatro: la formación del artista teatral". Inicialmente trato de entender y definir "tipo de creación" y "implicaciones políticas", entonces, busco aproximar las ideas de "el artista que viene" de las nociones "ser cualquier" y "ser del deseo" (AGAMBEN, 1993), y luego relacionarlos con las proposiciones acerca de "comunidad, seguridad, libertad y extranjero (BAUMAN, 2003/2009) – nociones pertinentes y similar a los "ambientes" (Vieira, 2006) de preparación y creación del actor.

Palabras clave: artista, ambientes, proceso de creación, comunidade, deseo.

Abstract

This text aims to reflect on the theme “creation modes and their politics implications” in direct relation to the line of research “Theatre Pedagogy: the formation of theatrical artist”. At first, I try to understand and define "creative process" and "political implications" then seek to approximate the ideas of "the artist who comes" from the notions of "whatever being" and "being of desire" (AGAMBEN, 1993), and then relate them to the propositions about "community, security, freedom and foreign" (BAUMAN, 2003/2009) – relevant notions and similar to the "environments" (Vieira, 2006) of preparation and creation of the actor.

Keywords: artist, environments, process of creation, community, desire.

¹ Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor Adjunto. Curso de Teatro (IARTE/UFU). Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Cênicas (2015). Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

Breve posicionamento

Não achar a solução correta e ficar frustrado com a solução adotada não nos levará a abandonar a busca - mas a continuar tentando. Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la. (BAUMAN, 2003, p.10-11)

Este texto é resultado da reflexão sobre o tema “*Modos de criação e suas implicações políticas*” em relação direta com a linha de pesquisa “*Pedagogia do Teatro – a formação do artista teatral*”, em seus lugares de ação: salas de aula e/ou de ensaio com suas decorrentes pesquisas, somando-se a isso o impacto social como resultado da relação entre os campos artístico e social. Mas, ao contrário de considerar o impacto social em uma perspectiva de amplo-espectro, ele aqui está mais ligado às micro relações e aos pequenos deslocamentos no campo perceptivo que os processos criativos e relacionais promovem nos indivíduos que com eles se colocam em relação.

Primeiro buscarei delimitar a compreensão sobre “modos de criação” e “implicações políticas”, depois tentarei aproximar as ideias sobre “o artista que vêm” a partir das noções sobre o “ser *qualquer*” e o “ser do desejo” (AGAMBEN, 1993), para então relacioná-las com as proposições acerca de “comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro” (BAUMAN, 2003/2009) – todas elas relacionando-se com os “ambientes” (VIEIRA, 2006) de preparação e criação artísticos e, ainda, apresentando-se como produtivas para as ações artístico-pedagógicas.

Considero por “modos de criação” as diferentes modelos de ação artístico-pedagógicos, suas abordagens e maneiras pelas quais se desenrolam os diferentes processos de preparação e criação do ator inserido em contextos específicos. Neste sentido é possível considerar modelares os processos criativos observados nas proposições dos teatrólogos: Constantin Stanislavski, Vsévolod Meierhold, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, José Celso Martinez Corrêa, Amir Hadadd, Santiago García, entre outros – pois acredito que em cada um destes artistas ímpares seja possível estabelecer paralelos com uma pedagogia específica que se inscreve concomitantemente aos processos criativos.

Junto a isso, as implicações políticas são observadas de duas maneiras: a primeira diz respeito aos próprios indivíduos/artistas enquanto seres políticos, propositores, inquietos e pesquisadores, envolvidos nos processos de pesquisa-criação,

tanto em suas ações e/ou intenções para mover o coletivo nos quais estão inseridos, como também, para se deixar mover por ele, em um jogo relacional de afetar e ser afetado. A segunda, está ligada aos resultados advindos da relação entre indivíduo/artista e sociedade/espectadores com as consequentes fissuras e seus rearranjos resultantes do contato entre os diferentes “ambientes”²: artistas e espectadores, indivíduo e sociedade³.

Por último, vale considerar que o termo “artista” aqui se refere ao indivíduo integrado à sociedade, que ao transitar pelos diferentes ambientes, experienciando tudo o que se passa consigo e ao seu redor, é capaz de modificar a si mesmo e o seu entorno – o coletivo artístico e o coletivo social. Estas noções sobre coletividade estão referenciadas a partir das proposições observadas em Agamben (1993), Bauman (2003) e Vieira (2006), no sentido que “ambiente” pode ser compreendido como *o ser* (o “qualquer”, enquanto ser do desejo; o artista), *o coletivo artístico* (a coletividade teatral; a “comunidade”) e *o coletivo social* (a sociedade global e a lógica de trânsito intrínseca a ela).

O artista que vem

Segundo Agamben,

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”[...] (1993, p.11)

Do mesmo modo, o “artista que vêm” movido pela sua vontade é o “ser qualquer [que] estabelece uma relação original com o desejo” (AGAMBEN, 1993, p.11), e sendo assim, ele não é indiferente, ao contrário, vem com interesse manifesto, ávido pelo conhecimento artístico e desejoso pelo ofício de ator.

² A partir da “lógica de trânsito” (VIEIRA, 2006) proposta pela Teoria Geral dos Sistemas (TGS), “ambiente” é compreendido tanto como o entorno dado pelas especificidades dos diferentes campos do conhecimento, quanto ao indivíduo e seu meio sócio-histórico-político-cultural, ou seja, o *unwelt*: o campo individual expandido e atravessado pela experiência.

³ Considero o agrupamento artístico, em si, como constituinte de micro sociedade, relacionando-se e alterando-se continuamente, *ad perpetuum* - ou durante a existência de tal coletividade.

Embora tendo conhecimento sobre este “artista que vem” como sendo o ser próprio do desejo, suas referências iniciais podem possuir certas noções filiadas ao fazer teatral e ao ofício do ator como um “assim”, fixo e estagnado como, por exemplo, ligado à tradição do palco italiano, ao texto teatral como elemento imprescindível e do trabalho de ator restrito à interpretação de personagens. Se assim for, na tentativa de provocar “pequenos deslocamentos” (AGAMBEN, 1993, p.45) no campo perceptivo para ampliar tanto a “mundividência” (VIEIRA, 2006, p.55) sobre o panorama expandido das artes da cena, quanto a potencialidade de suas ações criativas e criadoras, será preciso recorrer à historicidade e a fruição da cena contemporânea como estratégias e meios para confrontar o campo perceptivo com o amplo panorama percorrido pelas artes da cena e, a partir do estudo das abordagens estéticas, poéticas e procedimentais, utilizá-las como modelares e balizadoras dos campos relativos à cena e à atuação.

Da casualidade na formação de grupo à noção de comunidade

Utilizando como exemplo uma experiência artística que se inicia em uma escola de formação de atores⁴, talvez o primeiro conflito individual ocorra devido às circunstâncias que levam ao agrupamento dos indivíduos constituintes da coletividade, pois esta, percebida como ambiente catalizador dos processos de preparação e criação será também determinante na inserção dos *seres quais[que]querem* em relação ao grupo, pois ela instaura um tempo-espaco para o exercício do comum que, por sua vez, poderá funcionar como gerador de certo espírito de comunidade, um lugar de “convivência” (BAUMAN, 2009, p.35).

É nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos *lugares*, e graças aos *lugares*, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção [...] (BAUMAN, 2009, p.35)

[...] ao ter que enfrentar fragilidades, medos, angústias e incertezas. Coisa alguma avisa quando ou como irá acontecer, e assim somos obrigados a seguir em jogo, nos ajustando a todo instante.

Embora confiante no desejo motivador da procura pelas artes da cena, com o passar do tempo talvez o artista se sinta um tanto quanto desconfiado ou até ameaçado ao perceber-se inserido em um coletivo composto por tantas diferenças. Pois os aspectos observados na configuração inicial de um grupo são bastante similares aos traços

⁴ Por “escola de formação de atores” entenda-se escolas técnicas-profissionalizantes e a graduação.

observados na sociedade que aí está: insegura, desconfiada e individualista, na qual cada indivíduo é mais um “*ser só*”, solto em um campo de batalhas cotidiano com visíveis tabuletas escritas em letras garrafais o velho provérbio “olho por olho, dente por dente”. Se assim for, o outro, percebido como diferente – “estrangeiro” (BAUMAN, 2009, p.36) –, parece muito mais com um inimigo que deve ser tratado com desconfiança e ressalvas, do que um amigo sempre pronto para estender a mão.

Mas, a micro sociedade que todo fazer teatral de grupo⁵ instaura, não está *pari passu* com essa sociedade que ameaça cada vez mais a liberdade e deixa os indivíduos inseguros, com medo de arriscar, errar, cair ou tropeçar. Não. O trabalho artístico do tipo coletivo é muito mais parecido com os “espaços de desejos” observado na noção baumaniana sobre comunidade:

Numa comunidade, todos nós entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. [...] numa comunidade podemos contar com a boa vontade dos outros. Se tropeçarmos e caírmos, os outros nos ajudarão a ficar de pé outra vez. Ninguém vai rir de nós, nem ridicularizar nossa falta de jeito e alegrar-se com nossa desgraça. [...] assim é fácil ver por que a palavra 'comunidade' sugere coisa boa. Quem não gostaria de viver entre pessoas amigáveis e bem intencionadas nas quais pudesse confiar e de cujas palavras e atos pudesse se apoiar? (BAUMAN, 2003, p.8)

Acredito que é em um contexto como este que “o artista que vem” – o ser do desejo – deva ser inserido, pois somente um ambiente propício à exposição das fragilidades e ao exercício da coragem para o risco e o acidente, para o sucesso e o fracasso, poderá colaborar com a ampliação das noções sobre segurança e liberdade colocadas em jogo pelos indivíduos integrantes da comunidade ao terem consciência que estes aspectos devem ser móveis, permeáveis e se [re]ajustar ao longo do tempo. Em um lugar como este, as noções sobre risco e fracasso poderão ser vistas como matérias sempre presentes a alimentar o crescimento da comunidade e do objeto artístico colocado em jogo pelos diferentes processos de pesquisa e criação.

Além disso, a curiosidade deve ser considerada como promotora de ações criativas e de conhecimentos, geradora de descobertas e de aprendizados, pois ao observá-la como potência facilitadora na aproximação entre os indivíduos e as “coisas”

⁵ Embora seja possível questionar quando o fazer teatral não é “de grupo”, o que quero destacar aqui é que a particularidade dos processos criativos que se desenvolvem na perspectiva de “teatro de grupo” se dá na continuidade do trabalho e na possível singularização da linguagem cênica, além, ainda, do acúmulo de funções ser um aspecto colaborador para o exercício de inúmeras habilidades e competências.

que se apresentam como portadoras de estrangeiridade, esta percepção de “não comum” ou “diferente” é resignificada e, conseqüentemente, pode se transformar em uma pletora de interesses e ações.

Se todos estes aspectos estiverem em jogo de modo consciente e movimentando os interesses comuns, este contexto poderá ser um ambiente bastante parecido com aquilo que se almeja por comunidade.

Do coletivo líquido à comunidade de propositores

Considerando a sala de aula⁶ como o tempo-espaço promotor do convívio entre os indivíduos e seus devidos interesses comuns, ela também pode ser percebida como um lugar que traz consigo tanto os traços de comunidade quanto os de estrangeiridade. Se as dinâmicas do ambiente escolar, a cada novo semestre ou ciclo, remodelam os grupos significativamente, faz com que esta característica os aproxime muito mais daquilo que Bauman nomeia de “sociedade líquida” (2009, p.28 e 35), sem laços efetivos, do que de uma comunidade.

Neste sentido, no ambiente escolar, todo início de semestre pode parecer bastante instável e inseguro, pois além das figuras professor e alunos serem portadoras de traços relativos ao encenador e aos atores, a definição de um projeto de pesquisa artístico pode colocar estes indivíduos em uma situação que emana certo estranhamento, permitindo filiar tal percepção à noção baumaniana de “estrangeiridade” e seus traços de “mixofobia e mixofilia” (BAUMAN, 2009, p.86). O primeiro revela o medo ou a resistência pelo diverso e diferente, bem como pelo risco que eles apresentam e, o segundo, o desejo de filiação e conexão – podemos considerar que movidos por certa curiosidade – com aquilo que se apresenta como novo e diverso. Em um processo de pesquisa e criação, esta sensação de “estrangeiridade” apenas poderá ser ultrapassada se cada um dos indivíduos se colocar em jogo depositando certa parcela de confiança e crédito – no sentido de acreditar – naquilo que, além de manter os vínculos, também move os desejos comuns.

À medida que este coletivo interage e os *laços afetivos efetivam-se*, os indivíduos passam a se perceber menos estrangeiros e o grupo, pouco a pouco, vai conquistando qualidades relativas à de comunidade, o que pode ser garantia para o

⁶ Sala de aula, sala de ensaio ou espaço de trabalho, ambos enunciados dizem respeito aos diferentes ambientes onde o ofício de ator pode ser exercitado.

exercício do “risco e do fracasso” (FÉRAL, 2009), da “segurança e da liberdade” (BAUMAN, 2009), ou seja, da aventura em um terreno movediço e incerto apresentado pelo processo de pesquisa e criação. A partir de então, e até o fim do processo de criação, o evento cênico final é quem será o estrangeiro a inquietar a comunidade, pois ao mesmo tempo em que ele vai revelando certos aspectos, continuará segredando suas infinitas potências de “*vir a ser*”. E isso pode ser um tanto desnorteador para certos indivíduos da comunidade, pois conviver com incertezas e não saber como os resultados finais se estabelecerão, pode ser fator de insegurança, desconfiança e ameaça.

Assim como a vida está o tempo todo sendo regida pela “tensão entre segurança e liberdade” (BAUMAN, 2003, p.10), o exercício do ator está relacionado à um cotidiano de incertezas, de inúmeros riscos previamente anunciados e que devem ser colocados em jogo ao invés de serem negligenciados. O ator deve ter ciência desde sempre que colocar-se em jogo de cena equivale a assumir os mesmos riscos que a vida oferece a todo instante com suas imprevisibilidades e incertezas, impelindo aqueles que nela se aventuram a absorver o presente sempre transiente apresentado *ad perpetuum*. Por estes motivos é possível considerar que o trabalho do ator se desenvolve em uma região fronteira entre “segurança e liberdade”, e se a comunidade artística pretendida é a de um coletivo propositor, a experiência criativa, assim como a vida, apresentará suas inseguranças e seus limites, afinal é no trânsito entre segurança/insegurança e liberdade/restrição que as experiências são processadas, desenvolvidas e amadurecidas.

A fusão que uma compreensão recíproca exige só poderá resultar de uma experiência compartilhada, e certamente não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar um espaço. (BAUMAN, 2009, p.51)

Seres em trânsito: uma consideração necessária

No jogo que envolve a “formação do artista teatral”, professores e alunos⁷ – considerados peças fundamentais na relação ensino/aprendizagem – devem manter, uns sobre os outros, afinadas as percepções para os possíveis equívocos ou ideias estagnadas, pois se o aluno pode ser considerado sob a ótica do “artista que vem” como o ser do desejo, por outro lado, o professor pode ser taxado como o “artista que está: um

⁷ Professores e alunos serão utilizados para se referir: (1) ao encenador e ao ator/performer; (2) ao coordenador /agitador cultural e os atores/jogadores; (3) ao professor e aos alunos como jogadores.

ser *assim*”, e este talvez seja um problema mais grave, já que o “assim” é revelador de percepções fixadas e de certo modo revelador de possível estagnação, como um ser “irreparável [...] um ‘assim irremediável’”. (AGAMBEN, 1993, p.45).

Nem professor, nem alunos devem ser considerados como um “ser assim” (AGAMBEN, 1993, p.71-82): estagnado, imóvel ou sempre de uma determinada maneira, mas como artistas em jogo, mantendo-se abertos para o novo que pode se anunciar a cada momento, desencadeado pelos processos de pesquisa e criação renovados. A atitude de aprendiz curioso, aberto para trocar com o ambiente, atento ao entorno e percebendo outros modos propositivos de ação, pode ser essencial para que os devidos [re]ajustes nos campos perceptivo e atitudinal ocorram. Considerando a mutabilidade como regra de jogo, os artistas envolvidos nos processos de pesquisa e criação poderão deixar de lado alguns pré-conceitos estereotipados ou superficiais sobre os indivíduos como um “ser assim [...] irreparável” (Id., Ibid.), e passar a se perceber como “seres em trânsito”, em formação continuada.

Colocar-se em jogo de cena e viver a vida como um estrangeiro obriga a manter postura curiosa, a permanecer atento, em prontidão permanente, pois o diferente o tempo todo obriga a se relacionar com o desconhecido – que, ao mesmo tempo, pode causar curiosidade e/ou medo. Irreparável é o que devemos não ser – artistas e objeto de criação –, pois não desejamos o “é assim” fixo e imutável, mas as inúmeras e infinitas possibilidades de “assim também poder ser” que se revelam no desenrolar dos atos criativos e de criação.

Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la.
(BAUMAN, 2003, pp.10-11)

Posfácio

Após reflexão e escrita deste texto, as seguintes inquietações permaneceram latentes:

O que será que nos leva a perceber o outro como um “assim irreparável”?

A reiteração do já sabido? Não movimentar outros saberes? Não se [re]formar com o novo, digo, com o outro?

Há que se refletir sobre nossas ações e seguir a jornada...

Evoé!

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa, Editorial Presença, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia - entrevista com Josette Féral**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 9, ECA/USP, 2009, p.255 - 267.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





**O JOGO EXPANDIDO DAS MÁSCARAS:
Imbricações com o Real, Teatralidade e Performatividade**

**THE EXPANDED PLAY OF MASKS:
Overlaps with the Real, Theatricality and performativity**

Renata Ferreira Kamla¹

Resumo

Tendo como ponto de partida a pesquisa em desenvolvimento no doutorado, O jogo das máscaras em ações performativas como meio da criação da escritura cênica, este artigo reflete o jogo das máscaras no seu campo expandido e a alteridade das relações desenvolvidas por elas no espaço da rua e a percepção das suas teatralidades. Apresenta possibilidades de sistematizações de procedimentos artísticos e pedagógicos para o desenvolvimento de uma metodologia de criação dramática por meio das conexões possíveis entre máscara, jogo e performatividade. O processo criativo está fundamentado nas ideias de: Josette Féral acerca do teatro performativo e teatralidades cotidianas e nas ideias de “multiestabilidade perceptiva” de Érika Fischer-Lichte.

Palavras-chave: Jogo, máscaras, performatividade, processo criativo, dramaturgia.

Resumen

Teniendo como punto de partida en la investigación y desarrollo del doctorado, El juego de máscaras en acciones performativas como un medio de creación de la escritura escénica, podemos dar cuenta del rol que las máscaras tienen en su campo expandido y la alteridad de las relaciones desarrolladas por ellas, en el espacio de la calle y la percepción de sus teatralidades. Esto posibilita la sistematización de procedimientos artísticos y pedagógicos para el desarrollo de una metodología de creación dramática por medio de las conexiones posibles entre máscara, juego y performatividad. El proceso creativo se basa en las ideas de: Josette Féral acerca del teatro performativo y la teatralidad cotidiana en las ideas de "multiestabilidad perceptiva" de Erika Fischer-Lichte.

Palabras claves: Juego, máscaras, performatividad, proceso creativo, dramaturgia.

Abstract

Taking as its starting point the in development doctoral research, the play of masks for performing actions as a means of creating the scenic writing, this article reflects the play of masks in its expanded field and the otherness of the relationships developed by them in the street space and the perception of their theatricalities. This systematization presents opportunities for artistic and pedagogical procedures for the

¹ Universidade de São Paulo. Doutorado em andamento. Pedagogia do Teatro. Orientador- Professor Armando Sérgio da Silva. CAPES. Diretora, encenadora e professora de teatro.

development of a methodology of a dramaturgical creation through the possible connections among mask, game and performativity. The creative process is based on Josette Feral ideas about the performative theater and everyday theatrics and the ideas of "perceptive multistability" by Erika Fischer-Lichte's.

Keywords: Game, masks, performativity, creative process, dramaturgy.

Impressões do real, inspirações artísticas, gestação de processos criativos

Extremamente alimentada pela disciplina “Teatros do real, teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, ministrada pela professora Silvia Fernandes no segundo semestre de 2014, no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, que apresentou conceitos, reflexões e práticas acerca de assuntos como teatralidade, performatividade, teatros pós-dramáticos, teatros do real, realidade e ficção na cena contemporânea, a estética do choque, autobiografia e performance, o teatro em campo expandido e o lugar do espectador, entre outros, tão frequentes e inquietantes nas práticas teatrais atuais, tive o desejo de compartilhar, por meio da escrita deste artigo, o processo em desenvolvimento da minha pesquisa de doutorado e seus desdobramentos a partir desta específica experiência.

Durante as férias e festividades de final do ano, entre 2014 e 2015, estive pela primeira vez na capital da Argentina, Buenos Aires. Fiquei hospedada numa rua bem central e populosa, a *Calle Florida*, onde a mistura de estrangeiros, cidadãos argentinos e latinos, é enorme; uma sonoridade resultante de artistas tocando saxofone na esquina de um bar, outro cantando *rock and roll* com seu amplificador, inúmeros homens gritando *cambio* (a troca de dinheiro clandestino é feita de maneira totalmente solta, a olhos vistos da polícia, que mesmo presente, finge não ver a infração), um casal dança tango no meio da rua, outros oferecem passeios, distribuem panfletos de restaurantes. Ao entardecer há o *glamour* das luzes da *Galerias Pacífico*, das ruas enfeitadas com arranjos de natal, pessoas transitando por todos os lados, com suas diferentes funções. Há os pedintes, os moradores de rua com seus cachorros, e as inúmeras *selfies* dos turistas. Imagens de rostos felizes publicados no *facebook*.

Esse quadro, vivido por mim, que vi o casal dançando tango, ouvi o som do saxofonista, que troquei o dinheiro no câmbio clandestino e tirei minhas *selfies* com os amigos, aproximaram-me, por meio de uma experiência real, das ideias sobre teatralidade de Josette Féral (2004, p.87-101), a teatralidade inserida ao cotidiano e não

mais presente apenas dentro do espaço cênico do palco, do teatro convencional, mas aquela que existe sem mesmo a presença do ator.

A teatralidade não parece ocupar-se da natureza do objeto: ator, espaço, adereços, evento; tampouco está do lado do simulacro, da ilusão, da aparência e da ficção, uma vez que podemos observá-la nas situações cotidianas. Mais do que uma propriedade cujas características poderiam ser analisadas, a teatralidade parece ser um processo, uma produção que primeiro se refere ao olhar, um olhar postulado, que cria um "espaço outro", que se torna espaço do outro, um espaço virtual, e deixa lugar para a alteridade entre sujeitos e ao surgimento da ficção. (FÉRAL, 2004, p.91)²

Embasada por essas reflexões, ora me colocava como agente, ora de modo mais passivo. O outro realiza a cena que é vista pelos meus olhos, essas sobreposições de imagens, sons e "textos", remetia-me a uma dramaturgia, cheia de acontecimentos, suspensões, transições e transformação: Um homem que contempla a arquitetura da cidade, um casal tomando café num *pub*, as mulheres com suas sacolas de compras, artistas disputando seus espaços para conseguirem fazer suas apresentações e passar o chapéu; pedintes, cada um "interpretando" o seu papel e a sua função dentro da grande *mise en scène*. Não muito longe dali, na "Praça de Maio", os acampamentos permanentes de manifestação e solidariedade às mães que tiveram seus filhos mortos e desaparecidos durante o período de ditadura militar na Argentina (1976-1983). Um espaço histórico, com suas marcas reais do passado dentro do fluxo contemporâneo. Nas faixas os seguintes dizeres: "32 años. siendo. Argentina. No. Te Olvides De Mi.", "400 locos lucham por la verdad"; "Que tienen Memoria". A história real que se reconstrói de outra forma, numa cadeia de intervenções fantasiosas e reais, provocando um "estado de liminaridade" (CABELLERO, 2011, p.13). Situação intermediária entre o real e o ficcional, o performativo e o imaginário.

Posso afirmar agora distanciada do vivido, que tive uma experiência ímpar, singular e transformadora, que fortaleceu e instigou ainda mais a minha pesquisa de doutorado: *O jogo das máscaras em ações performativas como meio da criação da escritura cênica*.

² Tradução feita por mim do original em espanhol: "la teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza del objeto: actor, espacio, objeto, suceso; tampoco está del lado del simulacro, de la ilusión, de la apariencia, de la ficción, puesto que la pudimos observar en las situaciones cotidianas. Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un "proceso", una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un "espacio otro" que se vuelve espacio del otro - espacio virtual- y deja lugar a la alteridade de los sujetos y a la emergencia de la ficción." (FÉRAL, 2004, p.91)

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, *aquela* tempestade, *aquele* rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, prática nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer dentro dela. No discurso *sobre* uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. (DEWEY, 2010, p.112)

Esta pesquisa apresenta um traço pedagógico forte, uma vez que visa uma sistematização metodológica para a criação da escritura cênica, tendo como ferramenta facilitadora processual o jogo expandido das máscaras em ações performativas.

O jogo das máscaras, neste contexto, é utilizado como meio de criação de um texto ficcional partindo do jogo real, já que a ação é realizada no presente e com a interferência do espectador, levando em consideração a urgência de posicionamentos e de ações intervencionistas imprescindíveis a artistas em diálogo com o seu tempo. O risco, o imprevisto e a presentificação do ator jogador-performer que age motivado por suas questões subjetivas, políticas e sociais e não por uma personagem que irá representar, estão presentes nesse processo criativo e fazem parte dos procedimentos artísticos e pedagógicos propostos. Utilizo a ideia de ação performativa como uma intervenção na ordem estabelecida provocando reações, pois o jogo entre as máscaras se realiza em espaços públicos agindo como intervenção, como uma ruptura do fluxo contínuo do dia a dia, estimulando reações-ações-relações do público – podendo, assim, ser útil para o levantamento de materiais cênicos, textuais e visuais, para a definição da escritura cênica.

A metodologia desenvolve-se processualmente, por um grupo de verificação composto por artistas da rua, atores, jovens pesquisadores, que se constituem em **jogadores-performers**, que tem como espaço de pesquisa e atuação a rua e as máscaras.

O porquê do jogo das máscaras, das ações performativas e da criação da escritura cênica.

A minha dissertação de mestrado “*Um olhar por meio de*” – *Máscaras, uma possibilidade pedagógica*, concluída em 2012, além de ampliar e ressignificar o

conceito de máscara, também apresentou a ideia de utilizá-la como ferramenta pedagógica para a prática teatral no treinamento do ator, na construção de personagens ou na criação de um espetáculo teatral. O foco da pesquisa esteve na criação do ator e nos estados psicofísicos gerados pela utilização da máscara. Nomeio de máscara todo objeto, roupas, maquiagem, tudo aquilo que o ator puder vestir e colocar no corpo para se “transvestir” (FÓ, 1999, p. 31-32).

Tendo como base teórica o estudo de Felisberto Sabino da Costa e suas referências a “figurino-máscaras”, “maquiagem-máscara” e “artifícios-máscaras” (2006, p.43), desenvolvi a pesquisa de mestrado e, no doutoramento, a utilizo como estimuladora de ações e reações para a criação de roteiros e textos, e não somente como ferramentas para a criação do ator.

Ao longo da minha estada no Cepeca³ e do desenvolvimento do mestrado, abordei uma possibilidade de jogo das máscaras utilizando o recurso da “mascarada” (STANISLAVSKI, 2009, p. 32-33): várias possibilidades de máscaras são colocadas em um grande círculo, os atores no centro desse espaço selecionam duas, três, quatro ou mais máscaras e, num processo de composição, criam a personagem, exploram possibilidades psicofísicas e improvisam – ou seja, um ator com sua máscara criada e o outro ator também transvestido se relacionam num jogo de improvisação que é observado e registrado por um terceiro ator, que executa a função de dramaturgista. Este, segundo sua percepção, registra as ações físicas e vocais e as situações criadas durante a improvisação e faz um roteiro, que é apresentado aos atores-jogadores, que fazem na sequência a cena proposta sem a utilização das máscaras. No entanto, essa abordagem durante a pesquisa de mestrado permaneceu no campo da experimentação e do treinamento. Não cheguei a realizar um espetáculo resultante desse procedimento, mas a ideia se manteve viva.

Ao resgatar algumas experiências artísticas de quando ministrei a disciplina de interpretação teatral em uma escola técnica de formação de atores, vivenciei a criação de três espetáculos explorando as ideias em torno da “performance” (COHEN, 2011, p.28), do “teatro performativo”(FÉRAL, 2008, p.197), de “dramaturgias em jogo” (MARTINS, 2004, p. 115-150) e de “processo colaborativo” (ARAUJO, 2006, p.130)

³ O Cepeca é o Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA-USP), fundado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva em 2007. Trata-se de um espaço de troca e contribuições mútuas entre os pesquisadores acerca de seus processos criativos, do qual faço parte desde 2009.

como meios pedagógicos para a formação dos alunos/atores, realizando uma trilogia: *Real-ações, re-ações e relações em trânsito*, no segundo semestre de 2011 (inspirado no filme *O lamento da imperatriz*, de Pina Bausch, 1988); *Turbilhão de pressão*, no primeiro semestre de 2012 (inspirado no conto “Angústia”, de Anton Tchekhov, nos quadrinhos de Will Eisner e no encenador Robert Wilson); e *RG – Registro Geral*, no primeiro semestre de 2013 (inspirado na história de *Alice*, de Lewis Carroll, na crônica “Persona”, de Clarice Lispector, nas peças teatrais *A cantora careca*, de Eugène Ionesco, *Mauser*, de Heiner Müller, e *A língua da montanha*, de Harold Pinter, e em poemas de Fernando Pessoa).

Considerando que a escritura cênica

nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral” (PAVIS, 2008, p. 132).

O processo de elaboração da escritura cênica, ou seja, a finalização, o alinhavo das dramaturgias levantadas: as textuais e as realizadas pelo ator no jogo improvisacional, ocorreu por meio da “tessitura” (BARBA, 2012, p. 66-68) das ações criadas pelos atores num processo de “dramaturgização”, procedimento este utilizado por Antônio Luiz Dias Januzelli, professor aposentado e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/ECA-USP), na sua pesquisa - Laboratório Dramático do Ator - focada na área da pedagogia do teatro, que consiste na criação de um texto partindo-se das ações realizadas pelos atores durante as improvisações, com ênfase nos processos criativos de treinamento e criação do ator.

Percebi a dificuldade presente nesse momento e a insegurança dos alunos-atores em se desprenderem do texto dramático convencional e da concepção de unidades de tempo, espaço e ação aristotélica para desenvolverem e se apropriarem de uma forma de elaboração cênica que se faz de modo enviesado, apresentando uma teatralidade

com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da *performance*. (CABELLERO, 2011, p.17)

A associação dessas ideias – do jogo das máscaras como propulsor de dramaturgia apontado no mestrado, da prática nos processos artísticos relatados e a experiência até o momento como docente, diretora e pesquisadora – impulsionaram-me a alguns questionamentos:

- É possível criar mecanismos artísticos e pedagógicos facilitadores e estimulantes para a realização de **dramaturgia** no coletivo?
- Até que ponto as ideias de **jogo** com as máscaras, **ação performativa** e **dramaturgização** se tangenciam, se misturam, se autoestimulam e podem se transformar em **meios** para viabilizar e facilitar a criação da escritura cênica?

Estes questionamentos estão norteando a pesquisa e o desenvolvimento da tese.

Imbricações com Teatros do real, Teatralidade e Performatividade.

Para se realizar um jogo – seja ele esportivo, um *game* virtual, um jogo de regras ou de qualquer outro tipo – é preciso um ou mais jogadores, o espaço onde será realizado, as ferramentas a serem utilizadas, regras a serem seguidas e um alvo claro, que estimula esse(s) jogador(es) a disputar(em) o jogo. No jogo performativo que proponho, os jogadores são os artistas que fazem parte do grupo de verificação prática da pesquisa, que se colocam nos papéis de jogadores-performers e de dramaturgistas, ou seja, o artista/jogador que faz a função de registrar, segundo sua percepção, tudo que for relevante para a cena. Essa função não é fixa, se rodizia a cada jogada. As ferramentas norteadoras de temáticas e propulsoras de ação são as máscaras, que são escolhidas e criadas antes de irem para o campo do jogo e inspiradas no momento presente da jogada. Partindo dos “artifícios máscaras” e da sua ampliação conceitual, presente nas reflexões de Felisberto Sabino da Costa, um ator vestido com uma placa com os dizeres: “vende-se ouro”, no centro de uma cidade, é uma máscara. Neste sentido, as máscaras serão escolhidas de acordo com o estímulo do grupo de artistas que fará a ação performativa, de acordo com o momento real, das pessoas envolvidas, dos seus posicionamentos, acontecimentos sociais e políticos do dia. O espaço, o campo do jogo, é um local urbano, para que o inusitado, o risco, as intervenções propostas pela performatividade e as relações múltiplas que provêm delas motivem a improvisação e a ação. O público, em trânsito, ora assiste e ora participa, com a sua devida “emancipação” (RANCIÈRE, 2012).

O jogo se tornará uma ação performativa no sentido da “presentificação”, do intervir no cotidiano e de com ele se relacionar, e é por isso que denomino esses jogos de performativos. A pesquisa sobre o processo de dramaturgização se dá pelo levantamento dos resultados desses jogos performativos e, após esta etapa, os artistas voltam para suas salas de ensaio, onde há uma seleção do material registrado pelos dramaturgistas.

Este processo de coletânea e cortes, seleção, organização e apresentação, é o que constitui o ensaio. E este não é um processo racional, linear, lógico e organizado como parece ser quando se escreve a respeito. Nem é um sistema planejado de tentativa e erro, como é brincar com temas, ações, gestos, fantasias, palavras ou o que quer que esteja sendo trabalhado. Em tudo que é feito, algumas coisas são feitas e refeitas, e refeitas novamente; elas são vistas em retrospectiva como “momentos que funcionam” e são mantidos. É como se esses momentos fossem jogados pra frente, no tempo, para serem usados no produto final, na performance acabada. (SCHECHNER, 2011, p.158)

Essas práticas podem abrir um campo de possíveis associações, permitindo de forma processual a construção da própria obra. Um espetáculo e uma sistematização de construção da escritura cênica para futuros processos artístico-pedagógicos ocorrerão como fruto desses procedimentos. Intenciono desenvolver e obter esse resultado ao longo da pesquisa.

A performance nos nossos estudos é vista como um ato que valoriza a ação presente, uma aproximação direta com a vida, com as questões existenciais, agindo como uma “arte de intervenção” priorizando o acontecimento cênico presente, a livre associação de ideias e o agir; o “artista transforma-se em atuante, agindo como performer (artista cênico)” (COHEN, 2011, p. 30). O performer vai atuar parte de si mesmo e de sua visão de mundo. A ideia de “performer” substituirá a de “ator que representa uma personagem” presente no drama e a partir dessa relação podemos, no nosso trabalho, denominar os atores e artistas envolvidos como “jogadores-performers”.

Segundo Schechner, “o foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades, neste caso atuar é o paradigma da liminaridade.” (2011, p. 160).

Percebo a liminaridade na minha pesquisa na relação entre a fenomenologia do corpo do ator e a máscara que utiliza. A máscara só existe se o ator animá-la, mas sem ela, ele, o ator-performer, também não se motiva. Trata-se de uma duplicidade, há um

espaço entre o ator-performer e a sua máscara; o ator em máscara entra quase num “transe”, ele tem a vida da máscara, mas não perde a consciência do que está fazendo. O mesmo raciocínio pode ser aplicado em relação ao espectador, que vê a máscara, mas há um ator-performer ali, se ele se amarra com um arame farpado, se se flagela com um chicote, se está em uma máscara pesada, cruel, isso é real, e o espectador também se vê nesse estado limiar entre o que é real e o que é ficção, se deve intervir ou não na ação presente. Assim, a liminaridade está presente no trabalho, não só na relação entre o jogador-performer e suas máscaras, mas também na relação do espectador-transeunte, que vê o artista-ator-jogador-performer em máscara, na sua materialidade e infinitas significações e percebe o jogo ficcional, no espaço real e pode ainda ser levado a imaginar e assim dar significado a jogada.

Segundo Érika Fischer-Lichte quando a atenção do espectador é direcionada para detalhes do corpo do ator, ou para a materialidade colocada em cena, em detrimento de uma história ou narrativa lógica contada, ocorre um deslocamento da percepção do espectador chamado de “multiestabilidade perceptiva” (2013, p.21), ou seja, o espectador se encontra num “entre” a “ordem de representação”, que seria a linear dramática com personagens e histórias concretas, e a “ordem da presença”, onde os significados são imprevisíveis, gerando assim uma “instabilidade.” Desta forma, haverá uma tensão/ crise no jogo performativo que proponho e que poderá propiciar a todo o processo uma “experiência estética”. Uma experiência estética que não se identificará apenas no produto final, mas estará presente ao longo do processo.

Segundo Dewey (2010) a experiência estética não é algo que acontece depois da obra terminada e pelo olhar contemplativo e distanciado do espectador, o processo e o produto não estão separados. Ele nos apresenta a ideia de que uma conclusão não é algo que cessa simplesmente, mas sim de algo que está imbuído de cada etapa do processo, por exemplo, antes da onda chegar a se desmanchar na areia da praia, houve todo um movimento desse mar que levou a isso, e num processo de criação, a percepção do desenvolvimento de cada etapa é uma percepção também estética, não há a necessidade de se terminar a obra para perceber a sua estética, assim o estético e o artístico não estão separados e sim unidos em uma experiência.

Exemplo de um possível jogo performativo como procedimento para a escritura cênica.

1. Escolha do local do jogo: um espaço público, para que haja a possibilidade de afetações entre jogadores-performers, público e entre o espaço real e aquele que virá da improvisação. Exemplo: Praça da Sé, na cidade de São Paulo. Presença do real.

2. Escolha dos jogadores-performers, os que estarão em improvisação, e daquele que registrará os acontecimentos durante o jogo, segundo suas impressões e imaginação, levantando material dramaturgico (imagens, contradições, diálogos, ações e reações entre as máscaras e também em relação ao público), para a futura escritura cênica.

3. Escolha das máscaras pelos jogadores-performers de acordo com suas percepções pessoais. Por exemplo, um dos jogadores⁴ compõe uma máscara com elementos de padrões de beleza atuais; bocas, bunda, peitos, maquiagens, peruca loira, corpo turbinado, evidenciando a beleza; outro jogador em oposição traz uma máscara que representa uma obesidade mórbida, uma máscara gorda, com enchimentos de espuma, pesada, com dificuldade de locomoção; e uma terceira máscara construída de forma abstrata com sacos de lixo, sucatas e panfletos publicitários distribuídos no centro da cidade. Assim, cada máscara passa a funcionar como um gatilho de ação física, pois provoca reações e estados psicofísicos nos atuantes. Portanto, há nesta fase a relação de cada jogador com suas respectivas máscaras, e, depois de compostos, haverá a relação entre as máscaras criadas. Uma provocando a outra. Inicia-se, então, o jogo.

4. O Jogo performativo. (O público que transita pelo local também faz parte do jogo, pois os jogadores reagirão às atitudes dos transeuntes-público e vice-versa.) O jogo improvisacional segue até o fim do tempo determinado pelo dramaturgista, que o interrompe imediatamente com um som, previamente combinado entre os jogadores.

5. Verificação e reestruturação das ações na sala de ensaio, colocando em jogo o registro escrito pelo dramaturgista.

6. Construção de uma das partes da escritura cênica. Neste momento há uma reestruturação, retomada do vivido, e organização.

⁴ Utilizo neste momento apenas a palavra jogador, para facilitar o entendimento das etapas do jogo, mas, compreende-se esse jogador, como o artista, ator, atuante e performer.

Enquanto que atividades de performance são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação. Mas todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o ‘comportamento executado duas vezes’, ‘comportamento retomado’ – é conhecido antecipadamente ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança, ou ainda, revelado durante a performance pelos mestres e gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte. (SCHECHNER, 2011, p.156).

Outros jogos performativos serão realizados, com outras máscaras e em outros lugares, até que se defina a encenação total, a colagem das partes, a definição da escritura cênica.

A partir dos processos descritos, sistematização dos jogos e verificação de suas funções e resultados, será realizado um “espetáculo” utilizando os procedimentos criados, mas o risco e a imprevisibilidade se manterão durante toda a encenação, e o “texto” criado será híbrido, com fusões de momentos reais que se tornarão fictícios, desenvolvido como num processo de palimpsesto.

No seu texto, *O Gesto Inacabado*, processo de criação artística, Cecília Almeida Salles reflete sobre as diferenças entre processo e produto, ou seja, sobre a obra acabada e a inacabada. Aquela que é contemplada por um espectador distante e passivo e aquela, em processo de construção onde o espectador interage e percebe o processo criativo realizado pelo autor que mostra “a visão do processo criador como um caminho da imperfeição para a perfeição” (1998, p.31), o quanto importante é essa obra inacabada e que os riscos e imprevistos são necessários para a criação. “Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há contradições, alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis” (p.34), logo no processo criativo que proponho essas intervenções e imprevistos são determinantes para a construção das cenas e realização do evento cênico final.

Considerações finais

A possibilidade de se transvestir com diversas formas de máscaras, colocá-las e explorá-las em relação ao espaço, ao outro, num “jogo performativo” é, segundo meu

ponto de vista, potencialmente instigante para a fecundação, gestação e nascimento de cenas teatrais com alto teor político-social, uma vez que estão colocadas na rua, produzindo a desestabilização da ordem, haja vista os efeitos das máscaras carnavalescas durante o carnaval. Perceber os artistas-atores-jogadores-performers nessas relações em trânsito, ter suas ações físicas e vocais, conflitos e situações “dramáticas” justapostas, observadas e registradas por aquele que desempenha a função de dramaturgista, e suas possíveis transformações e ajustes posteriormente, podem abrir um caminho para descobertas de procedimentos metodológicos colaboradores, que devidamente organizados viabilizem a construção do material dramaturgico para um espetáculo, cooperando, assim, com a formação do artista teatral e possibilitando a percepção de múltiplas realidades.

Esta questão de **múltiplas realidades**, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco, mas, mais do que isto, localiza a essência da performance: ao mesmo tempo, a mais concreta e evanescente das artes. E, enquanto a performance é o principal modelo para o comportamento humano em geral, esta qualidade liminar, processual e de realidades diversas revela, ao mesmo tempo, a glória e o abismo da liberdade humana. (SCHECHNER, 2011, p. 160)

A relação da performance, das máscaras e dramaturgias nesse trabalho, vão ao encontro do posicionamento de Eleonora Fabião, sobre a importância da performance na educação, quando defende a ideia de “programas” como um ativador de experiências de aprendizagem, que se dão: pelos ritos de passagem, pelo risco, perigo, provas, tentativas e erros; como um procedimento estimulador de criação artística, fusão de várias artes, e principalmente capaz de “turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo” (2009, p.237), e, assim, provocar o posicionamento de cada artista envolvido por meio de suas ações performativas.

Tenho consciência da multiplicidade e abrangência de perspectivas dentro desta pesquisa em andamento, mas acredito que essa teia, imbricações e hibridações possam desbravar e abrir caminhos, pois, acredito que essa é a função da pesquisa acadêmica em arte.

Bibliografia

Livros

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Realizações, 2012.
- CABALLERO, Ileana Diégues. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Coleção todas as artes.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría Y Práctica: Más Allá De Las Fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1999.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. Annablune, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Teses e Dissertações

- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do ator. Tese (Livre-Docência) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- KAMLA, Renata Ferreira. **“Um olhar por meio de”** – Máscaras, uma possibilidade pedagógica. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Artigos

- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, n. 15, pp. 127-133, 2006.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, v.8. 2009, pp.235-246
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, n. 8, pp. 197-209, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Érika. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo” **Revista Sala Preta** v. 13, n.2, pp. 14-32, 2013.  <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores/Transportados e transformados. **Moringa**. João Pessoa, vol 2, n.1, pp.155-185. Jan/jun de 2011.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





GRUPO FAZ DE CONTA
Uma história iniciada com uma brincadeira de quintal

GRUPO FAZ DE CONTA
A history that began as a courtyard play

Angie Mendonça¹

Resumo

Este artigo tem por intuito apresentar um resumo da história do Grupo Faz de Conta, pioneiro na cidade de Uberlândia com teatro de bonecos. Iniciado nos primeiros anos da década de 90, o grupo se dedica a pesquisar algumas possibilidades em torno do teatro de animação, seja na construção dos bonecos, na animação ou na interação com outras linguagens artísticas.

Palavras-chave: teatro de bonecos, teatro de animação, Uberlândia

Resumen

Este artículo tiene por objeto proporcionar una visión general de la historia de lo Grupo Faz de Conta, pionero en la ciudad de Uberlândia con teatro de títeres. Comenzado en los primeros años de la década de 90, el grupo se dedica a investigar algunas posibilidades en torno al teatro de animación, ya sea en la construcción de los títeres, en la animación o la interacción con otros lenguajes artísticos.

Palabras-clave: teatro de animación, teatro de títeres, Uberlândia

Abstract

This article is meant to provide an overview of the history of Grupo Faz de Conta, a pioneer in the city of Uberlândia with puppet theater. Started in the early years of the 90s, the group is dedicated to research some possibilities around the animation theater, whether in the construction of the puppets in animation or interaction with other artistic languages.

Keywords: animation theater, puppet theater, Uberlândia

Com muito afeto, começo este relato sobre o percurso do Grupo Faz de Conta por uma história narrada por sua criadora. No dia 22 de julho de 1988, Maria Inês Mendonça, dona de casa, mãe de três filhas, mudava a direção da sua vida. Em um concurso promovido pela Prefeitura de Uberlândia, Maria Inês subia ao palco pela primeira vez como Vovó Caximbó – a velhinha contadora de histórias que a acompanharia por toda a sua vida – depois desse dia, nunca mais desceu.

¹ Atriz, pesquisadora e bonequeira do Grupo Faz de Conta. Universidade Federal de Uberlândia; mestrado concluído em 2015. Orientador: Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe. E-mail: mendonça.angie@gmail.com

Figura 01: Vovó Caximbó contando histórias em 1988



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

Contava histórias na Biblioteca Pública Municipal e se inteirava do mundo dos pequenos, das suas brincadeiras e amplitudes para o faz de conta. No quintal da própria casa, com as crianças da vizinhança e com as filhas experimentava o teatro. Os Folgados foi o primeiro grupo dirigido por Maria Inês. Em 1990, montou *A Bonequinha Preta*, de Alaíde Lisboa de Oliveira; iniciando sua trajetória com o teatro infantil. Em 1993 produziu o espetáculo *Museu da Emília*, apresentado na Semana do Livro e do Monteiro Lobato, evento realizado pela Biblioteca Pública de Uberlândia.

Os Folgados teve curto tempo de duração. Após essas duas montagens o grupo se findou, servindo de laboratório para Maria Inês Mendonça no trabalho de direção de um grupo de crianças. Logo depois, ela realizou oficinas para o público infanto-juvenil na Biblioteca Municipal e criou outros espetáculos com o grupo Pano de Boca, que também teve breve período de existência.

Passados quatro anos desde sua imersão no universo infantil, entre histórias e cursos de teatro para crianças e adolescentes, Maria Inês Mendonça fez um curso de Fantoche ministrado por Mirtes Gomes Baleeiro, na Biblioteca Pública Municipal, em 1992. Maria Inês passou a denominar o tipo de boneco aprendido nesse curso como Fantolixo, que utiliza materiais descartados. Nesse tempo, Maria Inês e mais duas amigas, Lilia Pitta e Brenda

Marques, brincavam de construir pequenas coisas para obter pequenas rendas, e no intuito de vender os bonecos em uma feira de artesanato iniciaram a sua própria coleção. Não conseguiram se desapegar das criações.

Maria Inês conta que um dia chegou com a novidade: tinha vendido um espetáculo de bonecos para uma escola (MENDONÇA M., 2014). Os bonecos, ela e as amigas já tinham; faltava só o espetáculo. Assim, com uma pequena travessura da fundadora, em 1993, iniciou-se o Grupo Faz de Conta, e nesse caráter, de pequenas e grandes travessuras da fundadora e de seus componentes, ele continua nos tempos atuais.

Figura 02: Maria Inês Mendonça (como Vovó Caximbó), Lilia Pitta e Brenda Marques brincando com os primeiros bonecos da companhia



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

O primeiro espetáculo da companhia, produzido por esta travessura, foi um compilado de algumas histórias folclóricas e fábulas de Esopo, intitulado *Histórias Folclóricas*. Eram divertidas cenas alinhavadas com mensagens de respeito e companheirismo. A empreitada fez sucesso. Outras escolas compraram o espetáculo e as apresentações cresceram em quantidade e qualidade. O Grupo Faz de Conta dava seus primeiros passos.

No início o grupo encontrou várias dificuldades. Maria Inês Mendonça relata algumas delas, como o transporte e o espaço que tinham para construir e ensaiar:

As dificuldades sempre foram muitas, nós começamos com três pessoas, não tínhamos transporte, tínhamos que levar todo o material nos ombros, então carregávamos as estruturas de ferro para montar a empanada, os tecidos, os bonecos e outros acessórios como perna-de-pau, figurinos, era tudo carregado nos ônibus, nos braços. Depois tivemos também a falta de espaço, temos esse problema até hoje, mas antes era maior. Nós nos reuníamos para fazer a confecção dos bonecos e ensaiarmos em um galinheiro na minha casa, reformamos o galinheiro, tiramos as galinhas e colocamos uma tela mais fechada, e trabalhávamos ali. Era um espaço bastante reduzido. Então, dificuldades foram muitas. (MENDONÇA, M. 2010)

Apesar das dificuldades iniciais, a companhia comemorou vinte anos em 2013, e o jornal Correio de Uberlândia homenageou-a com uma matéria que trata da sua história. Apesar de algumas datas e dados errôneos, a reportagem foi importante para Maria Inês Mendonça, que pode contar um pouco da trajetória do grupo, dos espetáculos realizados, dos prêmios conquistados e da inauguração do Museu de Bonecos do Faz de Conta. A matéria apresentou alguns dos pilares do grupo em seu percurso:

Com o lema “Contando histórias, plantando sementes”, o Grupo Faz de Conta se materializou em 1993, com o intuito de encenar peças e roteiros fundamentados na educação ambiental e na valorização da cultura popular do Triângulo Mineiro. Das primeiras apresentações, que tiveram o apoio da família, ao atual momento do grupo, Maria Inês orgulha-se dos 17 espetáculos apresentados nos últimos 20 anos. (PACHECO, 2013)

Desde seu surgimento, o grupo contou com fundamentos que o acompanhariam por toda a sua trajetória: a participação familiar, a cultura popular e a reutilização de materiais.

Entre idas e vindas, a fundadora sempre contou com a participação das filhas para o trabalho. Pollyana Mendonça, a primogênita, por anos esteve presente em quase todos os tipos de função: construiu bonecos, manipulou, atuou, fez trilha sonora e elaborou críticas. Após acompanhar a mãe pelos palcos, escolas e praças, se distanciou temporariamente da prática artística e optou por uma contribuição ao grupo na forma contundente de assessoria antropológica, na produção e sobretudo na reflexão sobre temas a serem escolhidos, bem como nos modos de abordagem.

A segunda filha, Tayná Mendonça, também teve como primeira experiência a arena e os títeres, preferindo construí-los. Participou de quase todos os espetáculos do grupo, seja como construtora, seja como atriz-animadora. De muito perto viu o Faz de Conta crescer e se profissionalizar, sendo responsável por grande parte das descobertas do grupo na construção dos bonecos, pois se interessou e pesquisou amplamente o tema. Depois de anos no grupo, Tayná continuou seu envolvimento com as artes, mas longe do palco. Em seu retorno para o grupo, contribuiu na construção dos bonecos, principalmente em seus acabamentos e figurinos.

A terceira filha, esta que vos fala, desde muito cedo tomou gosto por tudo e ficou. Se esbaldou nas diferentes áreas de criação, verticalizou suas raízes no grupo e se aprofundou em estudos e pesquisas. Compreendeu a importância do trabalho coletivo e, por isso, valoriza a contribuição dos muitos integrantes que passaram e especialmente dos que atuam até hoje no Faz de Conta, de alguma forma adotados pela família, preservando e reforçando essa característica presente desde a origem do grupo.

O segundo fundamento é a cultura popular, que sempre habitou o terreiro de nossa casa. Inserida por minha mãe, ditou nossas brincadeiras, nossos costumes, nossos trabalhos. Pollyana ampliou o espectro de atuação do grupo quando trouxe referências de povos indígenas e comunidades quilombolas com os quais trabalha. Os espetáculos apresentam sempre, cada um a seu modo, com maior ou menor abrangência, traços da cultura popular brasileira.

O terceiro fundamento foi erguido como fruto da pesquisa dos integrantes e, ao mesmo tempo, como necessidade prática. Nos primeiros espetáculos, em decorrência do curso feito por Maria Inês Mendonça, os bonecos foram confeccionados de material descartado. O Fantolixo utiliza frequentemente embalagens, caixas de sapato, potes de margarina, vasilhames de água sanitária e afins. Por algum tempo, essa foi a matéria prima na construção dos bonecos no Faz de Conta. Somente depois, devido à influência que o grupo recebeu de outros participantes e da própria investigação de Maria Inês Mendonça, foram empregados materiais como isopor, espuma, látex e fibra de vidro, entre outros. Anos mais tarde, alguns integrantes voltaram a sugerir o uso do material descartado, dessa vez usando toda sorte de objetos encontrados no lixo.

Em resumo, até aquele momento, raras vezes o grupo teve verba suficiente para produzir os espetáculos. A compra do material para a construção dos bonecos, um dos itens mais caros do orçamento, era o primeiro a ser cortado. A solução frequente era conseguir outros materiais que fossem baratos ou mesmo gratuitos. Sobre esse fundamento, o grupo também construiu suas identidade e proposta de pesquisa. Atualmente, apesar de abordar maneiras de construção e animação diferentes a cada montagem, privilegiam-se os materiais descartados para a feitura dos bonecos.

Após a montagem do *Histórias Folclóricas*, ainda com o Fantolixo e a mesma temática, o grupo produziu *O Leão e o Ratinho*. Trata-se também de uma fábula de Esopo, que propõe a amizade independentemente de tamanho e força dos seres. Pela praticidade de montagem e locomoção dos bonecos e cenários, que podem ser transportados em duas sacolas de feira, como também pelo número reduzido de atores-animadores (de um a três), essa peça permanece no repertório do Faz de Conta e recebeu diversas versões dos títeres. Por muitas vezes, Maria Inês Mendonça atuava nesse espetáculo como Vovó Caximbó, do lado de fora da barraca de animação. Ela fazia um misto de narradora e mediadora da história, principalmente quando os atores-animadores se empolgavam nas brincadeiras e perdiam o

foco do enredo. O recurso da Vovó Caximbó do lado externo da empanada foi também empregado em outros espetáculos.

Figura 03: *O Leão e o Ratinho* (1994) – Vovó Caximbó no lado externo da empanada



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

O próximo espetáculo do grupo, *A Floresta que era Verde*, surgiu em 1994 para cumprir uma demanda externa solicitada pela Secretaria do Meio Ambiente. A peça tem por temática a educação ambiental e conta a história de um sapo jardineiro que se apaixona por uma flor. Com a ajuda de uma fada maluca, eles derrotam a bruxa Mocreia Poluição. Essa peça utiliza o mesmo tipo de bonecos das anteriores, *o muppet*, e pelas mesmas facilidades de *O Leão e o Ratinho* faz parte ainda hoje do repertório do grupo, passando por várias alterações, influenciadas pelos profissionais da equipe.

Figura 04: *A Floresta que era Verde* (2004)



Figura 05: *A Floresta que era Verde* (2010)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Em 1996, Brenda Marques se afastou do grupo e entraram novos integrantes. Nesse mesmo ano, o grupo recebeu Luiz Alberto Sousa, artista plástico. Sousa tinha feito uma oficina de construção de bonecos com o grupo Giramundo e trouxe as novidades aprendidas

na capital mineira para o Faz de Conta. A partir de então, o grupo conheceu novas técnicas de construção e animação.

Ainda em 1996, o Faz de Conta montou *Uma História de Sexta-Feira*, baseado no livro de Maria Heloísa Penteadó. É sobre a saga de Iraê Serelepe, um esquilo que não quer ir para a escola na sexta-feira, e se esconde de Dona Zuza, a coruja professora. Na fuga encontra o Saci Pererê à procura de fumo. O Saci, como não pode pedir fumo aos homens na sexta-feira, se não vira fumaça, decide ir até a casa da sua prima Cuca. De acordo com a lenda popular, se a Cuca vê o Saci numa sexta-feira, ela se transforma em pedra. O Serelepe vai atrás do Saci e, quando entra na casa da Cuca e a vê paralisada, acredita que ela tenha se transformado em estátua. O esquilo tripudia dela – que afinal não estava petrificada – e é pego pela Cuca. Serelepe é salvo de virar ensopado graças a Mefisto, o gato da Cuca. Retornando para escola, Serelepe encontra Dona Zuza que conta para ele a confusão feita com a folhinha do calendário, pois na realidade aquele dia era um sábado.

Figura 06: *Uma História de Sexta Feira* (1996) – Cuca e seu livro de receitas Bráulio
(Atrizes-animadoras: Maria Inês Mendonça e Lilia Pitta)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Alguns dos bonecos deste espetáculo são tão emblemáticos que, apesar de a peça não fazer parte do repertório há anos, continuam na oficina sendo desmontados e reconstruídos para experimentar novas técnicas. *Uma História de Sexta-Feira* marca o surgimento da percepção de criar novas possibilidades de construção no Faz de Conta. Até então, a companhia vinha repetindo a fórmula do Fantolixo; com o novo espetáculo, o coletivo e principalmente Maria Inês Mendonça reconheceram um potencial criador e investigativo. Depois da experiência, o grupo expandiu seus limites para a invenção.

O espetáculo *Coração de Vidro* (1997), realização subsequente, apresenta alguns traços de similitude com o processo anterior. Usando o mesmo material, isopor e espuma, o

grupo se arriscou a experimentar diferentes possibilidades de construção-animação, levando para a cena bonecos de vara, habitáveis e de luvas, todos inéditos no grupo. O tema da conservação ambiental voltava ao palco.

Após *Coração de Vidro*, Luiz Alberto Sousa se despediu do grupo, deixando um rico legado. Por meio do conhecimento dele e do interesse dos outros participantes, o Faz de Conta investiu nas experimentações na etapa de construção. A descoberta de muitas possibilidades de construção e a busca por novas técnicas foram e continuam sendo um grande desafio e um prazer para os integrantes.

Em 1998, a companhia montou *Barata Tonta*, homônima do livro de Maria do Carmo Brandão. O grupo trouxe novidades experimentando bonecos de manipulação direta feitos de espuma e mesclando ao teatro de objetos. A peça conta a sina de uma baratinha em dia de dedetização e é mantida em repertório com os bonecos originais. Existe um apreço grande por esta historietta devido à singeleza dos bonecos, do tema e do modo como é contada.

Figura 07: *Barata Tonta* (1998) – Barata mãe, baratinha no chão e sapatos ao lado.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 08: *Barata Tonta* (2006) – Baratinha e sapatos. (Atores-animadores: Tayná Mendonça, Maria Inês Mendonça e Pedro Maciel.)



Até meados dos anos 2000, o Grupo Faz de Conta produziu e montou espetáculos de forma profícua. Maria Inês Mendonça se aventurou em monólogos para adultos com *A Moça Tecelã*, enquanto o grupo montou diversas cenas de palhaços, algumas somente com atores, sem bonecos. Nesse interim, Lilia Pitta se afastou do grupo. Do início de 1998 até o início de 2000, possivelmente, o grupo montou mais três espetáculos relevantes com bonecos. A data de montagem de cada um dos três é incerta, pois não existem arquivos sobre suas estreias.

Desses espetáculos montados, talvez o primeiro tenha sido *Auto de Natal*, com bonecos de manipulação direta. Contava a história de Pedrinho, um garoto pobre que não acreditava em Papai Noel, já que ganhava sempre carrinhos quebrados. O espetáculo foi remontado em 2010, com novos bonecos e uma trama complexa. Com ele, o grupo descobriu

os bonecos antropomorfos, com proporções humanas aproximadas à escala real, e pela primeira vez criou coletivamente o roteiro original.

Os outros espetáculos do período foram *Uma História de Amor*, de Regina Coeli Rennó, que empregou bonecos de espuma e contava a história de amor entre três lápis, e *Feliz Aniversário Lua*, adaptação da história de Frank Asch sobre um ursinho que tenta presentear a lua. Neste último, o grupo experimentou o teatro de sombras.

Após essa primeira fase, o Faz de Conta, por vários motivos, não montou peças de grande relevância. Maria Inês Mendonça, pivô da companhia, estava envolvida em outros projetos. Integrantes entravam e saíam do grupo sem acrescentar substancialmente nas produções. Alguns espetáculos foram reencenados, outros interrompidos e os bonecos guardados. Essa fase foi integralmente importante para agregar conhecimentos, encetar pesquisas e experimentações. Muitas vivências do período foram seminais e tiveram repercussão nos espetáculos da próxima fase do grupo.

Depois de aproximadamente oito anos sem nenhuma grande estreia, Maria Inês Mendonça obteve auxílio por meio do Edital Municipal de Incentivo à Cultura e iniciou a produção do espetáculo *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada*. Em maio de 2008, a peça entrou em cartaz no Teatro Rondon Pacheco. No total, foram cerca de 60 apresentações em oito cidades, com público estimado de 16.000 pessoas. O Grupo Faz de Conta renasceu na cena cultural do Triângulo Mineiro.

O espetáculo foi elaborado a partir da tradição secular da contação de histórias. É apresentado pela personagem Vovó Caximbó e acompanhada por músicos ao vivo. A montagem foi precedida por uma pesquisa empreendida na região, sobretudo com pessoas idosas, visando compilar contos e narrativas de cunho oral, buscando referências nas festas populares e em manifestações tradicionais.

Foram coletadas histórias em praças, parques, bares e vendas. Das 156 histórias transcritas foram selecionadas cinco para a peça. Para contar as histórias, foram usados vários recursos do teatro de animação.

Nesse ano, estreitou-se um vínculo que seria fundamental para o retorno teatral do grupo. Para a direção do espetáculo, Maria Inês Mendonça convidou Marcelo Ribas, ator, bailarino e diretor. Apesar da ampla experiência de Ribas com o teatro, o espetáculo marcou a estreia dele no uso de bonecos.

Marcelo Ribas, a partir desse ano, dirigiu quase todos os espetáculos do Faz de Conta. Quando não o fez, contribuiu na direção. Ribas conseguiu um diálogo fino com os integrantes da companhia, que lhe renderam confiança e gratidão por sua contribuição.

Outro parceiro fundamental naquele momento e todos os outros vindouros é Rafael Naufel, que tinha participado do grupo anos antes e se afastara do Faz de Conta. Naufel retornou à cidade e à companhia na hora certa. O espetáculo estava em andamento, mas necessitava de força trabalho na oficina. Naufel embarcou na construção dos bonecos e cenário. Foi “adotado” pela família. Desde seu retorno, é peça chave nas criações do Faz de Conta.

Figura 09: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008) – Amélia, Gabriel e Vovó Caximbó. (Atores: Joana D’arc, Gabriel Alves e Maria Inês Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Essa montagem teve grande importância para o Grupo Faz de Conta, para além da sua volta à cena cultural da cidade, por ter reunido integrantes que permanecem no grupo ativamente e reavivado em Maria Inês Mendonça o prazer de criar no teatro de animação. Estabeleceu ainda uma nova forma de produção da companhia, obtida por meio de editais públicos de fomento ao teatro.

Após a experiência bem vinda do *História Contada*, o grupo produziu o espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, em 2009, novamente com o auxílio obtido por meio do Edital Municipal da Lei de Incentivo à Cultura.

O Casamento da Dona Baratinha é uma releitura da fábula homônima de domínio público. Mas no espetáculo do Faz de Conta, ao invés de achar apenas uma moeda, Dona Baratinha ganha na loteria e se torna milionária. Outra mudança: tanto a protagonista quanto os pretendentes representavam os sete pecados capitais. Além disso, algo do *non-sense*

utilizado em outros espetáculos foi retomado nesse. O Bode Expiatório, que representava a Inveja, não era um pretendente. Ele fazia aparições diversas tentando capturar o bilhete premiado enquanto fugia da Garra, boneco que não se relacionava com a história. No final da peça, depois que Dom Ratão (representando a Gula) cai na panela de feijoada, Dona Baratinha termina fazendo uma viagem ao redor do mundo, diferentemente do que ocorre no original, em que a protagonista acaba deprimida.

Figura 10 (A) e (B): *O Casamento da Dona Baratinha* (2009).
Dona Baratinha antes e depois de se tornar milionária.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

O Faz de Conta entendeu ser proveitoso estreitar laços com o grupo Giramundo e aprender um pouco do seu processo de trabalho. Com a verba oriunda da Lei de Incentivo para o espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, o grupo tinha melhores condições de investir na sua realização e promoveu, em janeiro de 2009, em Belo Horizonte, uma oficina de construção de bonecos para seus integrantes, coordenada por Paulo Emílio Luz, então integrante da companhia Giramundo. Paulo Emílio Luz apresentou o método de trabalho do Giramundo: o projeto de um boneco. Para o Grupo Faz de Conta, a oficina proporcionou um grande aprendizado. A companhia reconfigurou o método aprendido à sua realidade. Atualmente, o Grupo Faz de Conta faz uso do projeto no planejamento da construção, mas sem preocupar-se em realizá-lo integral e literalmente, acreditando nas possibilidades que a criação compartilhada pode oferecer ao processo.

Nesse processo Rafael Mazer, artista plástico e tatuador, foi convidado para desenhar uma tatuagem no braço de um dos bonecos. O detalhe que Mazer não esperava era que o boneco ainda não tinha a pintura de base. O artista “aproveitou a viagem” e pintou o boneco, assim como todos os outros do espetáculo. E já que estava ali, ali ficou. Desde aquele dia,

Mazer participou de todas as criações da companhia, trabalhando em todas as etapas. É membro fundamental do Faz de Conta. Foi “adotado” e integrou-se à família.

A trilha sonora de *O Casamento da Dona Baratinha* foi feita a partir de músicas de domínio público, gravadas por músicos de Uberlândia em diversos ritmos. Junto à trilha, gravaram-se também as vozes dos bonecos. A escolha dos diálogos gravados aconteceu em decorrência do fato dos animadores serem estreantes no teatro, e para priorizar a animação, decidiu-se pelas vozes em off.

Esse espetáculo, também pela complexa logística, não faz parte do repertório do grupo no momento. Os bonecos utilizados fazem pequenas cenas em outros trabalhos do grupo e esperam ansiosos, expostos no Museu de Bonecos, o retorno coletivo ao palco.

Essa montagem foi de extrema importância para o Grupo Faz de Conta, que pela primeira vez teve contato com o projeto detalhado do boneco. Atualmente, usa este método de trabalho com modificações, que foram sendo feitas no decorrer da experiência do grupo.

Em 2010, o Faz de Conta concorreu a um prêmio da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, denominado Auto de Natal, para montagem e apresentações de espetáculo natalino. O grupo conquistou o prêmio e decidiu recriar a história de Pedrinho, de meados dos anos 2000. Surgiu então *Um Natal para Pedrinho*.

A nova produção se iniciava com o boneco do personagem Velhinho, que narrava a história e, pedindo licença ao público, se disfarçava de gari para observar o desenrolar da trama. Pedrinho era um garoto engraxate que se encontrava com Maria, sua amiga, na pracinha da cidade. Foi mantido, como no original, o mote central: Pedrinho não acreditava mais em Papai Noel, pois em todos Natais só ganhava carrinhos quebrados. Maria, filha do dono da loja de brinquedos, ao contrário do garoto engraxate, acreditava no bom velhinho, uma vez que ele lhe dava tudo o que ela pedia. Mas se desvela, ao longo da história, que apesar de ganhar muitos brinquedos Maria quase nunca via seu pai, sempre muito ocupado. Ao mesmo tempo, Pedrinho perdia a crença no espírito natalino e passava por dificuldades diferentes, entre ser acusado de roubo e ver a mãe perder o emprego. No final, o pai de Maria se redime com a filha e oferece um trabalho para a mãe de Pedrinho em sua loja. O Velhinho, que contribuía para o desfecho da trama, se disfarça de Papai Noel e realiza o último desejo de Pedrinho, presenteando-o com um carrinho novo.

Assim, com a primeira estrutura dos bonecos pronta, os ensaios foram iniciados. E, de acordo com as propostas de cena, foram feitas alterações nos mecanismos dos bonecos que

não tinham sido previstas no projeto. Os integrantes abriram mão de cumprir o proposto no desenho executivo e expandiram a criação aos limites da cena.

O anteparo do projeto do boneco contribuiu para esse processo. Mas o grupo conseguiu se desvencilhar de segui-lo rigorosamente. As possibilidades que os materiais descartados davam à construção também aumentaram a percepção do coletivo para novas investigações. Apesar de muito curto o tempo de trabalho em *Um Natal para Pedrinho*, foram três meses para cumprir todas as etapas. O saldo foi uma rica experiência para o grupo. O espetáculo integra o repertório do Faz de Conta até hoje.

Figura 11: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação.
Pedrinho e Maria (Atores-animadores: Maria Inês Mendonça, Txapuã Vasconcellos, Angie Mendonça e Rafael Naufel).



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Peruzzo

Nessa temporada de estreia, *Um Natal para Pedrinho* teve sua última apresentação em 25 de dezembro de 2010. No dia 04 de janeiro de 2011, a equipe se reuniu para mais uma empreitada. Dessa vez, *Dum Dum Cererê* ocuparia as paredes, mesas e máquinas da oficina do Grupo Faz de Conta. Agraciado pelo projeto Boca de Cena da Secretaria Municipal de Cultura, iniciamos esse trabalho sobre o pó do anterior.

Dum Dum Cererê é a adaptação de uma história folclórica que conta a trajetória da Mariana, menina sapeca que ao passear em noite de lua cheia encontra o bicho papão dos seus pesadelos, o Dum Dum Cererê. Monstro com partes do corpo exageradas e uma fome imensa, é capaz de devorar uma criança inteira de uma só vez. Para se livrar dele, Mariana pede ajuda para o Padrinho, a Vó Antônia e a Mãe, batendo de porta em porta pedindo comida aos familiares para saciar a gula do bicho. Todos se recusam a abrir a porta. A garota, já se sentindo na barriga do monstro, acorda na cama e entende que tudo não passou de um sonho.

As últimas cenas apresentam Mariana brincando com o Dum Dum Cererê, convidando-o para comer pipoca em sua casa e conversando como bons amigos.

Figura 12: *Dum Dum Cererê* (2010)
Mariana (Atriz-animadora: Maria Inês Mendonça)



Figura 13: *Dum Dum Cererê* (2010)
Dona Antônia e Mitz, a gatinha
(Atores-animadores: Rafael Mazer e Angie Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

A primeira etapa do processo foi a escolha do tipo de boneco a ser animado. Existia um desejo antigo de Maria Inês Mendonça de construir e animar marionetes. Para compor a família deste espetáculo, optou-se por marionetes com altura média de 40 cm. O Dum Dum Cererê, para contrastar com o tamanho das marionetes, seria um boneco habitável de 1,80 m de altura, com boca, nariz, três olhos, mãos e pés exageradamente ampliados.

Definida a forma de construção dos bonecos, o grupo criou o roteiro embasado na história que Maria Inês Mendonça conta como Vovó Caximbó e partiu para os projetos. Como a marionete era uma novidade para a companhia, decidiu-se aplicar um maior empenho no desenho técnico, para que abrangesse todos os aspectos possíveis do boneco sem grandes surpresas no momento da animação.

Dum Dum Cererê é o espetáculo do Faz de Conta mais apresentado atualmente. A equipe pequena, a facilidade do transporte e o produto final, do agrado de todos os membros da companhia, são fatores que levam esses bonecos a retornar frequentemente à cena nos últimos anos.

Em 2012, o Faz de Conta se propôs à sua mais ousada brincadeira: a montagem do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Fruto do enraizamento na cultura popular e no debate dos modos de vida integrados com a natureza, serviu ao mesmo tempo para que o grupo levantasse voo em experiências de maior complexidade. Nessa aventura, o Faz de Conta se dedicou tanto a mesclar tradição com inovação quanto a construir bonecos gigantes e colocar pela primeira vez a equipe atuando também sem bonecos.

Figura 14: *Cerrado, entre cascas e raízes* (2012) – apresentação.

Hugo Vilela, Rafael Mazer, Rafael Naufel, Camila Merola, Ana Zumpano, Maria Inês Mendonça, Marcella Prado, Douglas Santos, Angie Mendonça e Raphael Faria.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Foto: Pollyana Mendonça

Criar bonecos de grandes dimensões foi uma premissa do projeto. Outras premissas foram a educação ambiental e a cultura popular cerradina. O espetáculo tem como mote as perdas do ecossistema com o avanço do “progresso”. Para compor o texto da peça, os participantes do grupo se basearam em trechos do livro *Caçadas de Vida e Morte*² e do conto “Pau de Atiradeira”³, nas orientações do biólogo Vinício Coeli para questões sobre o bioma e na assessoria antropológica de Pollyana Mendonça:

Para tanto, foi realizada extensa pesquisa de campo que envolveu Unidades de Conservação, Terras Indígenas, Comunidades Quilombolas, instituições e muita gente do campo e das cidades. Daí floresceram histórias, cantigas, rezas, mitologias indígenas, ritmos e informações técnicas.

Em um empenho de criação coletiva, plantamos em praça pública um espetáculo multimídia que versa sobre a importância do Cerrado, suas águas, as paisagens, a fauna e flora, a histórica ocupação humana em intimidade com o bioma, a cultura popular, a espiritualidade; e logo o descaso, a ignorância, a degradação, e a urgente necessidade de conservação.

Acreditamos na tomada de consciência frente às imposições massificantes, nas reflexões pessoais sobre o consumo e nas atitudes cotidianas em prol de uma existência integrada e harmoniosa com a natureza. (MENDONÇA P., 2012)

Em acordo com essa motivação e dando continuidade a práticas anteriores do grupo, os bonecos foram construídos com materiais descartados e incorporou, dessa vez, matéria prima residual do Cerrado.

Também pela primeira vez o grupo usou uma profícua experimentação de teatro, música, dança, circo, recursos audiovisuais e bonecos gigantes, com foco não só no público

² CUNHA, João Gilberto Rodrigues da. *Caçadas de vida e de morte*. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

³ MENDONÇA, Maria Inês. *Pau de Atiradeira*. In: LIMA, A. et al. *Contos e crônicas*. Uberlândia: Sec. Mun. Cultura, 2012

infantil. Carlos Guimarães Coelho, em uma crítica no jornal *Correio de Uberlândia*, percebeu bem o intuito do grupo, nos fazendo refletir sobre as razões do êxito obtido:

Uma companhia teatral da cidade, até então movida pelo interesse em despertar nas crianças a sensibilidade para refletir sobre o mundo por meio das expressões artísticas, amplia o seu foco para todas as idades e surpreende os espectadores com o esmero de uma produção sob a bandeira de nosso ecossistema. “Cerrado, entre cascas e raízes”, em cartaz por espaços públicos da cidade, traz à cena um grupo Faz de Conta amadurecido, comprometido com a realização cênica em alto nível e, o melhor, despretenso no sentido de permitir que o vigor do tema e da cena sobressaia-se a quaisquer vaidades e hierarquias. (COELHO, 2012)

O ponto propulsor deste espetáculo foi a idealização do boneco Carcará, que seria um boneco gigante, símbolo do bioma a ser tratado. Mas ninguém da equipe possuía experiência com a construção de um boneco gigante. Inicialmente, Maria Inês Mendonça cogitou algo próximo de nove metros de altura, mas foi dissuadida pelo coletivo a se contentar com três metros.

O boneco acabou medindo quatro metros de altura, seis de comprimento e seis de largura. Ao contrário dos demais bonecos da peça, o Carcará não foi tão facilmente construído e demorou dez meses para ser terminado. Foram inúmeras idas e vindas entre a oficina e a sala de ensaio. No fim do processo de construção, decidiu-se que apareceria só no encerramento da peça, fazendo um grande giro sobre o público, ao som de tambores. Ainda assim, a sua presença foi fundamental ao espetáculo.

Ganhou o espaço de ciclorama. Manteve-se calado, quieto, na espreita, como uma verdadeira ave de rapina; recebeu vídeos na sua cobertura, sombras brincaram em seus contornos, fizeram de suas ferragens uma mata. Ele, gigante imponente, esperando seu momento de voar em rasante sobre a platéia que se deslumbrava com o portento.

E nós, construtores e manipuladores, corremos frenéticos durante dez meses, testando materiais, que adquirimos no ferro velho; pesquisando aerodinâmica, eixo gravitacional, distribuição de peso. E, quando acreditávamos que estávamos próximo ao fim, o espetáculo exigia mais. Um boneco maior, talvez, ou quem sabe com mais movimentos. E lá íamos nós para a oficina a nos dedicar ao símbolo do espetáculo. Tantas vezes nos empolgamos com uma grande conquista, tantas vezes nos frustramos com um quebrado na asa, ou entortado na haste de sustentação.

Iniciamos através deste boneco uma pesquisa sobre a metodologia de construção em diálogo íntimo com a montagem do espetáculo, recebendo interferências, fazendo sugestões, se modificando e modificando o todo, criando possibilidades para o teatro de animação.

E no final, descobrindo o tecido branco, e mirando de frente a reação de surpresa do público. Investimos nosso brado para o Carcará, para o Cerrado e para o Grupo Faz de Conta: Avôa!

Figura 15: *Cerrado, entre cascas e raízes* (2012)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Tayná Mendonça

Bibliografia

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BELTRAME, Valmor Níni. Marionetista, Manipulador, Ator-Animador e outras nomenclaturas. **Revista do FENATIB**, Blumenau, n. 9, p. 34-36, [2007].

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador. 2004. 134 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Curso de Mestrado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

COELHO, Carlos Guimarães. O voo mágico do Faz de Conta. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 01 de mai. de 2012. Revista B4.

GRUPO FAZ DE CONTA. **Cerrado, entre cascas e raízes**. Roteiro do espetáculo, 2012.

MENDONÇA, Angie. **A Oficina e a Sala de ensaios: discussões sobre criação compartilhada no teatro de animação**. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

MENDONÇA, Maria Inês. [Desvelando processos de criação]. Uberlândia, 20 mai. 2015. Entrevista concedida a Angie Mendonça.

_____. [Museu de Bonecos Faz de Conta]. Uberlândia, 24 fev. 2010. Entrevista concedida a Rafael Naufel.

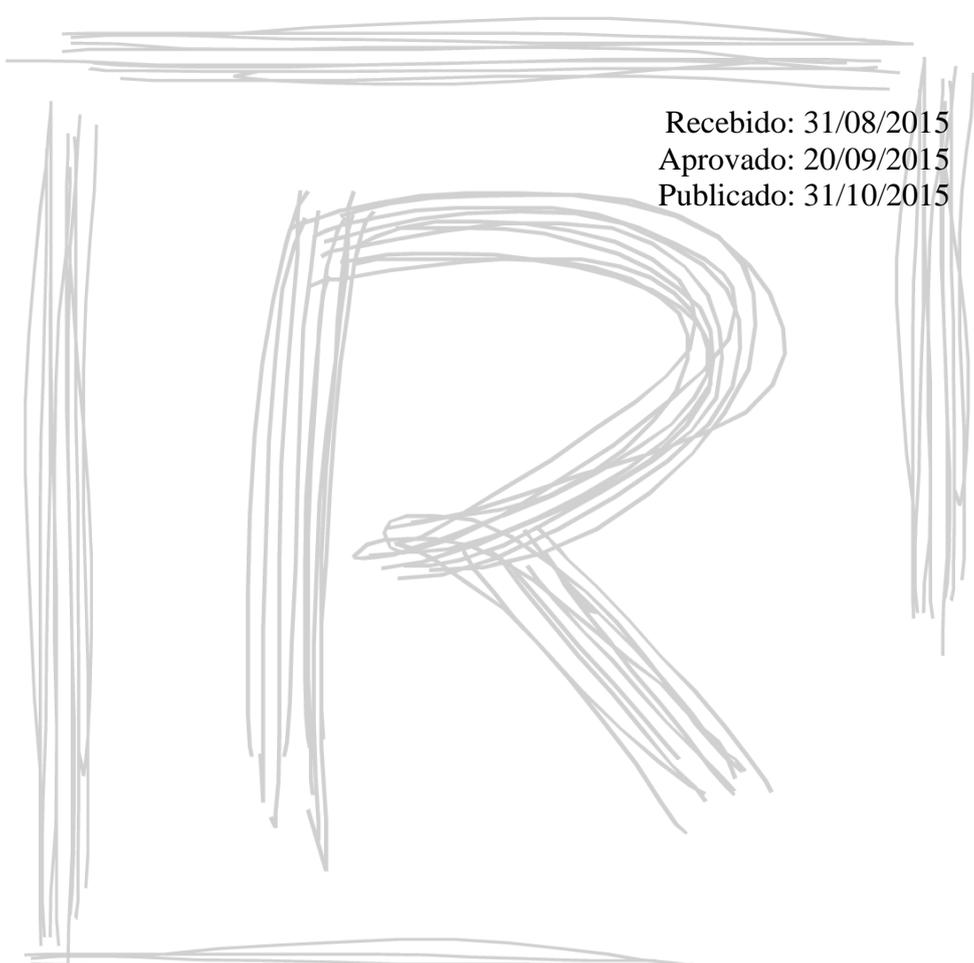
MENDONÇA, Pollyana. **Cerrado, entre cascas e raízes**. Programa do espetáculo, 2012.

PACHECO, Pablo. Grupo Faz de Conta, com sede no bairro Fundinho, completa duas décadas de história. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 28 jul. 2014. Revista. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/grupo-faz-de-conta-com-sede-no-bairro-fundinho-completa-duas-decadas-de-historias/>. Acesso em: 01 jun. 2015.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil**. 2012. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2012.

PIRAGIBE, 2007. **Papel, tinta, madeira e tecido...** Um estudo da conjugação de elementos dramáticos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia *PeQuod*. 2007. 203 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2007.

TILLIS, Steve. Rumo a uma estética do boneco: O boneco como arte teatral. In: PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil**. Rio de Janeiro: 2012. p. 224-373



Recebido: 31/08/2015
Aprovado: 20/09/2015
Publicado: 31/10/2015



UMA DRAMATURGIA CONTAMINADA PELA CIDADE
Inspired em Barafonda, Espetáculo Teatral da Companhia São Jorge de
Variedades

A DRAMATURGY CONTAMINATED BY CITY
Inspired by Barafonda, theatrical show of Company São Jorge de Variedades

Fernanda Carla Machado de Oliveira¹

Resumo

Este texto é uma análise do processo de criação e apresentações do espetáculo teatral Barafonda, criado em 2012 pela Companhia São Jorge de Variedades. Trata-se de uma encenação híbrida com caráter site specific, pois acontecia pelas ruas do bairro da Barra Funda na cidade de São Paulo, percorrendo um trajeto de quase dois quilômetros num total de 4 horas. A dramaturgia da peça é o foco específico desta análise, pois entendo que, para encenações que acontecem em espaços abertos onde há um fluxo grande de informações - como é o caso das cidades, existe uma dramaturgia efêmera que está em movimento. Como parceiros para esta análise elejo a Teoria Geral de Sistemas, a partir dos estudos de Jorge Albuquerque Vieira, e a Teoria Corpomídia proposta pelas pesquisadoras do corpo Helena Katz e Christine Greiner.

Palavras-chave: Dramaturgia; Barafonda; Companhia São Jorge de Variedades; Teoria Corpomídia; Teatro de Rua.

Resumen

Este texto es un reflejo del proceso de creación y presentaciones teatrales Barafonda, creados en 2012 por la Compañía São Jorge de Variedades. Es un escenario híbrido con carácter de sitio específico, como sucedía en las calles del barrio de Barra Funda en São Paulo, cubriendo una ruta de casi dos kilómetros de un total de 4 horas. La dramaturgia de la pieza es el foco específico de este análisis, porque entiendo que a situaciones que suceden en espacios abiertos donde hay un gran flujo de información - como es el caso de las ciudades, hay una dramaturgia que es efímera en el móvil información de la ciudad. Como socios eligen la teoría general de sistemas teóricos, de estudios de Jorge Vieira de Albuquerque y Corpomídia la teoría propuesta por los investigadores del cuerpo de Helena Katz y Christine Greiner.

¹Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – doutorado em andamento. Área de pesquisa: Teoria e Prática. Orientação: Prof^a Dr^a Maria Helena Franco de Araujo Bastos. Atuação Profissional: atriz, performer, diretora e arte-educadora.

Palabras-clave: Dramaturgia; Barafonda; Companhia São Jorge de Variedades; Corpomídia teoria; Teatro de calle.

Abstract

This text is a reflection of the process of creation and Barafonda theatrical presentations, created in 2012 by the Company São Jorge de Variedades. It is a hybrid scenario with site specific character, as was happening in the streets of the neighborhood of Barra Funda in São Paulo, covering a route of almost two kilometers out of a total of 4:0. The dramaturgy of the piece is the specific focus of this analysis, because I understand that to scenarios that happen in open spaces where there is a large flow of information - as is the case of cities, there's a dramaturgy that is ephemeral in the moving city information. As partners choose the general theory of theoretical systems, from studies of Jorge Albuquerque Vieira and Corpomídia theory proposed by researchers of the body Helena Katz and Christine Greiner.

Keywords: Dramaturgy; Barafonda; Company São Jorge de Variedades; Corpomídia Theory; StreetTheatre.

As Artes do Corpo nos dias atuais estão cada vez mais se misturando, seja com outras manifestações artísticas ou com a tecnologia. Em muitas obras produzidas hoje, já não se pode mais dizer que se trata apenas de uma encenação teatral, uma coreografia de dança, um show musical ou uma instalação visual, ou até mesmo uma performance. Artistas de diferentes linguagens se unem para realizar um determinado projeto, deixando assim o nível de complexidade do mesmo ainda mais elevado. Quando penso em complexidade, imediatamente me vem a memória, que se trata de um parâmetro sistêmico. Por falar em sistemas, alguns estudos contemporâneos tendem a entender o universo e todas as coisas - sejam elas quais forem - como um sistema, ou seja, um agregado de coisas qualquer em que exista um conjunto de relações entre os elementos e o agregado, de tal modo que troquem propriedades entre si. Esses sistemas, que podem ser abertos, semi-abertos ou fechados, tem características fundamentais que são chamadas de Parâmetros Sistêmicos, se dividem em: “básicos” (permanência, ambiente, autonomia) e “evolutivos” (composição, conectividade, estrutura, etc), a “complexidade” se classifica como um parâmetro sistêmico livre (VIEIRA, 2000).

A Companhia São Jorge de Variedades é um grupo de teatro muito conhecido e respeitado na cidade de São Paulo, está completando 17 anos na estrada, com 7 montagens das quais a linguagem e a exploração de espaços alternativos para as encenações são características marcantes, como, por exemplo, uma peça criada e apresentada dentro de um albergue para pessoas em situação de rua². Desde os muros da Universidade de São Paulo, local onde o grupo foi criado no ano de 1998, até os dias atuais, a Companhia teve uma trajetória muito interessante com projetos financiados por leis públicas, como, por exemplo, a

²As *Bastianas*, espetáculo de 2003, criado e apresentado dentro de dois albergues para moradores de rua. Os espectadores, entravam nas dependências dos equipamentos (albergues) para assistir o espetáculo e acabavam convivendo com os moradores do local.

Lei de Fomento ao Teatro³ - além da conquista de prêmios e indicações importantes na cena dramática.

Trata-se de um grupo de teatro de pesquisa uma maneira de funcionar bastante característica: seu funcionamento é coletivo, ou seja, grande parte das decisões são tomadas por todos; cada integrante não exerce uma função fixa, podendo mudar de acordo com a necessidade de cada projeto e sua própria vontade; os processos de criação geralmente são longos, em média 18 meses para cada peça; as propostas de cena surgem a partir de improvisações livres, debates e *wokshops* sobre o que é estudado. Geralmente as montagens tem uma base teórica muito rica, tanto que a teoria sempre está junto com a prática, tendo o mesmo peso e a mesma importância.

Escolhi Barafonda, uma das montagens mais recentes do grupo para falar mais detalhadamente, até porque a mesma foi tema de investigação durante minha pesquisa de mestrado. Aliás, a vontade de se realizar uma pesquisa veio durante o processo de criação de O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado, projeto em que também trabalhei como atriz, foi criado com base na obra Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. O espetáculo era apresentado nas ruas ou em praças, o público formava uma semi-arena, onde era encenada a peça e frequentemente espectadores intervinham na cena, principalmente moradores de rua. Em cena comecei a me questionar sobre coisas que aconteciam no espaço da encenação e que não faziam parte da peça, pois a cidade continuava se comunicando durante o espetáculo. Muitas perguntas povoavam meus pensamentos, como: Por que fazemos uma peça na rua e montamos uma arena? Por que o espetáculo não pode ter um novo final em determinadas apresentações? Por que nós atores, precisamos conduzir o espetáculo para o final ensaiado? Algumas respostas só foram encontradas posteriormente, no espetáculo que irei analisar adiante.

Barafonda

A sede da Cia São Jorge de Variedades está localizada no bairro da Barra Funda, região centro-oeste da cidade de São Paulo. Um dos bairros mais antigos, característico pela quantidade de imigrantes e migrantes que ali fixaram residência para trabalhar na construção da estrada de ferro por volta de 1960. Hoje ao caminhar pelas ruas, ainda se reconhece a arquitetura em algumas residências preservadas daquela época. O lugar, também é conhecido como o berço do samba paulista, pois dizem que foi no Largo da Banana⁴ que o estilo musical teve seus primeiros acordes. Enquanto os funcionários esperavam o próximo carregamento de banana, faziam um samba ou um jogo de tiririca⁵ para o tempo passar.

³ *Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* é uma lei que foi elaborada pelos próprios artistas durante os encontros do movimento *Arte Contra a Barbárie* no ano de 2000, tem como um dos objetivos apoiar projetos que visem a pesquisa e a continuidade de grupos. Hoje é um dos principais incentivos públicos da cidade, através do qual inúmeros grupos têm a possibilidade de ter seus trabalhos desenvolvidos. A Lei se tornou tão importante que serve de referência para muitas outras cidades.

⁴ Largo da Banana era um local de comércio onde se distribuía bananas para a cidade inteira.

⁵ Jogo de Tiririca, também conhecida como jogo de pernada, é uma espécie de capoeira.

Geraldo Filme⁶ é um importante sambista daquele tempo. Além da música, outras artes também se encontravam por ali, o circo era um dos mais tradicionais do Brasil, o cinema tinha uma importante sala na cidade, até o poeta Mário de Andrade era morador do bairro, e quem sabe tenha se inspirado em sua varanda para escrever suas belas histórias.

Tantas curiosidades se podem narrar sobre a história do bairro, que teria caldo para um seriado de longa duração. Foi nesta fonte que a Cia São Jorge de Variedades bebeu e decidiu criar *Barafonda*, um espetáculo que teve como tema a história do próprio bairro onde o grupo existe. Um espetáculo de teatro, com 4 horas de duração, um elenco de 29 pessoas entre atores e músicos, uma equipe técnica com mais 30 pessoas - entre produtores, figurinista, cenógrafo, diretor musical e assistentes. Uma encenação que se desenrola como um passeio pelas ruas na cidade, com intervenções, coreografias, músicas, cenas, instalações, *site specific* e performances, percorrendo um trajeto de quase 2 km.

Segundo o dicionário Houaiss (2009, p.256), *Barafunda* diz respeito a uma situação em que não há controle ou ordem, na qual um grupo de pessoas produz tumulto, esse significado explica exatamente o que foi o espetáculo: uma mistura de muitas informações, de pessoas, de vontades, de linguagens, enfim, uma bagunça que funcionou como um “sistema”. A proposta desse texto é refletir sobre esse sistema que se formou para o desenvolvimento e criação do projeto Barafonda, com um olhar específico para a sua dramaturgia.

O Sistema Dramatúrgico em *Barafonda*

Falar em dramaturgia é pisar num campo bastante delicado e complexo, onde convivem diversas interpretações e controvérsias sobre o seu significado. No Brasil, principalmente na área teatral, o termo dramaturgia frequentemente é usado para definir o texto escolhido para ser utilizado nas encenações. Quando a forma de criação é coletiva, colaborativa e processual, o texto de determinado espetáculo foi criado pelos atores envolvidos no processo, como uma junção de diferentes idéias. Neste último caso, quando se trata de um processo colaborativo, a dramaturgia não está associada diretamente ao texto literário, podendo ser ele uma das últimas escolhas feitas. O processo se instaura a partir de fragmentos de diversas origens para as experimentações.

Contudo, nota-se, em muitos casos, que o desenho de luz, os movimentos e ações do corpo, as escolhas de figurino, o cenário e o espaço são pensados em função do texto para auxiliar à narrativa do espetáculo.

⁶ Geraldo Filme (1928-1995) foi importante figura no movimento das escolas de samba de São Paulo e um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Vai Vai.

As abordagens contemporâneas do fenômeno teatral impõem um novo olhar sobre o conceito de dramaturgia. O traço mais forte da tradição da pesquisa na área do teatro nos acostumou a pensar o teatro como uma decorrência do texto dramático, um produto que nasce do processamento do texto escrito; no entanto uma grande quantidade de espetáculos teatrais demonstra que essa premissa já não pode ser considerada como uma verdade inquestionável. (CARREIRA, 2005, p.27).

Partindo da reflexão de André Carreira, constatamos que nas montagens teatrais contemporâneas em que o espaço de encenação é a cidade, como é o caso de *Barafonda*, a conhecida definição de dramaturgia como texto e escolhas da encenação não eram suficientes para se entender o que acontecia durante a peça. As encenações em ambientes abertos abrem diálogo com o lugar onde é realizado o processo criativo e as apresentações, pois nesses espaços há um trânsito constante de informações, pessoas, automóveis, etc.

As escolhas ideológicas que englobam texto e realização cênica, às quais Pavis se refere abaixo, se aproximam de nossas investigações:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. (PAVIS, 1996, p.113-114).

De acordo com esse argumento, as escolhas dramáticas da cena funcionam como respostas da parceria entre o texto e o espaço cênico. Portanto, na atualidade, o termo dramaturgia é utilizado para descrever o estudo textual, além de aglutinar em sua compreensão as escolhas da realização do espetáculo e sua temporalidade, funcionando também como uma forma de organização tanto do olhar do espectador quanto dos desejos e anseios dos artistas envolvidos.

O ambiente-cidade, aqui é entendido como espaço da encenação, pois também opera como narrativa. Por isso argumento que, para os espetáculos encenados no espaço aberto da cidade, há que se expandir o olhar para as ações que acontecem nesse ambiente. Essa dramaturgia, que estou abordando aqui, tem espaço para incluir o efêmero, um instante qualquer, algo do campo do imaginário e do improvisado, coisas essas existentes na cidade. Voltemos o olhar então para como se dá a organização dramática em *Barafonda*.

Nesta dramaturgia notam-se três importantes pontos de composição na obra:

1) O texto que foi criado através de fragmentos de referências diversas numa esfera processual. Este tem como base de sustentação as tragédias gregas *Prometeu Acorrentado* e *As Bacantes* com foco nos coros, assim como a história e memória do bairro da Barra Funda.

2) Escolhas da encenação, figurino, cenário, adereços etc. Um exemplo que pode ilustrar a argumentação é a mudança de figurino de acordo com a evolução temporal da história. Em alguns momentos a narrativa se dá apenas pela troca de roupas e adereços figurando a passagem de tempo (passado, presente e futuro). Além de figurino e adereços, notam-se outros pontos importantes de escolhas da encenação como: a opção pelo percurso em que se desenvolve a história, os lugares específicos de realização de cada cena: calçadas, ruas, cruzamentos, lojas do comércio, sede da Companhia São Jorge, passarela sobre a linha férrea, além do desenvolvimento cênico que acontece em um movimento similar a uma evolução de escola de samba. Também se faz importante ressaltar que em muitas cenas a narrativa se dá pelas imagens, movimentos e composições, uma espécie de narrativa não verbal. Essa linguagem narrativa se dá pela movimentação coreografada dos corpos, por músicas, gestos, expressões etc.;



Legenda: Cenas do espetáculo *Barafonda*, no alto: 1) Intervenção Iós no açougue; 2) Tangolomango no ponto de táxi; 3) Rádio Cipó atravessando a Avenida Angélica. Em Baixo: 1) Hércules no poste da linha férrea; 2) Coro de cabritos na passarela; 3) Coro de Hércules compondo com uma estátua na Praça Marechal Doedoro.

3) Dramaturgia do ambiente-cidade. *Barafonda* é encenado nas ruas de um bairro da cidade de São Paulo, percorrendo num total de quatro horas, um trajeto de quase dois quilômetros. Como sabemos, ruas, principalmente nas cidades grandes, são lugares abertos e de constante movimento, seja de pessoas, animais, comércio, ambulantes, automóveis, entre

outros, onde as informações presentes também estão em trânsito constante. O espetáculo para ser encenado neste ambiente aberto de múltiplas interferências, requer uma estrutura processual que dialogue com a circulação de informações. Essa estrutura é pautada na dramaturgia. Isto posto, o que queremos ressaltar na dramaturgia em *Barafonda* é que, além do texto e das escolhas da realização cênica, nota-se a existência de informações presentes no ambiente da cena, ou na cidade, que acabam fazendo parte da narrativa, mas que a sua permanência é relativa e efêmera, podendo durar um segundo, uma apresentação ou ficar por um tempo indeterminado, pois o ambiente urbano muda a cada segundo.

O Professor André Carreira, pesquisa sobre uma dramaturgia de espaço, exemplificando como a cidade contamina a encenação:

(...) é interessante pensar que a ideia de “repertório de usos” do espaço urbano poderia interferir na construção da nossa percepção de uma dramaturgia do espaço. Nesta dramaturgia interfeririam as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático na medida que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. (...) Ver a cidade desde este ponto de vista significa aceitar o desafio permanente de interpor o teatro ao ritmo corrosivo da própria cidade. (2005, p. 30).

Desse diálogo, em que a cidade também se torna fala e personagem, identificamos que as informações que surgem durante o espetáculo também compõem sua dramaturgia.

O espaço onde se realiza a peça para nós é entendido como ambiente, pois a palavra espaço diz respeito a lugares com maior estabilidade e, no nosso caso, a cena é realizada nas ruas, lugar em que as mudanças são constantes. Esse ambiente que falamos aqui, diz respeito a um contexto ampliado da palavra “onde”, no qual o espaço e as informações que por ali passam durante o desenrolar da história da peça operam como narrativas.

Dramaturgia da cidade são os acontecimentos que se apresentam como desconhecidos, informações que se encontram numa posição de descontrolo, característico do ambiente de encenação alternativo e aberto das ruas. As informações do ambiente-cidade são diferentes das informações que circulam num espaço fechado, como é o caso do palco italiano. Na cidade, o espetáculo está no lugar de instabilidade que as ruas proporcionam, onde as situações de intervenção do ambiente, podem se tornar, em algum nível, descontroláveis.

As informações e intervenções que estão no ambiente-cidade só podem ser entendidos como dramaturgia durante a encenação, assim, configura-se um sistema dramático apoiado em conceitos da Teoria Geral dos Sistemas. No espetáculo em questão podemos entender que as partes (texto, escolhas e *dramaturgia da cidade*) são necessárias para se entender o todo, e

vice-versa, ou seja, é uma organização que reúne um texto em fragmentos, as escolhas e as informações presentes no ambiente. Para compreender essa dramaturgia como sistema, ela é classificada a partir dos seguintes parâmetros:

- O primeiro é o texto de *Barafonda*, criado a partir de muitos fragmentos de tragédias gregas, poemas diversos, da história do bairro, músicas, coreografias etc. Este é entendido como um parâmetro básico ou fundamental. A criação textual é de onde partem as experimentações cênicas, estabelecendo as condições de sobrevivência do espetáculo (*permanência*), com abertura para trocas com o meio (*ambiente*) e garantindo os estoques necessários para permanecer, existir.

- O segundo, é onde se encontram as escolhas da realização cênica, como: adereços e figurinos. Estes são parâmetros evolutivos e tem ligação direta com a evolução do espetáculo, pois é através deles que o texto ganha vida, forma, movimento. Essas escolhas formam o espetáculo como uma manifestação teatral (composição); estabelecendo relações com o texto (conectividade), com os lugares escolhidos para cada cena (estrutura), com as ruas da cidade em movimento (integralidade), num contato direto com o espectador (funcionalidade), ajustando assim, em formas mais complexas, textos, escolhas da criação e ambiente.

- O terceiro são as informações do ambiente, *as dramaturgias da cidade* que aparecem como o parâmetro livre, chamado de *complexidade*. Esse parâmetro pode existir num sistema ou não e sua duração também é relativa, permanecendo por um tempo curto ou longo de acordo com a necessidade e utilidade do mesmo. Como exemplo: qualquer informação momentânea que tenha surgido em uma apresentação, proporciona uma leitura diferente de determinada cena, aumentando sua complexidade. A mesma informação pode permanecer por um tempo ou no dia seguinte não mais existir. Um caso deste foi a participação de um homem que circulava pelas ruas da cidade vestido com roupas de um personagem do seriado mexicano *Chaves*. O mesmo realizou intervenções pontuais em diversas cenas em uma apresentação e nunca mais apareceu. O espetáculo ganhou em complexidade tanto para os atores, como para os espectadores ali presentes. Mas, como um parâmetro livre, essa informação dramaturgica existiu por um tempo determinado.

Os sistemas mais complexos terminam por selecionar informações, ou seja, tornam-se sensíveis às diferenças que percebem do meio ambiente e que mais ajudam as suas permanências. Neste sentido, é como diz Gregory Bateson (1981:109): informação é a diferença que faz diferença. Sistemas possuindo diversidade são informacionais. (VIEIRA, 2000, p.17).

Como vimos, o ambiente de encenação também é um gerador de *dramaturgias*. As intervenções instantâneas que acontecem no ambiente da encenação, só podem ser entendidas como dramaturgias durante a realização da cena, pois a encenação instaura esse ambiente e o ator legitima as informações instantâneas como dramaturgia. Com isto, faz-se necessário estabelecer um olhar de entendimento específico sobre a postura do ator em cena. Este olhar aponta para as conexões que o seu corpo é levado a fazer dialogando com as informações instantâneas presentes no ambiente. Sendo assim, como podemos validar ou agregar as informações do ambiente-cidade? Como as informações presentes no espaço são captadas pelos corpos dos atores em cena e agregadas a encenação? Como referência para essa investigação, escolhemos a *teoria corpomídia*, que nos auxiliará na compreensão do corpo em *Barafonda*.

Barafonda e a Teoria Corpomídia

A *Teoria Corpomídia* é um estudo desenvolvido pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, que parte de uma visão semiótica para estabelecer o pensamento do corpo em cena enquanto mídia, não uma mídia como as usadas pela maioria dos meios de comunicação, mas uma mídia como meio - *medium* no latim - que troca informações com o ambiente:

O objetivo de apresentar o corpo como uma mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismos de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Trata-se de instrumento capaz de ajudar a combater o antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura. (GREINER & KATZ, 2001, p.73)

Do corpo resultam trocas provisórias de informações com o meio, seja o ambiente ao redor ou o próprio corpo. A *teoria corpomídia* entende que o corpo vai se constituindo a partir de um processo evolutivo de selecionar informações e essa visão servirá para a compreensão das trocas de informação do corpo. Nesta perspectiva, todo corpo é um corpomídia, é “um estado transitório das trocas que faz com os ambientes. Assim, a vida nua, essa força produtora das formas de vida que podem surgir, age nesse trânsito de trocas que promove mestiçagens ente natureza e cultura.”(KATZ, 2010, p.132). Olhamos para os corpos dos atores em cena através do pensamento do corpomídia, entendendo que sua postura cênica funciona como mídia de si mesmo e do ambiente da encenação.

O corpo em cena necessita de certa prontidão e uma atenção especialmente desenvolvida para aquela situação. Em específico, no espetáculo *Barafonda*, os atores agem com atenção ampliada para o ambiente de encenação, pois a todo instante interferências da

cidade atravessam a experiência do ator no seu fazer. Essas implicam em outras ações que interferem na narrativa. A encenação acontece no trânsito cotidiano do bairro e em algumas intervenções do coro. Por exemplo, as cenas acontecem no meio da rua, com os carros passando, ou na faixa de pedestres no tempo de um sinal vermelho.

O ambiente em *Barafonda* é entendido como o todo dramaturgico, ou dramaturgia totalizada da encenação, pois não diz respeito somente ao lugar, mas sim é composto por outras instâncias que carregam informações.

Nós seres humanos, somos resultados de 0,5 a 1,2 bilhões de anos de evolução metazoária (...). Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura entendida como produto do meio, do em torno, encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaço não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo, o corpo, alterado por elas continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (GREINER e KATZ, 2001, p. 71).

Entendemos que as possíveis zonas de fronteiras existentes entre a dramaturgia da peça e as *dramaturgias da cidade*, aparecem como geografias, onde a troca de informações se faz natural e inestancável. Corpo e ambiente, se conectam formando o sistema *Barafonda* e passam a estabelecer situações propícias para trocar informações.

O semioticista, Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (GREINER & KATZ, 2005, p. 129-130).

Esse ambiente contextual da cena, esse “onde” em *Barafonda* é a rua e tudo que por ali circula, assim como as informações contaminam o ambiente, contaminam consequentemente, em algum nível, o corpo. O corpo do ator opera como uma mídia, ou seja, ele é o meio que troca informações do ambiente sob a estrutura narrativa da peça. As cenas cotidianas do bairro são agregadas à dramaturgia através do corpo que, por sua vez, dialoga com o ambiente.

A dramaturgia, como vimos anteriormente, é composta por um roteiro de cenas com fissuras e brechas para dar abertura às informações instantâneas no decorrer da peça. Greiner & Katz, exemplificam como o corpo em cena precisa estar dilatado e permeável de modo que as interferências que ocorram no ambiente sejam por ele recebidas e incluídas na história - o corpo enquanto meio, vai se constituindo dessas relações de trocas.

Em 1987, o americano Mark Johnson repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e explicou que a ideia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apoia no conceito de corpo como recipiente. Talvez a popularização da proposta de corpo como recipiente tenha a ver com ações muito básicas como a de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai). Curiosamente, a comunicação tem a ver com esse movimento de entrar e sair de situações, de si mesmo e do outro, e assim por diante. (GREINER & KATZ, 2008, p. 129).

O corpomídia é o pensamento do corpo que escolhemos para olhar o ator em cena no espetáculo em questão. Claro que se pararmos para observar, entenderemos que todos os corpos são um tipo de corpomídia, mas fizemos este recorte para estabelecer o pensamento sobre a postura desse ator em cena dialogando com o ambiente aberto da cidade.

Corpomídia e contaminação

No início da peça, os corpos dos atores compõem imagens como parte integrante da arquitetura da cidade - parte de uma grade de ferro ou impressos como cimento em uma parede. Nessas composições os corpos se colocam como parte daquele espaço de cena, ou seja, as informações da cidade passam pela proposição de seu corpo em diálogo. A dramaturgia da cidade só é entendida como parte da narrativa porque o corpo está em tal situação, dividindo o foco da cena com aquela imagem.

Neste sentido é importante observar que a abordagem da aparelhagem urbana possibilita a criação de novos significados para paisagens já vistas, e isso supõe um grande potencial de teatralização. Quando o ator se apropria de uma estátua, uma marquise, uma janela, e a partir disso estabelece uma relação com o público cria um espaço lúdico e convoca o público a re-significar aquilo que é reconhecido e que por isso mesmo já não é quase visível. (CARREIRA, 2008, p. 15).

A apropriação dos elementos do ambiente agrega significado a informações do cotidiano. Outro exemplo da encenação é a imagem de um mendigo deitado nas ruas da cidade de São Paulo. Essa é uma cena comum em nosso cotidiano, mas no ambiente da encenação ela toma outra proporção em composição com a peça. O ator, conhecedor do

roteiro do espetáculo, agrega essa informação ao todo. O corpo dele enquanto um corpomídia, recebe, modifica e transmite as informações não só do texto do espetáculo, mas também as que estão presentes no ambiente de encenação.

Como o processo de troca de informações se dá pela contaminação, esses corpos também são modificados. A informação contamina o corpo do ator que contamina a peça que contamina a informação. É um trânsito livre, sob a permeabilidade do corpo do ator. A pesquisadora Helena Bastos exemplifica este trânsito de informações:

O corpo pode criar coreograficamente a partir de instruções. Essas instruções quando invadem o corpo sofrem variações que dependem de uma coerência estabelecida entre o momento de uma determinada ação, o modo como provocamos esta ação no corpo e a nossa percepção do espaço que está no entorno de toda esta ação. (BASTOS, 2003, p. 24).

Barafonda começa com uma música tocada por uma banda cantando alibertação do mito de Prometeu fixado ao Minhocão sugerindo certa atemporalidade. A partir dessa cena, o público acompanha um triciclo chamado de “Rádio Cipó”, emissora fictícia do espetáculo que usa sua programação para narrar fatos históricos do bairro acompanhados de músicas. Nesse momento, o olhar do espectador começa a ganhar amplitude, as composições dos corpos no espaço, como parte integrante da arquitetura do lugar, dialogam com imagens do cotidiano da cidade, como carros cruzando ruas, ruídos, transeuntes etc. Existe um fluxo de movimento de informações entre esses corpos em cena e o ambiente da rua.

A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita muito do ator o jogo em um lugar duplo onde se atua e se “escreve” a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas sobretudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação. (CARREIRA, 2008, p. 08).

O corpo do ator, à luz da Teoria Corpomídia, é o meio por onde as informações desse ambiente instaurado pela encenação entram em diálogo. O corpo enquanto mídia de si mesmo é o meio onde as informações ficam contaminadas pelo ambiente e pela dramaturgia do espetáculo.

Bibliografia

livros

- BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. **Variâncias: O Corpo processando identidades provisórias**. Tese de doutorado (Comunicação e Semiótica) – Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.
- CARREIRA, André. **Reflexões da cena. In dramaturgia do espaço urbano e o teatro de invasão**. São Paulo: Editora, 2005.
- GREINER, Christine. *O Corpo em Crise. Novas Pistas e o Curto-Circuito das representações*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- _____. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2008.
- KATZ, H. & Greiner, C. **A Natureza Cultural do Corpo**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.
- _____. **Corpo e processos de comunicação**. In Nova Fronteira – Estudos midiáticos, vol III, n.2, São Leopoldo: Unissinos, 2001.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- KLEIN, Paula. **Cia São Jorge de Variedades, As Bastianas. Tese de mestrado**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- OLIVEIRA, Fernanda C.M. Barafonda, **Uma Dramaturgia Contaminada Pela Cidade**. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora: Perspectiva 2011.
- VIEIRA, Jorge A. **Teoria do Conhecimento e Arte, Formas de Conhecimento**. São Paulo: Editora Expressão Gráfica, 2006.

Artigos

- CARREIRA, André. **Procedimentos de um Teatro de Invasão**. In Revista Cavalouco, publicação da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis. Porto Alegre, Número 5. Ano 3, 2008.

Sítios

CARREIRA, André: <http://pt.scribd.com/doc/80264317/Ambiente-Fluxo-e-Dramaturgia-Da-Cidade>.

Companhia São Jorge de Variedades: <http://www.ciasaojorge.com>

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015



SANGUE BOM: UMA PEÇA E DOIS PROCESSOS
A escrita e a leitura de um espetáculo de animação

SANGUE BOM: ONE PLAY, TWO COMPOSITIONS
Writings and readings for a puppet show

Mario Ferreira Piragibe¹

Resumo

O artigo descreve dois processos de montagem de um mesmo espetáculo da PeQuod Teatro de Animação, de modo a discutir o estatuto dramaturgico de elementos visuais e performativos empregados no Teatro de Animação. Trata-se de um registro de parte da história da companhia, mas também uma reflexão acerca dos procedimentos dramaturgicos observados no Teatro de Animação Contemporâneo.

Palavras-chave: dramaturgia, dramaturgia contemporânea, processos de criação, teatro de Animação, teatro de bonecos

Resumen

El artículo describe dos procesos de montaje de un mismo espectáculo del Pequod Teatro de Animación, con el fin de discutir el estatuto dramaturgico de los elementos visuales y performativos utilizados en el Teatro de Animación. Es una parte del registro de la historia de la compañía, sino también una reflexión sobre los procedimientos dramaturgicos observados en el Teatro Contemporáneo de Animación.

Palabras clave: dramaturgia, procesos creativos, teatro contemporâneo, teatro de animación, teatro de títeres

Abstract

The article describes two rehearsal processes for the same play from Pequod Animation Theater, in order to discuss the dramaturgical status of visual and performative elements used in Animation Theater. It is in altogether, a company's history record, and a discussion on dramaturgical procedures observed in Contemporary Animation Theatre.

Keywords: Animation theater, creative processes, contemporary drama, dramaturgy, puppet theater

O esforço reflexivo que este artigo apresenta é apenas um dos fantasmas que têm me visitado desde que tomei a decisão de pensar e escrever sobre as relações possíveis entre o atual teatro de animação e o texto teatral²; as implicações que essas relações

¹ Ator, diretor e artista de teatro de animação. Professor do Curso de Teatro IARTE UFU. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, com pesquisa voltada para as manifestações contemporâneas do Teatro de Animação. E-mail: mpiragibe@gmail.com.

² Este artigo é uma reelaboração de um texto inédito escrito por mim no ano de 2008, época em que havia concluído há pouco a pesquisa de mestrado dedicada a estudar procedimentos de dramaturgia para o Teatro de Animação, e que culminou na dissertação que levou o título: *Papel, tinta, madeira, tecido. Um estudo da conjugação de elementos dramaturgicos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia PeQuod*. (PIRAGIBE, 2007).

exercem sobre as possibilidades de transformação da linguagem da animação ao longo do tempo e sobre sua capacidade de transmissão e sobrevivência. Uma vez aceita a afirmação de que as modalidades mais tradicionais de teatros de bonecos³ têm suas dramaturgias fundadas em grande parte sobre improvisações, adaptações de textos não-dramáticos e paródias dos teatros feitos com atores, torna-se possível entender animação como uma linguagem teatral que lida com (que produz) um acervo dramático descontínuo, vacilante, às vezes irreconhecível. O teatro de bonecos ocidental não pode ter a sua trajetória contada por meio da sua literatura dramática e, ainda que a aplicação dessa tentativa sobre o panorama do teatro ocidental ofereça o perigo de se incorrer em grandes equívocos, essa limitação apresenta, tanto ao historiador quanto ao artista de animação, indagações que parecem pertinentes.

No que toca à historiografia e aos estudos do teatro ocidental, não pode mais ser considerado como novidade que o acervo dramático não seja mais entendido como a referência dominante para o estudo de gêneros e formas espetaculares, assim como as suas transformações. O teatro de bonecos, cuja dramaturgia é bem mais apoiada sobre a produção de efeitos plásticos e na prevalência de elementos estruturais e performativos do que sobre a obediência a uma escrita literária específica que faz as vezes de referência para a criação cênica, pode oferecer mais alternativas para o estudo e a reconstituição da sua cena, desde que haja processos e resultados capazes de legar a estudo posterior os elementos não-literários sobre os quais se fundou o espetáculo.

Mas quais seriam esses elementos? Que indícios procurar, e qual a sua legitimidade para estabelecer a leitura de um texto criado a partir de variados sistemas de significação encadeados de maneira errática, quase aleatória? Em suma: como ler um texto que não foi escrito?

A busca por respostas para essas indagações iniciou-se com a observação dos processos de trabalho de uma companhia contemporânea de teatro de animação, a PeQuod Teatro de Animação, criada e sediada no Rio de Janeiro. Para que o leitor se

³ Permito-me aqui diferenciar Teatro de Bonecos de Teatro de Animação, definindo o primeiro como a manifestação teatral que emprega bonecos (cujas formas remetem a pessoas ou animais) para exercerem a função de personagens de seus dramas, e o segundo como a linguagem teatral que, em parte atendendo a demandas de reforma do teatro surgidas a partir dos inícios do século XX, se abriu para o emprego de formas abstratas, de objetos retirados diretamente do cotidiano e para experimentações de cruzamento de linguagens artísticas, tendo no ato da animação (atribuir relevância dramática a formas inanimadas) o elemento que lhe confere identidade. Assim sendo, o Teatro de Bonecos estaria compreendido dentro do conjunto de possibilidades cabíveis ao Teatro de Animação. Este trabalho empregará o termo Teatro de Bonecos para referir-se a manifestações mais identificadas com as formas mais tradicionais de animação.

familiarize melhor com essa busca, julgo necessária uma breve recuperação de parte do percurso dessa companhia, e do contexto a partir do qual ela foi originada.

Fundação e fundamentos

O grupo *Sobrevento* de teatro de animação foi fundado em 1986, com alunos de artes cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)⁴. Sua importância para os panoramas do teatro e do teatro de animação brasileiros podem ser medidos pela recepção de espetáculos como Beckett (1992)⁵, Mozart Moments (1991) e Cadê meu herói (1998). Marcado como um dos pouquíssimos grupos brasileiros a receber reconhecimento por parte de público e crítica capazes de ultrapassar a separação que considera o teatro de animação uma manifestação de extração inferior, o *Sobrevento* tem no cruzamento de linguagens e modos de construção e animação das formas animadas, e nos processos de criação realizados com a colaboração entre construtores e atores-manipuladores uma de suas características mais evidentes. Valmor Beltrame aponta em sua tese de doutorado (2003) a formação universitária dos integrantes do *Sobrevento* como um diferencial valioso da companhia sobre o panorama do teatro de animação brasileiro no momento de sua formação. Segundo Beltrame, o conhecimento adquirido na universidade de aspectos técnicos e teóricos do teatro por parte dos integrantes do *Sobrevento* permitiu a tradução das suas inquietações em espetáculos ousados em termos de aproveitamento das potencialidades da linguagem da animação, além de construções bem cuidadas, tanto de dramaturgia quanto da encenação.

Em agosto de 1998, Miguel Vellinho, então integrante do *Sobrevento*, reuniu um grupo de profissionais e interessados em teatro de animação para uma oficina de preparação e treino em manipulação. O foco central do trabalho seria o aperfeiçoamento de um modo de operação de bonecos chamado manipulação direta, no qual um boneco articulado poderia ser manipulado por até três pessoas, que o apóiam sobre um balcão e o operam sem estruturas intermediárias entre a mão do manipulador e o corpo do boneco. Ou seja, a manipulação se dá no contato direto do animador sobre o títere. De fato, ao propor a oficina Vellinho já tinha em mente a criação de um espetáculo. Essa decisão foi tomada, em grande parte, devido ao fato de o *Sobrevento* haver mudado suas

⁴ A formação da companhia na maioria de seus espetáculos mais importantes contou com Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho.

⁵ O espetáculo apresentava três peças curtas do autor irlandês: *Ato sem palavras n^{os} 1 e 2*, e *Impromptu de Ohio*, com bonecos de manipulação direta.

atividades para São Paulo. Mal adaptado à capital paulista, Vellino buscava constituir um núcleo carioca do Sobrevento (apesar do aparente paradoxo existente na formação de um “núcleo carioca” de uma companhia fundada na cidade do Rio de Janeiro).

Motivado pelo duplo desejo de manter-se na cidade onde decidira viver (Vellino é natural de Pelotas, no Rio Grande do Sul) e de poder levar a cabo idéias e projetos próprios que encontraram pouca ressonância junto aos outros componentes do *Sobrevento*, Vellino consolidou uma parceria com Alzira de Andrade, e juntos organizam a oficina que ocupou, até o final daquele ano, salas da Escola de Teatro da UNIRIO. O grupo de pessoas constituído em torno da oficina contava com atores, artistas plásticos e gente interessada em teatro de bonecos. A forma de animação escolhida para ser trabalhada, a da manipulação direta, apesar de não ser a única linguagem de animação empregada pelo Sobrevento, está presente em alguns de seus espetáculos mais importantes, como *Beckett e Mozart Moments*. Nos casos de Vellino e Alzira, havia um interesse em se explorar a manipulação direta, valendo-se da ambigüidade característica da linguagem, que ao mesmo tempo em que permite a apresentação de um gestual mais realista por parte dos bonecos (devido ao emprego de bonecos de corpo inteiro manipulados por mais de um ator), esquivam-se com dificuldade (ou, como tem sido mais comum ultimamente, optam por não esquivar-se) à ocultação dos manipuladores, o que interfere de forma significativa no tipo de ilusão produzida pela ação dos bonecos. O desejo era o de mostrar uma história fantástica, com elementos de contos de terror, com personagens sobre-humanos, capazes de voar, e dotados de força descomunal. A escolha, por parte de Vellino, de uma técnica de manipulação que encerra em si um contraponto bastante evidente não pareceu, em um primeiro momento, ter sido apontada por mais que uma vontade inicial de garantir a si mesmo alternativas profissionais com uma linguagem dominada por anos de prática junto ao *Sobrevento*, mas foi fundamental para a descoberta das características e vontades estéticas daquela iniciativa artística nascente, e que se refletiria em seus trabalhos posteriores.

O trabalho que resultou na estréia, mais de um ano depois⁶, do espetáculo *Sangue bom* pode ser entendido como tendo sido dividido em dois momentos, razoavelmente bem definidos: o primeiro, o da oficina propriamente dita, em que foram ensinadas e treinadas técnicas de animação em manipulação direta ao grupo de recém-

⁶ O espetáculo *Sangue bom* estreou no dia 9 de novembro de 1999, no Teatro Gláucio Gill.

chegados, e o processo de montagem do espetáculo propriamente dito, de uma exploração mais detida e radical de alternativas para o tipo de espetáculo que se pretendia fazer.

Os participantes da oficina foram convidados. Alguns deles já haviam contribuído com trabalhos anteriores do Sobrevento, como Marcio Newlands, que já havia participado da montagem de Ubu, do Sobrevento, como contra-regra. Andréia Renck havia sido aluna de Vellinho num curso de adereço por ele ministrado como professor substituto no curso de cenografia da UFRJ. Rafael Japhet foi indicado pelo marionetista Alexandre Pring, e Márcio Nascimento pela aderecista Gabriela Bardy, e pela experiência de trabalho junto ao bonequeiro e artista plástico Fernando Sant'Anna⁷.

Vellinho já tinha a intenção de formar um núcleo de trabalho. Tinha também idéias bastante definidas acerca do espetáculo que marcaria a entrada em cena desse núcleo. Assim sendo, aproveitou-se da especificidade da linguagem a ser trabalhada para lançar mão de um expediente comum, que é usar a oficina como contato inicial e teste para postulantes a participar do espetáculo (seria muito precipitado, por uma série de motivos, dizer que naquele momento se buscava a formação de um grupo). Desnecessário dizer que o aspecto do trabalho que cuidava de treinar o modo de operação dos bonecos não era um mero pretexto para descobrir afinidades artísticas e profissionais. Nove anos depois da realização da oficina, Miguel Vellinho, Márcio Nascimento e Márcio Newlands não hesitam em afirmar que o momento inicial de treinamento foi fundamental para a formação do grupo de trabalho e das características técnicas e estéticas do que mais tarde viria a ser a PeQuod Teatro de Animação.

Foram aprendidos e repetidos à exaustão modos de movimentação com os bonecos, de integração entre o grupo de manipuladores, de posicionamento, de apreensão, além de improviso e expressão. A partir de protótipos feitos por Vellinho e Alzira, eram praticados exercícios de foco (a capacidade de perceber o desejo ou a motivação do movimento do boneco, a partir geralmente do direcionamento de seu *olhar*), de eixo (respeito à integridade estrutural do boneco em relação ao seu corpo, e mimetização de respeito a princípios físicos básicos, tais como a lei da gravidade), de caminhadas, de mudanças de direção, de execução em grupo de partituras de ações, de movimentações complexas (tais como sentar-se, levantar-se, manusear objetos, *et*

⁷ As citações dão conta das pessoas que participaram da oficina e permaneceram no trabalho, ao menos até o espetáculo *Sangue bom*.

coetera) e de situações, determinadas ou improvisadas, de integração entre esses princípios.

Ao cabo do período de treinamento ocorreu uma mudança na natureza do trabalho. A equipe de trabalho manteve-se, ao menos naquele momento, a mesma⁸, e partiu-se de modo mais objetivo para a pesquisa de ações e elementos que pudessem compor o repertório de situações da peça. A pesquisa das possibilidades plásticas e técnicas de execução do tipo de efeito desejado por Vellinho – do personagem sobre-humano com força descomunal e capacidade de voar – encontrava-se com a vontade do grupo de encadear acontecimentos e relações entre personagens que pudessem conectar ações e reações dentro de uma forma racional de acompanhamento por parte da audiência. Um argumento, ainda que impulsionado mais por um desejo de paródia burlesca a filmes de terror do que da estruturação de uma narrativa dramática. Além da cinematografia de terror, outra grande inspiração para o espetáculo foi a linguagem cômica dos desenhos animados: suas *gags* físicas e sua exploração peculiar de superação dos limites da realidade.

Entretanto, a princípio, essa consciência não parecia madura o suficiente para que Vellinho se sentisse à vontade para escrever o espetáculo exclusivamente sob a forma de registro e encadeamento de resultados práticos colhidos em ensaios. Durante os primeiros momentos do processo de *Sangue bom* foi usado um roteiro escrito por Ricardo Soneto, mas que não demorou muito a ser descartado. Os motivos apresentados para tal são, ao menos em parte, a vontade de explorar recursos não constantes nas situações do roteiro e a impossibilidade de executar efeitos nele descritos.

A peça passou assim a ser escrita “no espaço”, com Vellinho propondo situações e cenas, encadeando os resultados mais interessantes e relacionados com outras experiências, explorando situações e personagens de acordo com a sua efetividade e se apropriando ludicamente de *clichês* vindos tanto do cinema de monstros quanto dos desenhos animados de *Pernalonga* e *Papa-Léguas*. A construção da peça era conjunta, dialogada entre encenação, elenco e ateliê. Os bonecos deveriam ser construídos de

⁸ De acordo com declarações dos atuais membros da companhia não houve afastamentos provocados. As pessoas que se desligaram do trabalho o fizeram por vontade própria, ou por questões que independeram às vontades de Miguel ou do grupo remanescente. Contribuiu em grande parte para a depuração final da equipe o fato de o processo de montagem de *Sangue bom* ter sido longo e marcado por diversas interrupções por motivos que vão desde as perspectivas de levantamento de fundos para a montagem, passando por compromissos profissionais de alguns integrantes e problemas de marcação de pauta em teatros para a estréia.

modo a permitir os movimentos pensados nos ensaios com os protótipos, e uma vez prontos (ou quase), passavam a impor e sugerir alternativas de manipulação e expressão.

A noção de uma escritura dramática feita *no espaço* é bastante cara ao teatro de animação das últimas décadas, mas encontra ressonância também nas práticas de algumas companhias e artistas que não trabalham obrigatoriamente com bonecos e formas animadas. Essa definição pode ser, no entanto, questionável por uma determinada quantidade de motivos, e merece ser detidamente estudada, de modo a afastarmos-nos de equívocos e confrontarmos pensamentos existentes a esse respeito com o que a experiência apresenta. Para um melhor entendimento das conclusões expostas ao fim deste artigo, parece necessário interromper a descrição dos processos de montagem e re-montagem de *Sangue bom* para aprofundar algumas questões relativas à idéia de escritura espacial, e como esta se aplica para o teatro de animação atual.

Anne Ubersfeld chama atenção para a importância de se distinguir claramente a diferença entre *texto* e *representação* (UBERSFELD, 2005, p.5), afirmando que o principal meio de manifestação do texto em um espetáculo teatral é por meio das falas. Declara ainda que o texto é algo que precede a representação, para também acompanhá-la sob a forma de voz. A professora francesa busca contrapor a noção de texto à de representação, que seria composta pela totalidade dos signos não-verbais existentes na apresentação teatral.

O teatro de animação enquadra-se de modo problemático na distinção entre texto e representação apresentada por Ubersfeld, já que o boneco é – isso deve ser dito – muito mais vocacionado à ação do que à conversação. Em favor dessa afirmação apresentam-se as expressões quase sempre estáticas de suas esculturas faciais, seus membros que guardam mais possibilidades de movimentação do que seus rostos e o fato de a emissão da voz do boneco ser sempre feita pelo manipulador ou outro ator qualquer, de modo que a voz não se constitui num elemento intrínseco ao boneco. Talvez por isso estejamos sempre mais propensos a encantarmos-nos com as ações que o boneco executa do que com as palavras que lhe são atribuídas.

O caso de *Sangue bom* evidencia – e até explora – essa questão relativa à apresentação vocal dos bonecos. O espetáculo simplesmente não faz uso da fala, optando por uma dramaturgia que lida com uma discursividade eminentemente sonora (não verbal), plástica e física. O emprego do manipulador aparente acabou por exercer naquele momento certa influência sobre a decisão, devido à vontade expressa pela direção, de se mostrar alguma separação entre bonecos e manipuladores. Ainda assim

os atores-manipuladores executam sons de interjeições, proferem algaravias (poucas e pontuais) atribuídas aos personagens, e executam efeitos de sonoplastia como batidas à porta (o boneco executa o movimento enquanto que o som é reproduzido mecanicamente através da trilha sonora). O encenador e marionetista norte americano Roman Paska declara que “[...] em seu estado natural, os bonecos são mudos e a palavra é falsa, uma simples *trucagem* de sincronização”⁹ (1994, p.63 – tradução minha), o que ampliaria essa impostura a tudo o que diz respeito à atribuição de voz ao boneco. Esse discurso impostor, que mente a respeito de sua origem – ou transita entre focos emissores atribuídos e efetivos – mostra o espaço existente entre forma e voz no teatro de bonecos, espaço que não pode ser atravessado senão por meio da impostura ou da convenção. Convenções e golpes teatrais, no entanto, não são suficientes para fazer desaparecer completamente em teatro de animação a distância existente entre essas duas instâncias discursivas, e que a integração entre elas é instável, constantemente passível de dismantelar-se diante do espectador, seja por obra de uma imprecisão técnica ou de um golpe de metalinguagem.

O modo peculiar como o teatro de bonecos lida com o texto falado evoca a possibilidade de que seus espetáculos sejam escritos de uma maneira diversa ao que acontece com o teatro de atores. Retornando a Paska, este declara certa relutância em empregar a idéia de escritura no que concerne à construção de seus espetáculos devido à associação tradicional que se faz entre texto teatral e fala (1995, 63-6). Paska continua sua reflexão dizendo que se há uma escritura para teatro de bonecos, ela se processa por meio da reunião e do encadeamento de elementos plásticos, sugerindo que a escritura para o teatro de bonecos seja uma arte de *assemblage* (Ibid., p.63). Desta forma, o meio de inscrição desse discurso não é o suporte literário da tradicional dramaturgia para atores, e sim o próprio espaço da representação. Em suas palavras:

o texto no teatro de bonecos é sempre ditado e circunscrito pela composição e atividades visuais. É uma escritura de movimentos, gestos, cores e formas. Uma escritura dentro do espaço... Uma escritura que não pode ser lida isolada do jogo. (Ibidem – tradução do autor)

A teórica alemã Helga Finter empregou também o termo “escritura feita dentro do espaço” (1991, p.25)¹⁰ para identificar uma conexão da arte da marionete com o

⁹ No idioma consultado: “[...] à l'état naturel, les marionnettes sont muettes et la parole est fausse, un simple trucage de synchronization”.

¹⁰ No idioma consultado: “écriture dans l'espace”.

desejo de controle do espaço da cena e da libertação das imposições da dramaturgia expresso por encenadores desde os primeiros momentos da modernidade teatral. Um encenador que age como um marionetista, segundo Finter, não está apenas buscando exercer seu controle de criador sobre a obra, mas está inscrevendo a sua obra no espaço por meio da organização de elementos plásticos e cinéticos, praticando dessa forma uma determinada modalidade de escritura. Finter evoca ao *encenador-marionetista-autor* uma utopia que vê “a cena como uma máquina de escrever superdimensionada, cujo teclado possui arames postados diante dos olhos do escritor-encenador, dispondo a progressão de seus pensamentos, que se organizam no espaço” (Ibidem – tradução minha)¹¹.

Finter localiza pontos de contato entre a arte da marionete e a da encenação a partir da modernidade para tratar da maneira como o corpo do ator se insere em cena nas obras dos encenadores contemporâneos Richard Foreman e Robert Wilson. Mas deixa a impressão de haver evocado a noção de *escritura no espaço* ouvindo ecos da provocação de Artaud: “e por que não imaginar uma peça composta diretamente em cena, realizada em cena?” (ARTAUD, 1999, p.40).

A crítica feroz que Artaud encaminha ao teatro ocidental por sua subordinação à literatura dramática apóia-se em seu entendimento de que a cena teatral apresenta um potencial expressivo concreto, sendo preenchida por estímulos sensoriais físicos, e que por esse meio definem a sua expressividade própria. Contrapõe à poesia da dramaturgia, evocativa e *espiritual*, uma poesia *no espaço*, imediata e material. Quando Robert Abirached aborda a proposição artaudiana de libertação da arte teatral dos ditames da literatura, substitui o termo poesia por *escritura* (ABIRACHED, 1994, p.334), identificando também a idéia com a prática da encenação.

Assim, percebemos que a noção de *escritura no espaço* pode ser empregada tanto para localizar uma discursividade material, que postula à arte da encenação a qualidade de criadora, bem como para identificar um modo habitual de composição dramatúrgica no teatro de animação, que privilegia elementos materiais, plásticos e cinéticos em detrimento à fonte literária na definição de seus roteiros. A consideração da escritura espacial aproxima, aliás, a função do marionetista ao trabalho do encenador – especialmente dos modernos encenadores-autores, tais como Tadeusz Kantor e

¹¹ No idioma consultado: “la scène comme machine à écrire surdimensionnée dont de clavier à fils de fer mettrait devant les yeux de l’écrivain-metteur-en-scène le cheminement de ses pensées, ainsi organisées spatialement”.

Robert Wilson, que compõem seus espetáculos de acordo com poéticas espaciais bem definidas.

Do Sobrevento à PeQuod

Ao cabo desse duplo processo e treinamento técnico e montagem de espetáculo que durou, se somados períodos de interrupção do processo, mais de um ano, Sangue bom estreou tendo deixado de fora do resultado final cenas e idéias que, segundo próprio Vellinho, fariam um espetáculo três vezes mais longo. O processo legou também opções e descobertas importantes para espetáculos futuros da companhia, tais como o emprego de balcões móveis, a multiplicação de bonecos como modo de acelerar as transições entre cenas e a opção por lidar com a transposição para o palco de recursos de narrativa cinematográfica (*travellings*, cortes, alterações de ponto de vista).

Ainda que no aspecto da composição dramaturgica Sangue bom não apresente grande ineditismo, seu processo constitui-se num exemplo claro e palpável de escritura teatral desvinculada do referencial literário, que ainda assim consegue postular para si um lugar diferenciado ao da encenação autoral. Pode-se dizer que, em grande parte, a construção dessa *escritura feita no espaço* é facilitada – e determinada – pelo emprego da animação de bonecos, uma linguagem que vem, no ocidente, ao longo de alguns séculos, retalhando, readaptando, comentando, parodiando e reorganizando formas consagradas de representação teatral e de literatura dramática.

Sangue bom estreou como uma montagem do Grupo Sobrevento¹². Foi também o teste de que Vellinho necessitava, não apenas para reavaliar a sua participação junto ao grupo que ajudou a fundar, mas também para dar-lhe segurança a lançar-se em outras empreitadas como encenador, função que não poderia desempenhar dentro da formação original do Sobrevento.

O elenco das primeiras temporadas do espetáculo foi constituído por: Alzira Andrade, Andréa Renck, Márcio Nascimento (na época chamado Marcio de Souza), Marcio Newlands e Rafael Japhet. Desde sua estréia, o elenco sofreu diversas modificações¹³, devido a impossibilidades temporárias de elementos do grupo e a

¹² A ficha técnica de sua estréia contava com os seguintes nomes e funções: Direção e Roteiro: Miguel Vellinho; figurinos: Maurício Carneiro; iluminação: Renato Machado; concepção cenográfica: Miguel Vellinho; cenografia: Andréa Renck; trilha sonora: André Luiz; assistência de figurino: Alzira Andrade; assistência de cenografia: Márcio Newlands; Confecção de bonecos e adereços: Andréa Renck, Gabriela Bardy, Márcio Newlands e Miguel Vellinho.

¹³ O espetáculo foi apresentado com seis diferentes configurações de elenco desde a sua estréia, com onze atores já tendo participado de alguma dessas formações. Foram eles: Alzira Andrade, Andréa Renck,

reestruturações da companhia. Nove anos passados, apenas a dupla de Marcios se mantém como membros do elenco do espetáculo (ainda existente no repertório da *PeQuod*), bem como da própria companhia, que em muito breve estaria se desligando do grupo sob o qual surgiu.

Ainda antes da estréia do segundo espetáculo do núcleo de trabalho dirigido por Vellino (a peça natalina *Noite feliz*), pressões vindas tanto do núcleo original do *Sobrevento* quanto do interior do grupo de trabalho formado a partir da oficina, precipitaram a emancipação do grupo sob o nome *PeQuod Teatro de Animação*. De fato, a dita emancipação se deu naquele momento apenas no âmbito de nome e filiação. Pois já se tratavam, *Sobrevento e PeQuod*, de companhias com estruturas, vontades e trajetórias distintas, há algum tempo.

Ainda que Vellino afirme que o nome escolhido para a companhia deixou de se relacionar com a sua trajetória e características a partir de um determinado momento, o nome da tribo de nativos norte-americanos celebrizado no casco do baleeiro de Melville parecia ser bastante adequado àquele momento de maturidade forçada e afirmação de identidade. A companhia estava então pronta para se reconhecer nas pretensões delirantes de quem se lança em perseguições a alvos inatingíveis, e cujo retorno em segurança era menos que certo.

A escrita da companhia

A companhia *PeQuod* empregou um processo de construção dramatúrgica semelhante à de *Sangue bom em seu quarto espetáculo*, chamado *Filme noir*. Ali se repetia a leitura paródica de um estilo cinematográfico, o roteiro montado a partir de experimentações e encadeamento de situações exploradas em ensaios, e voltava também – algo que ainda não foi mencionado – a empregar bonecos aos quais não são atribuídas falas. Antes de *Filme noir* a companhia montou *Noite feliz*, uma peça natalina escrita em colaboração da direção com o elenco da companhia, e *O velho da horta*, de Gil Vicente.

Ainda que algumas das montagens mais antigas da companhia tenham sido retirados de seu repertório, a *PeQuod* sempre buscou manter ativas uma parcela significativa de seu repertório de modo a poderem participar de festivais, vendas de apresentações ou

Márcio Nascimento (Marcio de Souza), Marcio Newlands, Rafael Japhet, Nadam Guerra, Astrid Toledo, Symone Strobel, Liliane Xavier, Marise Nogueira e Mario Piragibe.

eventuais temporadas¹⁴. Essa disposição de fazer com que espetáculos que podem passar tempos sem serem apresentados possam ter récitas cogitadas demanda que periodicamente alguns espetáculos retomem seus ensaios, eventualmente para a substituição de elementos do elenco. De fato, tais processos são invariavelmente subordinados à agenda de apresentações da companhia. Não se ensaia uma peça sem que haja uma perspectiva concreta de que essa seja levada à cena. Essa determinação pode conduzir a alguns problemas, uma vez que não são raras ocasiões em que o tempo existente para a preparação da apresentação não permite que se realizem ensaios suficientes para que se possa garantir uma performance segura por parte dos integrantes mais recentes – que precisam aprender o espetáculo – e os mais antigos – que precisam recordar-se do espetáculo, bem como coordenar o processo de aprendizagem dos membros mais recentes. Em grande parte essa dificuldade – e aqui retorno especificamente ao caso de *Sangue bom* – advém da necessidade de ensinar e relembrar um espetáculo que não deixa para si uma obra de referência ou registro que permita o seu estudo e replicação. Longe de sugerir que se busque a produção de uma escrita dramaturgical a partir da qual uma companhia possa constituir um material de referência para estudo e replicação de seus espetáculos, indago-me quais indícios, no caso da *PeQuod*, podem ser buscados e entendidos como restos para reprodução de um espetáculo que se permitiu escrever por estímulos visuais, sonoros, técnicos e cinéticos.

Em finais do mês de agosto de 2007 iniciou-se uma série de ensaios com vistas a preparar o espetáculo *Sangue bom* para apresentações em cidades da região norte do Brasil, como parte da quarta edição do festival itinerante SESI Bonecos. Com o início das funções marcadas para o mês de outubro daquele ano, o tempo de preparação foi considerado satisfatório. Os desafios do grupo estavam em fazer com que dois dos membros mais antigos da companhia, Marcio Nascimento e Marcio Newlands, retomassem o trabalho com o espetáculo, que àquele momento não se apresentava há quase dois anos, além da mudança de função de uma das atrizes (Liliane Xavier, que iria assumir as funções de Marianne Gutierrez, egressa da companhia desde o início do ano de 2006), e o mais complicado: ensinar a peça a dois novos membros, Marise Nogueira e Mario Piragibe. As dificuldades pareciam agravar-se pelo fato de o diretor da companhia haver sido contratado a participar como construtor de bonecos e

¹⁴ Até a data da escrita da primeira versão deste artigo a companhia dispunha de um repertório de cinco espetáculos, contando com os quatro já mencionados e *Peer Gynt* (2006). Após isso já foram realizados: *A chegada de Lampião no Inferno* (2008), *Marina e Marina, a sereiazinha* (2010), *A tempestade* (2012), *Peh Quo Deux* (2014) e *A fantástica feira de maravilhas do incrível Barão de Münchhausen* (2015).

orientador de animação do espetáculo *As Centenárias*, dirigido por Aderbal Freire-Filho, com Andréa Beltrão e Marieta Severo. A proximidade da estréia e a grande demanda de trabalho sobre Vellinho o fez estar ausente de mais da metade daquele processo de ensaios de *Sangue bom*, que foi orientado em grande parte do tempo pelos dois membros seniores da companhia. De fato a necessidade da presença de Vellinho em todos os ensaios seria questionável, não apenas devido ao domínio que parte do elenco tinha sobre o espetáculo – experiente, inclusive, em orientar as diversas substituições ocorridas ao longo do tempo – mas também devido ao fato de ser necessária, sobretudo aos que se iniciavam naquele processo, a transmissão de uma estratégia de funcionamento do espetáculo que se relaciona de maneira peculiar com as necessidades da encenação. As condições conjunturais de organização do processo fizeram com que o trabalho se iniciasse privilegiando a criação de uma inteligência que se desenvolve *do balcão para trás*, ou seja, que privilegia uma compreensão do espetáculo a partir dos meios a partir do qual este é construído, em detrimento à atenção e à compreensão dos estímulos e resultados colhidos a partir de sua relação com a platéia.

Os atores recém-chegados foram inicialmente apresentados ao cenário da peça, que consistem em um determinado número de caixas feitas em papel aglomerado. Das cinco caixas maiores, três fazem as vezes de balcões, e possuem rodas na parte inferior. As duas restantes possuem laterais dobráveis com presilhas de velcro, para que se possa, ao abrí-las e fechá-las, mostrar e guardar ambientações cenográficas. Essas caixas-cenário (o grupo as chama de *nichos*) comportam algumas das principais cenas do espetáculo, e são invariavelmente montadas sobre os balcões. Completam a sessão de cenário manipulada pelos atores outras caixas em tamanhos menores, das quais duas também abrigam ambientações cenográficas, embora com menos detalhes (chamadas de *janela e porta*).

Além da cenografia, o espetáculo conta com uma quantidade grande de pequenos objetos sob a forma de adereços em escala semelhante à dos bonecos, e ainda outros que podem ser considerados simplesmente como formas animadas (são os casos, por exemplo, de uma ovelha e dois corações presos em bastões que entram em cena para indicar o momento em que, respectivamente, a personagem Mocinha pega no sono, e em que o Vampiro se apaixona pela Mocinha). Preferiu-se apresentar tais objetos à medida que fossem solicitados por suas cenas.

Curioso perceber que, ao longo de todo o processo de ensaios pouca ou quase nenhuma informação transmitida diz respeito a intenções, compreensão de situações ou relações entre personagens. Os atores-manipuladores circulam por uma espécie de instância ficcional intermediária, na qual lidam com personagens, situações e tarefas que pertencem a uma trama que versa sobre a instauração das condições para a apresentação do que – supõe-se – é a narrativa central do espetáculo. Essa ficção representada pelos manipuladores (vestidos em andrajos, e movimentando-se de modo a dar a entender um cais de porto em uma época indefinível) é dada a ver aos espectadores por meio de peculiaridades próprias ao modo de manipulação dos bonecos. Seria ingênuo imaginar que essa evidenciação do labor dos atores-manipuladores ocorre exclusivamente devido à incapacidade da companhia de escolher uma linguagem de animação que pudesse realizar essa ocultação de modo mais eficiente. A vontade da encenação de montar um espetáculo que apresentasse uma narrativa composta, dispondo simultaneamente ficção e construção, se não é suficientemente patente em *Sangue bom*, pode ser confirmada pela maneira como se manifesta no restante do repertório da companhia *PeQuod*.

É claro que a argumentação da pouca dedicação ao desenvolvimento de personagens e tramas verificado no processo de 2007 pode ser perfeitamente questionada pelo fato de que coube aos manipuladores seniores a manipulação das cabeças dos bonecos, tarefa que cabe ao animador que inicia os gestos e reações das personagens-bonecos, além da maior parte das suas vocalizações (algaravias e *grammelot*). Ainda assim é bastante curioso o fato de que, em grande parte das cenas da peça quase não se pode, do ponto-de-vista do ator-manipulador perceber uma estrutura hierárquica que apresente maior importância na manipulação dos bonecos, em detrimento à movimentação dos balcões, das caixas-cenário e dos adereços que, tal qual os bonecos que representam os personagens da trama central da peça, são operados com atenção a ritmos, intensidades e deslocamentos. Não é arriscado, nesse contexto, afirmar que em *Sangue bom* são conferidas qualidades de forma animada a elementos cenográficos, e que ações a princípio mais identificadas com o trabalho de contraregragem (empurrar balcões, abrir caixas-cenário, preparar e operar adereços) podem em momentos adquirir o caráter de animação de formas e objetos, dada a importância dessas atividades para a construção dos ritmos, dos significados e do encadeamento narrativo do espetáculo.

Durante o processo inicial dos ensaios, quando se buscava ensinar e treinar o encadeamento das cenas da peça, dando atenção às movimentações dos volumes maiores e das composições sobre a cena feitas com as caixas maiores, surgiram dúvidas por parte dos atores mais experimentados sobre detalhes de movimentações e seqüências de cenas. A solução proposta foi a de o elenco assistir a uma gravação em vídeo de uma das primeiras apresentações da peça¹⁵. Por duas vezes tentou-se assistir à gravação da peça, ambas sem sucesso devido a questões de ordem técnica (problemas na transposição da versão em formato VHS para DVD, incompatibilidade do formato gravado com o notebook usado para a sua reprodução). Assim sendo o processo de reconstrução da peça retornou a se apoiar sobre a combinação das evidências existentes em seu acervo material com a memória dos integrantes da companhia que viveram o processo de estréia, numa construção que refazia o caminho enquanto este era trilhado, por vezes ao sabor de percepções cambiantes, por vezes reinventando-se de acordo com peculiaridades do trabalho dos membros recém-chegados.

A experiência frustrada do uso do vídeo como meio de estudo do espetáculo aponta para as possibilidades do emprego dessa tecnologia como registro para a replicação de uma representação teatral. Uma vez que o espetáculo não se apóia sobre um registro dramaturgicamente estável, tendo sido construído a partir de resultados colhidos em experiências entre encenação, elenco e material, o registro de imagens surge como possibilidade aceitável de se guardar aspectos importantes do evento teatral para que a companhia não precisasse contar com pouco mais que a memória para estudar e preparar seu repertório. Em um dado momento durante essa parte do processo chegou a ser levantada a utilidade da produção de uma versão em vídeo do espetáculo, na qual se abrisse mão das caracterizações e efeitos de iluminação, apenas para que se registrasse os movimentos de balcões, as integrações entre ritmo de movimentação e trilha sonora, as entradas e saídas exatas de bonecos, o manuseio adequado dos adereços e assim por diante. Não seria um vídeo de registro, mas um vídeo de estudo. Algo que mostrasse (ou tentasse mostrar) como espetáculo de fato é, para servir como ferramenta de estudo e memória de algo que se realiza sobre a cena, não na tela.

Ao cabo da primeira fase de ensaios, seguiu-se um momento do trabalho no qual se gastou mais atenção e tempo na depuração do trabalho de animação dos bonecos.

¹⁵ Apesar de a gravação não possuir datação, foi identificada pelos atores como tendo sido feita em 1999, época da temporada da peça no Teatro Gláucio Gill. O palco podia ser reconhecido como sendo do teatro mencionado, e o elenco da peça condizia com a formação daquele ano.

Nesse momento as obrigações de Vellino para como a montagem de *As Centenárias* estavam em vias de conclusão, e assim o diretor pode comparecer com maior frequência aos ensaios. O que marcou esse momento do trabalho foi uma maior vontade de descobrir formas novas de representar com os bonecos, do que apenas a repetição com qualidade aceitável de formas já existentes no espetáculo. Essa afirmação pode ser ilustrada pela insatisfação de Vellino com a apresentação da personagem Mocinha. Segundo o diretor a personagem teve sua relevância na trama original reduzida devido a dificuldades técnicas que ele identificava nas manipuladoras originais. Esse processo seria uma chance de lidar com uma atriz e manipuladora mais experimentada, e com tempo suficiente para inserir e alterar algumas cenas dessa personagem. De fato, foram inseridas algumas novas gags, certas reações foram depuradas, e até mesmo parte do figurino do boneco que representa a Mocinha foi mudada. Ainda assim o trabalho se encerrou com Vellino ressentindo-se por mais tempo para aperfeiçoar a participação da personagem no espetáculo.

Entre os processos de 1999 e de 2007 diversas diferenças podem ser percebidas nos modos como os processos foram conduzidos, mas uma dessas diferenças – decorrente de uma semelhança – interessa a um esforço de compreensão de um dos lugares ocupados nos últimos tempos pelo trabalho e pelas noções de dramaturgia. A comparação entre o modo de se lidar com o material textual produzido por e para o espetáculo pode vir a lançar certas luzes sobre como alguns dos problemas contemporâneos de relação entre o registro de um material matricial e a dinâmica da representação cênica se apresentam e se põem em movimento. A montagem do espetáculo *Sangue bom não partiu – nem legou* – um registro dramaturgico feito de acordo com um formato consagrado de estruturação e notação de um texto teatral. Em vez disso criou indícios presentes em diferentes esferas da produção espetacular, quase que de maneira esparsa e acidental. O trabalho da companhia para recuperar essa escritura feita no espaço requer uma postura e uma vontade metodológica de inspiração arqueológica – ou, para criar uma analogia com um dos espetáculos da companhia, detetivesca. Entre o lugar da escrita e da leitura desse texto espetacular apresenta-se um espaço intermediário que se configura composto e incerto. Uma determinada quantidade de espaços e materiais diferentes, além de parciais, deformáveis, insuficientes por si. Um meio que não clama por uma recriação cênica de seus conteúdos – uma vez que faz

parte dessa construção –, mas cuja dificuldade de decifração sugere que uma normalização de sua leitura seria, se não possível, ao mesmo desejável.

Parece coerente compreender, no entanto, que o uso do texto dramático tradicional, tanto na função de referencial de construção espetacular como na de registro posterior de resultados de encenação – pelo menos para espetáculos como *Sangue bom* – não consegue dar conta de produzir um material de estudo e memória do espetáculo. A busca por outros modos de registro dramaturgico encontra no uso de outros formatos e tecnologias possibilidades técnicas cabíveis (apesar de ainda insipientes) de notação e leitura dessa matriz dramaturgica ampliada. No caso do processo de 2007, a tentativa frustrada de uso da gravação em vídeo acabou por provocar – a despeito da incapacidade de se lidar de modo eficiente com esse recurso ao longo do processo de substituição de elenco – a utilidade desse tipo de registro do espetáculo e do seu processo para estudo futuro. Experiências posteriores conduzidas pela companhia vêm se dando no sentido de buscar registros que possuam mais informações visuais: *storyboards*, rascunhos, fluxogramas, referências pictóricas...

Bibliografia

- ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Tradução Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1994 (Teoría Y práctica del teatro; 8).
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2).
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho – 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BELTRAME, Valmor. *A marionetização do ator*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 1, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp.53-78.
- BRAGA, Humberto. *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil*. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 3. no.4, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. pp. 242-74.
- OPHRAT, Hadass. *The visual narrative: stage design for puppet theatre*. **e pur si muove: UNIMA magazine**, ano 1, no.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002. pp. 31-3.

VELLINHO, Miguel. *Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação*. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 1, no. 1, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. pp. 167-90.

PASKA, Roman. *Pensée-marionnette, esprit-marionnette: un art d'assemblage*. Revista **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n. 8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1994. pp. 63-66.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Papel, tinta, madeira, tecido. Um estudo da conjugação de elementos dramáticos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia PeQuod**. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) – PPGT/CLA/Uni-Rio, Rio de Janeiro.

_____. Anotações de ensaios do espetáculo *Sangue bom* realizadas no espaço Amok Teatro, Rio de Janeiro, entre 27/8/2007 e 13/9/2007.

VARGAS, Sandra & VELLINHO, Miguel. *Sobrevento: mudando os rumos do teatro de animação*. Entrevista concedida a Antônio Guedes, Fátima Saadi e Walter Lima Torres. Revista **Folhetim**, n. 8. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, set-dez de 2000. pp. 60 – 92.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





AÇÃO ARTÍSTICA DE CARÁTER POLÍTICO:

Intersecções possíveis entre realidade, real e teatralidade nas experiências do Coletivo Mapas e Hipertextos

ART ACTION AS A POLITICAL ACTION:

Intersections between reality, real and theatricality in the experiences of the Coletivo Mapas e Hipertextos

Raquel Purper¹

Resumo

Neste artigo proponho a associação de dados de realidade, do real e da teatralidade com a ideia de política na prática artística, mais especificamente nos processos de criação artísticos do Coletivo Mapas e Hipertextos, no qual desenvolvo minha investigação de doutorado a partir da motivação principal de compreender como acontece a expressão da política do corpo. Para isso, irei descrever alguns processos de composição a partir do ponto de vista artístico, articulando-as aos dados de realidade, à noção de real e à ideia de teatralidade.

Palavras-chave: composição, política, procedimentos

Resumen

En este artículo propongo la asociación de datos de la realidad, de lo real y de la teatralidad con la idea de política en la práctica artística, más específicamente en el proceso artístico de la creación en lo Colectivo Mapas e Hipertextos, en el que desarrollo mi investigación doctoral con la principal motivación de entender como se pasa la expresión de la política del cuerpo. Para ello, voy a describir algunos procesos de composición desde el punto de vista artístico, vinculándolos a los datos de la realidad, a la noción de lo real y a la idea de teatralidad.

Palabras clave: composición, política, procedimientos

Abstract

In this article I intend to involve the reality data, the real and the theatricality with the policy idea in artistic practice, specifically in the artistic creation processes of the Collective Maps and Hypertext, in which I develop my doctoral research from the main motivation to understand how the political expression of the body happens. For this, I will describe some composition processes from the artistic point of view linking them to the reality data, to the notion of real and to the idea of

¹ Atriz, bailarina e diretora. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC; Doutoranda; Email: raquelita0406@gmail.com. Pesquisa em andamento desde 2014/1. Linha de pesquisa: Teatro, sociedade e criação cênica. Orientador Prof. Dr. Edécio Mostaço. Bolsa Capes.

theatricality.

Keywords: composition, policy, proceedings

A teatralidade, assim como os dados de realidade, está ligada mais ao aspecto semântico da comunicação, enquanto o real ao aspecto sensorial e, neste sentido, é possível pensar que, para utilizar a teatralidade e os dados de realidade como ação política, o artista percorre um caminho racional, do campo do significado, da imagem e necessita trabalhar com a materialização externa dos elementos da ação artística - a ênfase deste processo é de caráter objetivo. Por outro lado, a abordagem do real enquanto ação política está intrinsecamente ligada ao sensorial, à possibilidade de provocar em si mesmo experiências com alto grau de intensidade durante o desenvolvimento de suas ações e, posteriormente, instigá-las no público, no momento da relação. Partindo desta perspectiva, apresento, neste artigo, a descrição de alguns fragmentos compositivos produzidos pelo Coletivo Mapas e Hipertextos², ao longo do ano de 2014, cujo foco é o reconhecimento dos dados de realidade e da teatralidade como elementos concretos de trabalho, os quais estão ligados a escolhas artísticas operadas de forma racional e consciente e da presença do real enquanto elemento que irrompe em alguns momentos da criação ou da troca com o público, o qual pertence à esfera sensorial.

O político aqui está conectado à ideia de subjetividade em Foucault, que é a relação de cada sujeito com suas escolhas políticas e estéticas, ou seja, o modo como cada um manifesta sua expressão diante do mundo. Neste sentido, a reflexão aqui apresentada pretende revelar observações de processos artísticos que abrigam dados de realidade e teatralidade em seu conteúdo expressivo e que, em alguns momentos, pôde conectar-se a uma experiência com o real no intuito de explicitar possibilidades criativas que promovam uma ação artística de caráter político. Refletir sobre a realidade configura a elaboração de um pensamento em termos de política, pois o artista necessariamente deve estar comprometido em problematizar acontecimentos do contexto da realidade e esta atitude é, essencialmente, política. E mais, quando se procura entender como dados de realidade podem ser utilizados na criação artística, está se pensando em como fazer uma arte política. Para tanto, entender o que, de fato, significa “realidade” é um importante primeiro passo a

² Formado por artistas-pesquisadoras com semelhantes formações artísticas, porém com focos diferentes de pesquisa (acadêmica ou não). O Coletivo Mapas e Hipertextos iniciou seus trabalhos em agosto de 2012, na cidade de Florianópolis. Atualmente, desenvolve pesquisas relacionadas a corpo, poética, ética, estética, espaços alternativos, política, presença/ausência, tecnologia.

ser realizado antes de refletir sobre como é possível fazer uma arte política através dos dados de realidade.

A realidade deve ser entendida como coisa compartilhada, como um conhecimento que circula no mundo hoje, aqui e agora. Entretanto, como detectar o que é realidade em uma sociedade tão contaminada por dados de ficção? José Antônio Sanchez (2008), professor, investigador e autor de livros e textos relacionados à prática artística contemporânea, alerta que o que vemos pode não ser verdade e que a sociedade capitalista rouba o real da realidade além de pressupor dúvidas, incertezas e questionamentos. Sanchez (2008) entende a realidade como resultado de construções históricas e esta observação do autor sinaliza para o fato de que falar sobre a realidade não é a realidade, e sim, um discurso produzido sobre ela a partir de determinado ponto de vista. Este pensamento pode ser relacionado novamente à política, pois a maneira como cada artista se dispõe diante do mundo – sua atuação política - afeta completamente seu modo de ver a realidade.

Trabalhar com dados de realidade na prática artística não é uma confirmação da presença da política. A articulação entre as noções de realidade, teatralidade e real pode promover uma arte política, entretanto, para se constatar como isto acontece, é preciso analisar como cada artista desenvolve estas relações. O modo como o Coletivo Mapas e Hipertextos pensa o vínculo entre estas noções será apresentado, a seguir, através da descrição de fragmentos de apresentações com relação direta com o público (ação artística que desenvolvemos e apresentamos algumas vezes em 2014), de momentos de discussão em sala de ensaio sobre o próprio processo de criação e de procedimentos de criação referentes aos dados de realidade: matérias jornalísticas, comentários das próprias artistas durante os ensaios, dados reais da própria vida das artistas, entre outros.

A ação artística sobre a qual estamos trabalhando desde agosto de 2014, resultou em dois momentos de mostra pública neste mesmo ano. Uma delas foi apresentada no Festival de Teatro do Santinho – SC, em outubro, e a outra na Casa das Máquinas, situada na Lagoa da Conceição – SC, em dezembro. Pretendo relatar aqui a transformação ocorrida, entre estes dois momentos de apresentação, no modo de pensar o fazer artístico dentro do Coletivo e que levou à busca de novos procedimentos de criação. A primeira apresentação, no Santinho, durou cerca de 30 minutos e contou com alguns fragmentos escolhidos pelo grupo para este momento de apresentação. Éramos seis mulheres, cinco realizando ações em conjunto e uma narradora. Um dos fragmentos consistiu em uma coreografia na qual sentávamos lado a lado e utilizávamos bastões de madeira, outro aconteceu quando duas duplas criaram uma atmosfera de competição, também com os bastões e um

último fragmento foi um desfile em pé, lado a lado, com uma proximidade progressiva que levava a uma competição por um espaço de visibilidade pelo público ao mesmo tempo em que uma das mulheres narrava um texto ao vivo o qual falava sobre as atribuições da mulher contemporânea. Cada uma de nós vestia figurinos específicos que eram inspirados na figura simbólica da Mulher Maravilha; na pintora mexicana Frida Kahlo; na Minnie, personagem do mundo fictício da Disney; na imagem de uma mulher embalada para presente e no estereótipo da mulher executiva.

Ao realizar uma breve avaliação sobre esta apresentação, percebemos que não havia nenhum tipo de intervenção ou posicionamento de nenhuma de nós diante das ações. Nós apenas “apresentamos” os fragmentos e não ficamos satisfeitas com este comportamento. Depois deste momento, voltando aos ensaios, ficou claro, para mim, que era preciso experimentar partir de alguns dados de realidade para tentar encontrar a expressão da política do corpo, que é o meu foco de pesquisa dentro do Coletivo. Inserir dados de realidade como procedimento de criação aconteceu, também, pela vontade, por parte de algumas integrantes do Coletivo de se posicionar, durante o desenvolvimento da ação artística, perante as próprias ações que estávamos desenvolvendo.

Decidimos, então, começar a trabalhar na produção de solos, na tentativa de construir um momento em que cada uma pudesse se expressar como quisesse trazendo as questões que mais lhe interessassem. Foi a partir daí que os dados de realidade começaram a aparecer. Uma das integrantes trouxe um relato atual de uma mulher (de novembro de 2014), retirado de um blog, o qual explicitava questões relativas ao estupro. Neste momento, senti que a expressão política do corpo que eu tanto buscava estava começando a ter uma forma mais concreta. Construimos conjuntamente este solo e decidimos que o relato seria lido em cena por duas artistas, ao mesmo tempo em que a criadora do solo dançaria, com fones de ouvido, a sua música preferida. O público ouviria o relato e assistiria à dança. Ao final da dança, a artista tiraria os fones de ouvido e contaria para o público uma experiência de abuso que havia sofrido há alguns anos. Logo depois, uma música do estilo funk seria colocada, na qual o refrão indica algo como: “tá arranhando, mas tô aguentando”. Neste momento, além da solista, outras artistas também estariam presentes na cena. Todas permaneceriam paradas enquanto a música tocasse.

Assim a cena foi pensada e levada a público na Mostra de processo do Coletivo que aconteceu em 10 de dezembro, na Casa das Máquinas, na Lagoa da Conceição. Do ponto de vista de uma artista que participou da cena, posso relatar que a sensação de ficar imóvel depois de ter ouvido

o relato, seguido da exposição dos dados de realidade da artista e da música, foi extremamente desconfortável. Senti que, naquele momento, eu fui atravessada por uma experiência real. Esta sensação me tomou inúmeras vezes, tanto nos ensaios quanto no dia da própria Mostra. Fiquei surpresa por senti-la tantas vezes e não me “acostumar” com ela. Era como se eu fosse impotente diante daquela situação e o fato de ter que permanecer parada enquanto a letra da música sugeria que “estava arranhando, mas eu estava aguentando” tornava tudo ainda mais sufocante.

O real entendido pelo viés de Lacan, não pode ser traduzido em palavras e só existe em termos de trauma, é inominável e não pode ser tocado. O real provoca algo, transforma, tira do lugar. A irrupção do real é uma surpresa, promove uma experiência que coloca o sujeito no limite, que faz com que ele ultrapasse o seu código de comportamento, até sair de um lugar racional. Óscar Cornago (2005), pesquisador argentino dedicado às análises dos modos de representação, com atenção especial ao teatro contemporâneo, alerta que a representação da realidade é um problema muito distinto da irrupção do real. O autor explica que, em alguns casos, ambas as ações podem coincidir e a presença do real pode servir para garantir a efetividade de uma representação. Sanchez (2008) complementa advertindo que a realidade pode não te afetar, mas que o real sim, pois é um acontecimento inesperado. Entendo que, se as duas instâncias, por quaisquer outros fatores, sofressem uma interligação, seria possível constituir uma ação política na prática artística, pois a intersecção entre elas geraria intensidade na ação e poderia provocar transformação tanto em quem está atuando quanto em quem está assistindo.

Outro solo produzido por uma das artistas do Coletivo me levou a pensar na relação da teatralidade com o real e com os dados de realidade ao mesmo tempo. Entretanto, antes de iniciar a reflexão, irei apresentar a ideia de teatralidade. Cornago (2009) define a teatralidade como a qualidade que um olhar confere a uma pessoa que se exhibe consciente de ser olhado enquanto está acontecendo um jogo de engano ou fingimento. O autor explica que o fundamental no efeito de teatralidade é que esta dinâmica de engano ou fingimento se faz visível, quer dizer, que aquele que olha descubra por trás do disfarce o que realmente é, pois se quem está olhando não descobre o que está por trás, então temos uma “representação”. Neste outro solo sobre o qual irei discorrer, havia uma figura sendo ostentada: a mulher maravilha. A artista utilizou o figurino o mais similar possível, porém a dinâmica de fingimento se fez visível e, conscientemente, esta era a verdadeira intenção. É claro que sabíamos que a integrante do Coletivo não era a mulher maravilha, bem como sabemos que a figura da super-heroína é uma invenção das histórias em quadrinhos, no entanto

existia uma vontade física e extremamente real de sê-la. Neste sentido, Cornago (2005) explica que o contraste entre natural e artificial se converte em fonte de teatralidade, ou seja, o corpo da realidade contrastando com o disfarce promovem a teatralidade.

A artista queria ser vista como a mulher maravilha e suas ações eram tentativas de fazer o impossível, tanto que a artista, por vezes, parecia estar se machucando. A artista revelou, em um depoimento solicitado sobre como este comportamento poderia tê-la transformado, que o importante é se o que ela faz tem capacidade de provocar algo na recepção do outro e que ela percebe que o seu nível de envolvimento também influencia o do público, então, ela entende isso como um convite e a aceitação desse convite. A artista relata que, quando isso acontece, ela se sente mais forte e que o fato de bater nas paredes ou de cair repetidamente alteram sua percepção, promovem um estado diferente e esta atitude, segundo ela, também é parte desse modo de convocar a percepção do outro. O olho que teatraliza sabe que ela não é a verdadeira super-heroína, além de saber também que a artista está representando uma figura simbólica, mas pode perceber, assim como eu percebi através do meu olho teatralizante, que existe uma tentativa enfurecedora e eufórica de sê-la. Cornago (2005) explica que o funcionamento da teatralidade deve ser pensado em cada situação específica de representação a partir dos mecanismos articulados por ela, ou seja, que não existe um único tipo ou fonte de teatralidade, senão que esta consiste em um modelo de funcionamento sobre um limite construído a partir da oposição de realidades distintas como, por exemplo, o limite entre a ficção e a realidade.

A ação da artista que representou a figura simbólica da mulher maravilha iniciou, no dia desta apresentação, no hall de entrada no qual estavam os convidados. A artista dirigiu-se até o local e perguntou para algumas pessoas o que elas gostariam de ver a mulher maravilha fazer. Neste momento, foi possível perceber a teatralidade sendo construída a partir do limite entre ficção e realidade de que fala Cornago (2005), pois a artista construiu uma relação com os espectadores através do seu corpo, porém carregando a representação de uma figura duplamente ficcional (a artista não é a mulher maravilha/a mulher maravilha por si só é uma invenção). Ela anotou cada resposta em um papel e, durante a execução do seu solo, colocou-os em frente ao público. Além das ações que ela já havia ensaiado, a artista fazia as ações pedidas pelos espectadores. Para ilustrar a preocupação da artista com a relação entre ela e os espectadores, Cornago (2009) explica que qualquer obra artística é construída pensando no efeito que irá causar no espectador, mas no caso da teatralidade, não somente se pensa em função do seu efeito no outro, senão que não existe como

uma realidade fora do momento em que alguém está vendo – quando pára de olhar, deixa de haver teatralidade. Ou seja, a teatralidade não existe fora do universo do olhar.

Além da presença da teatralidade e do real, os dados de realidade também estiveram presentes na execução desta ação, tanto no momento da coleta das informações em tempo real, antes da apresentação, o qual descrevi anteriormente, quanto no momento da feitura, pois a artista respondeu quase que imediatamente às solicitações. Os espectadores puderam perceber como suas escolhas se faziam presentes na ação, isto é, tinham força real de interferência. A intenção da artista era exatamente esta: não ter tempo para desenvolver ações elaboradas e, com isso, trabalhar com respostas imediatas do corpo, ser surpreendida. Penso que esta surpresa que a própria artista queria causar em si mesma durante a apresentação pode ser um recurso para a irrupção do real, na medida em que o imprevisto, aquilo que simplesmente acontece, sem premeditação, constitui-se em algo real. E este acontecimento, neste caso, desenvolveu-se na relação entre artista e público. A artista partiu das informações verbais do público, transformou-as em ações físicas e devolveu-as ao público em uma atmosfera de imprevisibilidade.

Desenvolvemos, também, dentro deste mesmo processo de criação, uma coreografia com uma música latina, na qual todas as integrantes deveriam dançar. No entanto, ao mostrarmos a coreografia para algumas integrantes do grupo que não estavam no dia da sua produção, fomos surpreendidas pelo posicionamento de uma das artistas: ela não havia entendido o porquê queríamos dançar aquela coreografia e argumentou que estávamos debochando dos latinos. A ideia que, imediatamente, nos ocorreu para resolver a questão, foi a de explicitar este posicionamento da artista na situação de apresentação. Durante o desenvolvimento da coreografia no dia da apresentação, a artista deveria se posicionar da mesma forma que se posicionou durante o ensaio, frente ao público, podendo fazer os comentários que quisesse sobre a coreografia (argumentando sobre os porquês da atitude dela em não querer dançar a coreografia junto com o grupo). Esta decisão também utilizou os dados de realidade como recurso, pois partiu da atitude de uma das artistas ocorrida em um dos ensaios. Pergunto-me se o público teve certeza de que o posicionamento expresso durante a coreografia era oriundo da realidade ou se pensou que poderia ter sido inventado. Se houve dúvida, podemos lembrar que, de acordo com Cornago (2005), a realidade e a ficção caminham muitas vezes de mãos dadas, estabelecem diálogo e deixam que o espectador decida quanto há de engano e quanto há de realidade.

A nossa intenção com esta composição era a de revelar que o posicionamento contrário mesmo dentro do grupo pode também ser expresso na cena, ou seja, que estamos interessadas em revelar, através de escolhas artísticas formais, as possíveis discordâncias. Este entendimento me remete ao que Sanchez (2014) exemplificou, no Colóquio Pensar a Cena Contemporânea³, como umas das estratégias da teatralidade dissidente, que é a “não-ação”. Sanchez (2014) apresentou-a como modos de resistência através de alguns exemplos: o “não-fazer” como ação; práticas lúdicas; poéticas do corpo (como limite), alertando que o corpo real incomoda, além de apontar também a existência da teatralidade hegemônica, que é aquela relativa aos papéis sociais e que garante a convivência. Aqui se tem um exemplo de uma atitude de “não fazer” em relação ao que foi proposto, ou seja, em relação a uma ideia hegemônica que se estabeleceu, mas de fazer “outra coisa”, propor outra alternativa.

Esta não-ação também está relacionada a um posicionamento político dentro da prática artística e à expressão da política do corpo, que é a questão chave da minha pesquisa. Sanchez (2008) articula a teatralidade com a questão do real e do político ao revelar que a teatralidade pode ser utilizada por artistas como um modo de aumentar a eficácia comunicativa da sua ação política. Cornago (2009) reflete também sobre a teatralidade aliada às questões políticas ao observar que a sociedade de consumo e a revolução eletrônica dos meios de comunicação têm potencializado os níveis de teatralidade e que o número de cenários onde atuar, nos quais veem e são vistos, tem conhecido um aumento com a proliferação de monitores e câmeras. O autor explica que, mesmo que o teatral seja considerado algo específico do âmbito artístico, é inegável que, em cada cultura, existe um sentido de teatralidade que se faz em âmbitos de realidades, tanto social quanto privada, política ou psicológica.

Diante das possíveis articulações apresentadas, percebo que, para pensar no desenvolvimento de uma ação artística de caráter político, é possível partir de uma reflexão que leva em conta os dados de realidade e a ideia de teatralidade para, em seguida, utilizá-los como procedimento de criação. Percebo que existe a possibilidade de ativação do real através dos dados de realidade ou da teatralidade, no entanto o real, além de depender da intensidade da ação, é algo imprevisto, que não pode ser calculado. Também é possível observar, durante a descrição de alguns dos processos de composição, a intersecção entre os dados de realidade, o real e a teatralidade o

³ Colóquio realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro do Ceart/Udesc, nos dias 8 e 9 de setembro de 2014 e que contou com os pesquisadores Ileana Dieguez (UAM México) e José Antonio Sanchez (UCLM Espanha)

que, no meu ponto de vista, aumenta a potência das ações enquanto uma tentativa de promover ações artísticas de cunho político.

Bibliografia

CORNAGO, Óscar. **Biodrama**: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. In: Latin American Theater Review (Kansas University) 39.1 (Fall 2005), pp. 5-27.

_____. **Qué es la teatralidad?** 2009. Disponível em: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216>> Acesso em: 30 jan. 2015.

FOUCAULT, M. **Verdade e Subjetividade**. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real**. 2008. Disponível em: http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n3_01.html> Acesso em: 14 jan.2015.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015



A IMPROVISACÃO EM DANÇA COMO ATO POLÍTICO

THE IMPROVISATION IN DANCE AS A POLITICAL ACT

Patrícia Chavarelli Vilela da Silva¹

Jarbas Siqueira Ramos²

Resumo

Entendemos que a improvisação em dança é um campo de atuação com especificidades e singularidades, e que somente podem ser alcançadas com a vivência prática e a experiência de criação artística que abordem seus aspectos peculiares. Compreendemos, também, que os trabalhos no campo da improvisação podem apresentar aspectos políticos em seu contexto, seja no processo de formação e atuação do artista-criador neste campo, seja como a capacidade que a improvisação atribui ao sujeito para a tomada de decisões e posicionamento político. Este artigo tem como objetivo discutir as dimensões políticas da improvisação em dança, considerando as relações de poder que elas produzem e as maneiras pelas quais elas alcançam uma prática de liberdade.

Palavras-chave: improvisação em dança, dimensões políticas, relações de poder, práticas de liberdade.

Resumen

Entendemos que la improvisación en la danza es un campo de actuación con singularidades y especificidades, y que sólo se puede lograr con la experiencia práctica y la experiencia de la creación artística para abordar sus aspectos peculiares. Entendemos, también, que el trabajo en el campo de la improvisación puede presentar cuestiones de política en su contexto, sea en el proceso de formación y actuación del artista-creador en este campo, sea como la capacidad que la improvisación concede al sujeto para la toma de decisiones y posicionamiento político. Este artículo tiene como objetivo discutir las dimensiones políticas de la improvisación en la danza, teniendo en cuenta las relaciones de poder que producen y las formas en las que llegan a una práctica de la libertad.

Palabras claves: improvisación en la danza, dimensiones políticas, las relaciones de poder, práctica de la libertad.

Abstract

We understand that the improvisation in dance is a acting field with specificities and singularities, and these can only be achieved with practical living and the artistic

¹ Professora Assistente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Bacharel e licenciada em dança pela Universidade Federal de Viçosa – UFV. Mestre em Artes pela Universidad Internacional Tres Fronteras/ PY. Membro do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço.

² Professor Assistente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes, mestre em Desenvolvimento Social pelo PPGDS/Unimontes, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Diretor Financeiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (biênio 2015-2016). Membro do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço.

creation experience which deals with its peculiar aspects. We also understand that the jobs in the improvisation field can present political aspects in its context, which can be in the artist-creator formation and acting process in that field, or as the capacity the improvisation gives the subject to make his decisions and his political positioning. This article has as its goal the discussion of the political dimensions of the improvisation in dance, considering the power relations they produce and the ways they achieve a freedom practice.

Keywords: improvisation in dance, political dimensions, power relations, freedom practice.

Introdução

Sabe-se que o ser humano se expressa por meio da dança a milênios, sempre de maneiras específicas em cada cultura, momento histórico, região geográfica, gênero, crença, etc. Em muitas manifestações, dançar é uma experiência de improvisação, em outras não. Por toda a história seres humanos criativos recorreram à improvisação, seja para dançar ou simplesmente para lidar com as situações da vida. Huizinga (2001) inclusive aponta que o jogo é a característica básica de todos os seres vivos, propondo pensar que não temos nossa ancestralidade ligada ao *homo sapiens*, mas sim ao *homo ludens*³.

No senso comum, a improvisação foi entendida como uma ação que os sujeitos, imbuídos de um saber específico, lançam mão para lidar com o inesperado, o imprevisível. Nestes termos, o improviso ocorre diante de situações que não haviam sido programadas, pensadas anteriormente, definidas de antemão. Contudo, nos interessa abordar a improvisação de uma maneira diferente daquela utilizada pelo senso comum, por entendermos que este campo apresenta diversas possibilidades de atuação.

Pensamos na improvisação como campo de estudos em que tem sido utilizado de modo mais ou menos complexo por áreas como a Psicologia, a Linguística, a Educação e as Artes. Compreendemos que a Arte é um campo de atuação que tem desenvolvido uma grande quantidade de estudos sobre a improvisação, tanto em termos conceituais quanto práticos. No caso da Dança, campo onde essa temática tem sido muito trabalhada nos últimos anos, Zilá Muniz (2004) aponta que a improvisação pode ser vista como um sistema complexo de atuação que sempre será dinâmico, não linear e

³ Para maiores informações ver: HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

repleto de alterações. Entendemos que na improvisação em dança, **estar em experiência de improvisação é se colocar em pesquisa**, mantendo a atenção e a percepção ampliadas para agir de maneira a estabelecer relação com o outro e com o ambiente, relacionando com seu entorno e transformando essa experiência em material cênico.

Temos percebido que os estudos sobre improvisação em dança têm sido direcionados, de modo geral, por três maneiras específicas de trabalho: aquelas que utilizam a improvisação como proposta de formação de bailarinos; as que a utilizam como técnica de atuação individual ou coletiva; e as que pensam a improvisação como poética de criação da cena. Temos pensado e estudado essas três formas de trabalho com improvisação (formação, técnica e poética) de maneira interdependente, sem, contudo, criar uma hierarquia entre elas.

Focamos a discussão deste texto a partir da nossa experiência junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço⁴, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Em nossas experimentações com o grupo, bem como na nossa formação em dança, temos observado alguns aspectos potencializados pela experiência com a improvisação: a ampliação do vocabulário corporal e de estudos de movimento; o desenvolvimento da ‘flexibilidade’ em relação aos processos de criação; a ampliação da percepção sensível do nosso entorno (espaço, tempo, direção, fluxo, etc.); a escuta das possibilidades de relação com o outro; a autonomia para assumir certas ‘posições políticas’ e posturas frente a diferentes tipos de situações. Nesse sentido, percebemos que a improvisação tem nos auxiliado tanto na formação como bailarinos como na nossa condição enquanto sujeitos sociais.

Assim, abordaremos nesse artigo a nossa compreensão sobre a improvisação em dança, a partir das experiências vividas junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço, e as dimensões políticas que a improvisação possibilita ao seu praticante. Propomos uma reflexão sobre a **postura política** do interprete-criador nos processos de composição em tempo real, considerando as possibilidades de atuação presentes nesse

⁴ O Grupo de estudos foi criado em 2010 pela prof^a Dr^a Ana Carolina da Rocha Mundim com o nome *Dramaturgia do corpo-espaco e territorialidade*. No início do ano de 2015, após discussões acerca do entendimento do grupo sobre as questões conceituais em torno da ideia de corpo e espaço, levando em consideração o pensamento fenomenológico da obra *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau Ponty (1999) e os estudos de improvisadores como Lisa Nelson e Julien Hamilton, o grupo optou por mudar o nome do para *Dramaturgia do corpospaço*. Para maiores informações sobre o grupo consultar: <https://conectivonozes.blogspot.com>

universo da dança. Nesse sentido desejamos estabelecer uma relação entre a improvisação e o posicionamento político do sujeito; considerando que no jogo da improvisação as maneiras de lidar com as questões sócio-político-culturais fazem parte das particularidades e singularidades do sujeito.

Improvisar... Compor no instante imediato da ação

Ao longo do tempo artistas de diversas linguagens se dedicaram ao estudo da improvisação como campo de experimentação, criação e atuação. Na dança, esses estudos se tornaram mais significativos a partir do século XX. Conforme nos aponta Zilá Muniz:

De acordo com Andrea Amort, num artigo para a revista Ballet Internacional sobre Improvisação (1999, p.28), durante o século XX acontecem dois momentos em que a improvisação aparece como um divisor de águas entre dois sistemas fixados e estilizados na dança. Primeiro, na década de 20, quando expressionistas europeus e americanos se dividiram – um tempo em que o individualismo estava em foco –, e de novo, na década de 60, quando o Judson Dance Theater radicalmente rompeu com a estrutura da dança moderna (MUNIZ, 2004, p.30).

Desde a década de 1960, artistas como Lisa Nelson, Mary Overly, Meredith Monk, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown e muitos outros, incorporaram e sistematizaram a improvisação em seus trabalhos, gerando diferentes maneiras de organização e criação em dança. Segundo Zilá Muniz (2014), essa diversidade de modos de atuação com a improvisação em dança se deu tanto pela forma muito particular como cada criador/pensador desenvolveu suas práticas em dança, quanto pelas diferentes maneiras de utilização da improvisação. De acordo com Helena Katz (2000), pensadores como Lisa Nelson e Steve Paxton ainda buscam problematizar a utilização de modo genérico do termo improvisação por entenderem que ele pode confundir mais que esclarecer, dada as especificidades de atuação em dança por meio da improvisação.

Em seu estudo, Zilá Muniz (2014, p. 90) ressalta que, nos últimos cinquenta anos, “o termo ‘improvisação’ pôde ser aplicado a diferentes modos de trabalho de criação”. A autora fala do uso da improvisação como:

[...] técnica de construção de um corpo com atenção no presente e inteligente; como uma técnica de criação; como processo de composição em

performance; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real (MUNIZ, 2014, p.90-91).

Com a mesma intenção de compreender os modos de organização do trabalho com a improvisação, Mara Guerrero (2008) aponta que:

A partir das pesquisas e textos encontrados foi possível delinear três modos de uso da improvisação, com base nas próprias questões e delimitações dos autores e artistas. Em cada um dos modos foram apontados alguns aspectos específicos envolvidos auxiliando em suas definições. 1. Improvisação sem acordos prévios; 2. Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 Improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas); 2.2 Improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena) (GUERRERO, 2008, p.09-10).

No Grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço optamos por desenvolver estudos de composição/improvisação em tempo real, fazendo uso tanto de jogos abertos, sem direcionadores específicos, como com a estipulação de regras/acordos; dependendo de quais são os nossos interesses de pesquisa no momento específico do trabalho⁵.

Buscamos em nossa prática no grupo de pesquisa a compreensão de que a improvisação em dança⁶ não é sinônimo de: “não sei o que estou fazendo”. Para nós, ela demanda estudo, treinamento e comprometimento; demanda uma abertura da sensibilidade para o estabelecimento de relação com o outro e com o entorno que circunda a experiência; demanda a ampliação da percepção para a tomada de decisão com propriedade sobre o que se faz e como se faz. Assim, entendemos a improvisação como um espaço de tomada de posição política, como um modo de descentralizar o poder na dança, de destituir-se de poder, de compartilhar as tomadas de decisão, de organizar a criatividade, de responder prontamente a partir da percepção e relação com o meio, com o presente, com as pessoas presentes.

⁵ O Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço organizou procedimentos de trabalho para experimentações práticas, denominados **Movíveis**. Os Movíveis se organizam a partir de três eixos: 1) estruturas de movimento (pontos, retas, círculos, espirais, alavancas); 2) recursos de jogo (coincidência, equivalência, bloqueio, pergunta no ouvido, ênfase); 3) comandos (para, repete, continua, rebobina, deleta). Os desdobramentos possíveis a partir de cada componente desses eixos provocam uma ampla gama de possibilidades técnico-criativas que, se minuciosamente estudados, estabelecem instrumentais que podem ser acionados em processos de improvisação ou em composições coreográficas pré-estabelecidas.

⁶ Refiro-me à dança por ser minha área de formação, porém entendo que, considerando as particularidades de cada linguagem artística, o teatro, a música e as artes visuais também trabalham com a improvisação a partir de estudos muito bem fundamentados e comprometidos com a construção de conhecimentos importantes a cada profissional.

As reflexões apresentadas aqui surgem dos processos de investigação que temos desenvolvido no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço, especialmente da experiência que temos tido no trabalho de estudo da improvisação como meio de preparação para a cena e nas próprias improvisações geradas nos processos compositivos instantâneos, ou seja, na composição em tempo real.

Ao trabalhar as técnicas de preparação para improvisação entendemos que os procedimentos de improvisação permitem ao praticante ampliar a capacidade de atenção e de tomada de decisões, levando-o a escolhas de movimentos a partir das relações que estabelece com o instante imediato vivenciado. O sujeito passa a tomar decisões sobre uma obra artística e, ao mesmo tempo, observar a si e a todo o entorno que faz parte daquele instante criativo. As ações individuais colaboram com as ações coletivas, o sujeito e o grupo se mesclam, se sintonizam, em experiências artísticas conjuntas sem, contudo, anular e/ou desconsiderar as singularidades. As experiências particulares dialogam gerando um material onde a engenhosidade da obra surge proporcionalmente a expansão da generosidade dos criadores, que se destituem da autoria individual e acolhem a coletiva. Nesse sentido, improvisar é construir conhecimento, é desenvolver sabedoria, é estabelecer uma conexão perceptiva e sensível com o espaço ao seu redor, explorando as potencialidades do espaço e dos seres numa conexão entre corpo e ambiente.

Mara Guerrero (2008) faz a seguinte observação em relação ao trabalho de treinamento com e a partir da improvisação:

Igualmente preocupados com a composição da improvisação e sua prática, Lisa Nelson, David Zambrano e Robert Ellis Dunn afirmam que é necessário treino. Somente com treino é possível ter condição de tomar decisões em tempo real, com a devida atenção e percepção para a composição, contribuindo conscientemente e premeditadamente para tal exercício. Para Nelson (2000), a improvisação é baseada em fórmulas não lineares compostas entre escolhas e edições durante sua ocorrência, que exigem treino para sua composição. O ato de improvisar implica uma cadeia de escolhas, cujas seleções reduzem as propostas de performance durante seu acontecimento. Nelson afirma que não é possível fazer tudo o que se sabe, sempre há um recorte sobre relações possíveis a serem exploradas, de acordo com condições e encadeamentos para a cena. Afirma ainda que, sem treino anterior, o improvisador tende a compor com maior restrição, pois não há condições para perceber as possibilidades compositivas e agir a tempo, estando sempre atrasado na relação percepção e ação nas ocorrências (GUERRERO, 2008, p.24).

No grupo de pesquisa temos como um dos pontos importantes de discussão a ideia de associação/integração entre corpo e espaço. Entendemos que o sujeito, nessa perspectiva, aqui também nominado como corpo, faz parte daquilo que comumente identificamos como espaço e vice-versa. Daí a opção de utilizarmos o termo corpoespaço em detrimento do termo corpo-espaço separados por hífen. Logo, pensar sobre a experiência corpoespaço é considerar inter-relações amplas e sensíveis entre potências, com extensa e criativa possibilidade de movimentos. A experiência artística, nesse caso, não se relaciona somente com o conjunto dos sentidos considerado pela maior parte da cultura ocidental (tato, audição, paladar, visão, olfato), mas com uma ampliação desses em direção a uma totalidade dos sentidos, como proposto na filosofia oriental.

Quando trabalhamos com processos de composição em tempo real, percebemos que há, entre os participantes do grupo de pesquisa, um desejo de se colocar em experiência com o próprio ato de criação, principalmente quando considerado que aquele momento criativo tem por direcionador a composição de cena(s). Não se trata, portanto, apenas de uma improvisação investigativa⁷, mas também criativa⁸. Naquele instante há o desejo de elaborar instantaneamente uma obra artística. Partindo desse pressuposto, temos proposto nos colocar em cena de duas maneiras: a) improvisando ativamente, ou seja, se colocando em movimento ou em pausa conforme a intenção da cena, na intenção de compor com a cena, com a experiência de improvisação que está acontecendo; b) permanecendo à margem da cena, ou seja, escolhendo se ‘retirar da cena’, se colocar em segundo plano, a fim de enfatizar alguma ação mais importante que esteja acontecendo no momento (o sujeito, nesse caso, normalmente não desaparece, apenas se coloca em um estado de organização corporal que informa o observador que ele não está em jogo de composição; ou seja, que está em cena, em experiência criativa, porém participando de outra maneira).

Nesses dois tipos de posturas entendemos que o improvisador é participante daquele trabalho, daquela cena. Na primeira situação ele assume um papel de criador, na segunda, mesmo se colocando como observador, não ‘abandona’ aqueles que se

⁷ Como esclarecimento, desejamos ressaltar que nominamos como improvisação investigativa as experiências de improvisação que não tem por foco a criação de uma cena. Esses momentos de estudo são permeados por criatividade, pesquisa, refinamento da percepção como qualquer outro; o que diferencia cada tipo de pesquisa em improvisação é o foco de investigação.

⁸ A palavra criativa, nesse contexto, não se refere só à criatividade presente na pesquisa, mas ao desejo de criar, compor uma cena artística.

mantém como ‘criadores’, apenas lhes envia uma mensagem: estou observando o que fazem para, a qualquer momento, poder voltar a colaborar nessa obra coletiva.

No grupo de estudos Dramaturgia do Corpospaço, são estabelecidos espaços de discussão sobre como, individualmente, devemos perceber nossas características de movimento e jogo a fim de conseguirmos uma relação mais refinada e afinada com o coletivo. Como somos um grupo, precisamos apurar nossa percepção individualmente a fim de estabelecer uma relação dialógica coletivamente, independente se estamos compondo em jogo de cena ou se estamos participando como observadores da composição em tempo real.

A esse respeito, Zilá Muniz (2004) faz a seguinte assertiva:

Um corpo que cria e executa ao mesmo tempo, no limiar entre produto e obra de arte, entre intérprete e criador, entre ambiente e movimento, é o corpo na composição instantânea, um corpo em processo, que percebe o ambiente por intermédio dos sentidos e negocia num ato consciente que material desenvolver ou rejeitar, e que caminho percorrer na criação da obra. (MUNIZ, 2004, p.66)

Assim, entendemos que na improvisação é necessário um treinamento para desenvolvimento da habilidade de fazer escolhas, de se relacionar com os demais improvisadores e com o meio em que acontece aquela experiência artística a fim de apurarmos nosso tempo de ação. Em um trabalho de composição em tempo real o artista-criador deve estar presente no jogo durante todo o tempo de duração do trabalho. Isso não ocorre de maneira automática, é uma competência que deve ser desenvolvida por meio de treinamentos, de estudos que viabilizem esse aprendizado de atenção, envolvimento, comprometimento, percepção de si e do outro.

Além do sentido de presença é importante também um refinamento da percepção de si e do entorno, esse processo é bastante conhecido por profissionais da dança por meio da expressão: saber ouvir. A esse respeito Mundim (2013) diz que expandir os processos de escuta, nos mais diferentes níveis, ampliam as possibilidades técnico-criativas dos interpretes-criadores e que, refinar as habilidades de ouvir o próprio corpo, o outro, as sonoridades, o espaço reflete no desenvolvimento desses – seja como seres sociais e/ou artistas.

Nesse sentido, algumas sabedorias imprescindíveis de serem trabalhadas pelo improvisador colaboram na estruturação de um ser social: o saber ouvir; o desenvolvimento do sentido de presença no instante presente; a capacidade de

observarmos nossas características a fim de nos relacionarmos de maneira mais dialógica com o coletivo ao qual estamos inseridos; a habilidade de ser agente ativo, colaborador, criativo em prol de uma obra (artística ou social); a possibilidade de vivenciar experiências relacionais amplas e sensíveis por meio de um corpospaço que deseja expandir suas potencialidades.

No entendimento dessas questões consideramos que o trabalho do improvisador contém dimensões e potencialidades políticas que podem se desenvolver nas relações e investigações que o artista estabelece nas situações de jogo.

Dimensões políticas da improvisação em dança

A improvisação em dança propõe um lugar de investigação que exige uma postura crítica, reflexiva e política do sujeito. Quando falamos da improvisação na composição em tempo real, ela exige a todo tempo que nos coloquemos, enquanto sujeitos improvisadores, no “momento presente” do jogo, abertos às questões do ambiente e às questões das limitações e potencialidades relacionadas aos artistas-criadores como materiais da improvisação, cientes do ‘poder’ que eles detêm de problematizar as questões sociais e de propor soluções. A esse respeito, Zilá Muniz (2004) afirma que:

Se compor no instante torna-se o desafio, para estes artistas a força motriz para seu trabalho está na relação que se estabelece entre a improvisação, o espectador e o meio. Os recursos e ferramentas de composição podem ser diversos e advindos de diferentes meios, porém a consciência de que tudo acontece no momento, a velocidade em que decisões são tomadas e a responsabilidade para com a obra como produto estão presentes constantemente durante a performance (MUNIZ, 2004, p.71).

Ao pensar as dimensões políticas da improvisação em dança, duas questões nos ocorrem: a primeira se refere à escolha da improvisação como campo de atuação e formação na dança; a segunda trata dos procedimentos de trabalho com a improvisação que capacita os sujeitos às tomadas de decisão e posição política.

Sobre a primeira questão, entendemos que a improvisação é mais um campo de atuação na dança, assim como qualquer outro. Entretanto, historicamente a improvisação não foi compreendida dessa forma, sendo relegada a uma situação inferior a outras propostas de formação em dança. Assim, ao assumir a composição em tempo real como procedimento tanto de treinamento como de criação, estamos admitindo uma

posição política em relação ao campo de conhecimento da Dança. Entendemos, nesse contexto, que a improvisação pode ser um caminho de formação do intérprete-criador, como mais uma forma de trabalho que se diferencia das técnicas clássicas e modernas, habitualmente utilizadas na formação de bailarinos, proporcionando, assim, a ampliação das possibilidades de atuação do intérprete-criador. A tomada dessa postura é, para nós, um modo de descentralizar o poder na dança, de fortalecer micropoderes e de garantir autonomia ao desejo de criação.

Em relação à segunda questão, temos acreditado que a prática da improvisação pode desenvolver a capacidade do sujeito de estabelecer escolhas rápidas diante das problematizações sócio-político-culturais apresentadas no ato do jogo. De outra forma, o sujeito também se torna capaz de estabelecer um profícuo diálogo com os demais participantes da improvisação, permitindo que este possa, num ato de generosidade com a cena que está sendo criada, abandonar a sua escolha individual em favor do acolhimento de uma resposta coletiva.

Ainda, como já temos apontado no desenvolvimento desse texto, entendemos que o exercício da improvisação amplia a capacidade de percepção do intérprete-criador e, ao mesmo tempo, a sua autonomia para assumir um posicionamento político coerente com sua visão de mundo. Nesse contexto, e tomando como referência os estudos de Stuart Hall (2006) sobre a identidade na pós-modernidade, compreendemos que os sujeitos pós-modernos não se encontram mais fixados e estáveis em suas “identidades essenciais”, mas, ao contrário, se organizam e se posicionam em relação ao mundo conforme cada situação que ocorre ao seu entorno. Seu comprometimento social faz com que ele, assim como o improvisador, esteja sempre ‘no jogo’, compondo de acordo com as estruturas que lhe são dadas, colaborando e mobilizado para se mover em prol das causas que lhe apeteçam naquele momento.

Nesse sentido, ao contrário de se colocar como sujeito desconectado das questões políticas, entendemos que a improvisação em dança requer a afirmação do improvisador como agente político na sociedade, seja em sua atuação direta (participação em uma ação de improvisação) ou indireta (observando, analisando, dando voz ao outro ou realizando ‘pequenos movimentos’ no ato de improvisar). Assim, ponderamos que o improvisador-criador deve aprender a agir no jogo tanto por meio do movimento/ação, como pela observação participativa.

Para se conseguir esse estado de atenção participativa (direta ou indireta) é necessário o desenvolvimento de um estado corporal específico, onde o corpoespaço aprimora seu sentido de prontidão ao movimento, a fim de usá-lo, ou não, dependendo das oportunidades de jogo surgidas na experiência da improvisação. Sobre isso Zilá Muniz (2014, p.47), diz que “a improvisação é uma prática que acumula em si diferentes camadas da percepção”. A esse respeito, a autora aponta que:

A intensificação da presença do corpo na consciência promovida pela prática da improvisação de dança, também é uma maneira de despotencializar a atividade reflexiva descoordenada do corpo e, ao mesmo tempo, de dinamizar a percepção direta do movimento no improvisador. A consciência preenchida de corpo é já uma consciência-corpo, que provoca uma atitude, uma abertura para estar na experiência, a qual revela a perfeita coordenação entre corpo e pensamento. (GOUVÊA apud MUNIZ, 2014, p.47)

Pensando nas dimensões políticas da improvisação em dança em nossas práticas e processos criativos, percebemos que os estudos que temos desenvolvido no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço têm nos possibilitado a compreensão de que o exercício contínuo da improvisação, tanto no treinamento como na composição em tempo real, capacita o sujeito para tomada de decisões, pois, segundo nos aponta Muniz (2004), o coloca diante da possibilidade de se posicionar em relação ao mundo. A autora faz a seguinte ponderação a partir da leitura da obra de Danielle Goldman:

Danielle Goldman (2010), autora do livro *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, sugere que a prática da improvisação – o treinamento que a improvisação verdadeiramente exige – é uma rigorosa maneira de se preparar para uma gama de situações em potencial. Exige preparação e prática constantes para estar presente no momento e, ao mesmo tempo, aberto para as possíveis ações e limitações do próximo instante. A prática da improvisação, como define Goldman (2010), é “politicamente poderosa” para o indivíduo tornar-se predisposto, alerta e consciente de si e do lugar que o situa no mundo. Portanto, é tanto um caminho como um exercício contra reificações estáticas da liberdade (MUNIZ, 2014, p.33).

Ao assumir uma determinada posição e colocá-la em jogo, o sujeito admite o estabelecimento de uma “relação de poder” no ato da improvisação. Para efeito desse trabalho, quando nos referimos a “relações de poder” nos processos de produção e criação a partir da improvisação em dança, estamos falando de duas perspectivas de poder: a primeira está associada ao pensamento de Michel Foucault (2007; 2008) sobre poder disciplinar; a segunda se refere ao pensamento de Pierre Bourdieu (2011) sobre poder simbólico.

Foucault (2008) nos alerta que o poder disciplinar tem a capacidade de atuar nas singularidades dos sujeitos, criando estruturas para vigiar, normatizar, punir e controlar os mesmos por meio dos seus corpos, impondo uma condição de docilidade-utilidade e circunscrevendo um processo de extrema sujeição. Já Bourdieu (2011) aponta que o poder simbólico se refere a um tipo invisível de poder que normalmente é exercido a partir da cumplicidade daqueles que estão sujeitos a ele. Para o autor, esse tipo de poder é plenamente reconhecido pelos agentes envolvidos, uma vez que se refere a um tipo de relação ligada aos sistemas e estruturas simbólicos presentes na sociedade.

Em nossos processos criativos buscamos atentar para o fato de que as relações de poder estabelecidas no ato de improvisar se associam menos aos processos ligados ao poder disciplinar e mais às possibilidades apontadas por Pierre Bourdieu (2011) acerca do poder simbólico. Entendemos que o poder simbólico está, na verdade, associado à capacidade que o improvisador-criador terá de problematizar as estruturas sociais impostas pelo poder disciplinar e de, a partir de então, propor resoluções e quebras dessas estruturas, possibilitando tanto aos espectadores como aos artistas a sua “libertação”.

Diante dessas questões, podemos afirmar que a improvisação em dança propõe, portanto, uma dimensão política de liberdade. Zilá Muniz (2004) aponta que trabalhar com a composição em tempo real pode ser compreendido como uma proposta de liberdade/libertação, dada a condição que a improvisação possui de ser um espaço poderoso de resistência, seja como prática de criação, como processo de conhecimento ou como pensamento.

Como prática de liberdade, a improvisação possibilita a formação de um artista-criador consciente e comprometido com sua sociedade. O que ocorre em nossa prática no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço é que passamos a fazer uso da improvisação como espaço de discussão sócio-político-cultural, nos posicionando em relação às questões que envolvem as relações de poder existentes na sociedade, a fim de propor argumentos capazes de deslocar o sentido político da ação improvisada para a dimensão estética, fazendo com que o fazer artístico seja o ponto nodal da nossa intermediação política com o mundo.

Considerações finais

Buscamos apontar ao longo desse artigo que o nosso entendimento sobre improvisação em dança passa pela percepção de que as experiências com esse campo têm sempre uma relação com a pesquisa, com o estudo de princípios norteadores de jogo, com o aperfeiçoamento e verticalização de conhecimentos, com a ampliação da percepção e sensibilização do intérprete-criador. Nessa perspectiva, as experiências com improvisação têm se tornado elemento comum na formação do artista-criador em dança, sendo algo desejado e esperado na atuação desse profissional.

Compreendemos, assim como Zilá Muniz (2004) assevera, que o trabalho com a improvisação possibilita (desde que praticado de forma consciente, com atenção e com aprofundamento de pesquisa) o desenvolvimento da autonomia para que o intérprete perceba suas capacidades de atuação, ampliando o seu vocabulário corporal e sua capacidade de movimentação bem como desvendando a dança que produz.

De outro modo, percebemos que ao alcançar essas qualidades estético-artísticas, a improvisação possibilita aos artistas da dança, que a buscam como campo de atuação, o desenvolvimento de um sentido político da ação improvisada na dimensão estética do trabalho cênico, estabelecendo o fazer artístico como ponto nodal da intermediação política com o mundo. Assim, compreendemos que a improvisação em dança é um campo de atuação que possibilita ao intérprete-criador o desenvolvimento de uma prática artística politizada, pois capacita os sujeitos tanto para tomar de decisões como para assumir posturas, seja em relação ao jogo de criação com a improvisação, seja em relação com a vida social.

É importante destacar a nossa compreensão de que uma atuação a partir da improvisação em dança não está deslocada das relações de poder estabelecidas nas estruturas sócio-político-culturais. Dessa maneira, entendemos que o intérprete-criador não é desprovido de uma situação de 'posição de poder'. Entretanto, é possível afirmar que a atuação do intérprete-criador a partir da improvisação em dança está assentada mais na relação de poder simbólico (Bourdieu) que nas estruturas de um poder disciplinar (Foucault).

Percebemos também que este campo de atuação é um importante espaço para que o intérprete-criador possa desenvolver sua capacidade de problematização, argumentação e crítica, garantindo condições para que ele possa atuar politicamente de maneira efetiva nos processos sócio-culturais, propondo formas de superação das estruturas hierárquicas de poder.

É nessa direção que afirmamos, a partir de nossa experiência junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço, que a composição em tempo real é um campo profícuo para o desenvolvimento das dimensões políticas para o artista da dança. Assim, compreendemos e defendemos que a improvisação em dança é um campo que, em todas as suas dimensões, propõe uma prática da liberdade de expressão, possibilitando a formação de um artista consciente e comprometido com as questões sócio-político-culturais de sua sociedade.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 15ª ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 24ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 35ª ed. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 93 p. Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2008. (Dissertação Mestrado em Dança)

_____. **Formas de improvisação em dança**. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) – Belo Horizonte, 28 a 31 de outubro de 2008. Disponível em: <http://goo.gl/OH8YjO>. Acesso em: 02/02/2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KATZ, Helena. Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2000. Caderno 2, p. 26.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 81 p. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2004. (Dissertação Mestrado em Teatro)

_____. **A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. 259 p. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro

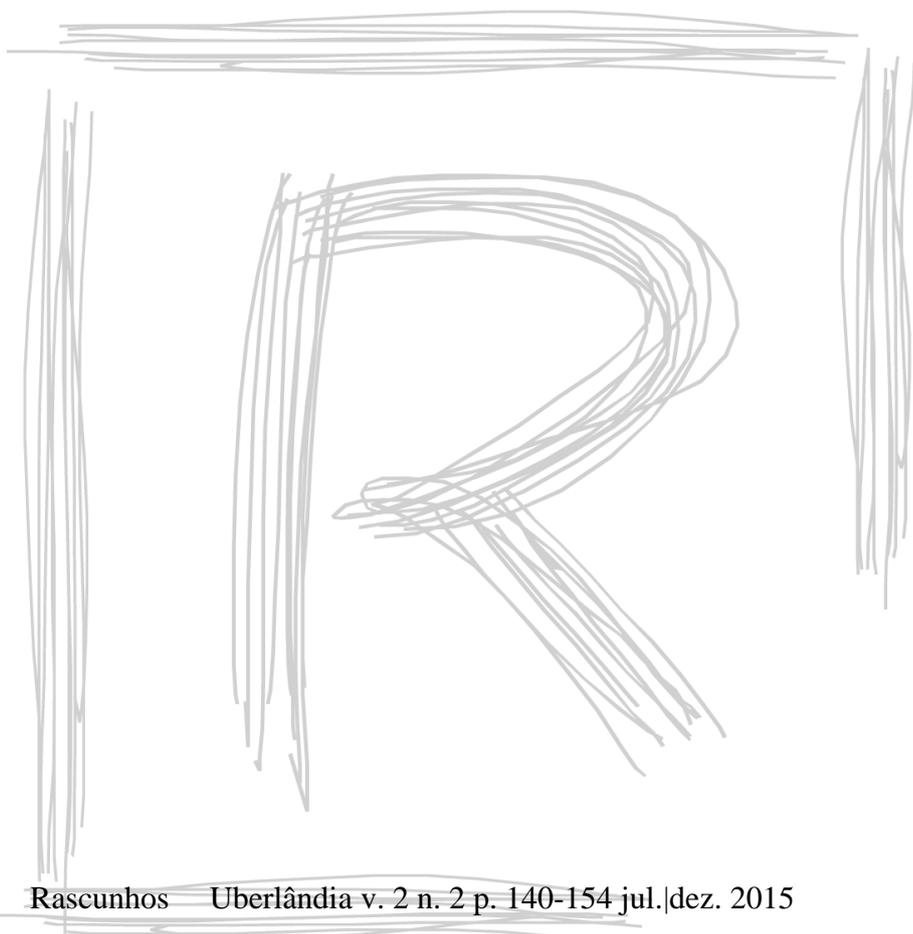
de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014. (Tese Doutorado em Teatro)

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita.
Improvisação em dança. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





GRUPO TEATRAL, PROCESSOS CRIATIVOS E ALIENAÇÃO

THEATRICAL GROUP, COLLECTIVE CREATION AND ALIENATION

Adailtom Alves Teixeira¹

Resumo

O artigo discute o ajuntamento em grupo e o processo de criação teatral coletivo e colaborativo, bem como as possibilidades de desalienação contidas nesses processos artísticos e organizacionais. O conceito de alienação é abordado do ponto de vista da teoria marxista; no que tange às formas organizacionais coletivas, trava-se um diálogo com autores brasileiros da atualidade.

Palavras-chave: Grupo Teatral, Criação Coletiva, Processo Colaborativo, Alienação.

Resumen

El artículo aborda la reunión en grupo y el proceso de creación teatral colectiva, así como las posibilidades de desalienación contenidas en estos procesos artísticos y organizativos. El concepto de alienación es abordada desde el punto de vista de la teoría marxista; a lo que se refiere a las formas de organización colectiva, hay un diálogo con autores brasileños actuales.

Palabras clave: Grupo de teatro; Creación colectiva; Proceso de colaboración; Alienación

Abstract

The article discusses the gathering group and the collective and collaborative theater creation process as well as the possibilities of no alienation contained in these artistic and organizational processes. The concept of alienation is approached from the point of view of marxist theory; with regard to the forms of collective organization, there will be a dialogue with contemporary Brazilian authors.

Keywords: Theatrical Group, Collective Creation, Collaboration Process, Alienation

O grupo teatral e seus processos criativos

Por que artistas fazedores de teatro se juntam em grupo para realizarem suas atividades? Seja por desconhecimento, por ausência documental ou por idiosincrasia

¹ Professor do curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia. Ator, diretor e pesquisador teatral. Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR). Membro do grupo de pesquisa Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas, CNPq. Integrante do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE.

decorrente da natureza classista daqueles que escrevem a “história do teatro” e, propositalmente, deixam de lado a história dos artistas populares, sejam por questões contingenciais ou decorrente de arbítrio, os artistas populares, sempre se juntaram em bandos, em grupos. Em sentido popular, andar em grupo ou fazer parte de um coletivo é uma tática de sobrevivência, pois aí se cria uma rede de solidariedade, na qual um membro tende a fortalecer o outro.

Iná Camargo Costa, alinhada a um pensamento em arte que discute os pressupostos sociais e estéticos, afirma que a raiz dos grupos teatrais modernos estaria em André Antoine e suas práticas, no Teatro Livre, formado na estética naturalista. No Brasil, o Teatro de Arena, segundo a autora “(...) um dos raros casos de nossa experiência cultural em que as ideias estavam no lugar”², seria o nosso marco zero do teatro de grupo, já que nele não havia um investidor, como no Teatro Brasileiro de Comédia. Além disso, a realidade brasileira começou a adentrar a cena, o que gerou contradições no seio daquele coletivo, pois propostas mais radicais iriam se destacar no grupo, dando origem aos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE): “Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o CPC da UNE é o nosso limite”³.

Luiz Carlos Moreira, diretor do Engenho Teatral – coletivo que surgiu em 1979 e, desde os anos 1990, dirigiu-se à periferia para realizar seus projetos –, no Café Teatral,⁴ afirmou que a organização de fazedores de teatro em grupo “(...) não é uma opção, mas sim falta de opção”, compreendendo que os artistas passaram a se reunir em grupo exatamente porque não havia empresários dispostos a correr os riscos nesse meio, pois não há mercado para o teatro. E já que não existe mercado, a única possibilidade de produzir é em grupo. Ao discorrer sobre o processo de formação dos grupos na cidade de São Paulo, afirmou que, entre os grupos surgidos nos anos 1970 e 1980, houve a tentativa de “empresariar” suas produções por meio de empréstimos ou cotizações, isto é, por meio das cotas de capital, a parte de uma sociedade, o valor líquido com o qual cada um dos sócios inicia uma empresa. A busca pela profissionalização do trabalho em

² COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf. Consultado em 16/05/2011.

³ Idem.

⁴ O Café Teatral aqui citado ocorreu em 01/09/2010 na Casa d'Oráculo. O citado evento consiste em um debate com um convidado que discute determinado tema, relacionado ao teatro, em volta de uma mesa de café. Luis Carlos Moreira foi chamado para discutir a precarização a que estão submetidos os grupos teatrais paulistanos e, por extensão, todo grupo teatral brasileiro.

grupo, bem como pela autonomia, levou à criação, na cidade de São Paulo, por exemplo, da Cooperativa Paulista de Teatro⁵. Dessa forma, os grupos poderiam produzir seus espetáculos e dispô-los no “mercado”. Mas essa tentativa de criar o tal mercado nunca deu muito certo e, portanto, o profissional naufragou. Segundo Moreira: “Profissional é aquele que vende seu trabalho para um produtor, empresário, patrão. Eu só me defino e existo como profissional na relação com meu patrão. Se ele desaparecer, eu desapareço” (2010, p. 34). Desse ponto de vista, em um grupo, não há o profissional, já que não há patrão, pois não existe mercado; mesmo assim, existem as pessoas que se juntam em torno do objetivo de criar espetáculos, de fazer teatro.

Aliado ao desejo de fazer teatro, desde o Teatro de Arena, cresceu entre os artistas a necessidade de falar da realidade brasileira em cena, nasceu “(...) o desejo de se expressar e não apenas de atuar” (MOREIRA, 2010, p. 34).

Portanto, ao se pensar acerca do grupo teatral, organizado de forma artesanal, vê-se que ele não cabe no sistema capitalista da forma como está posto. Por outro lado, os grupos se veem obrigados a se enquadrar em outras organizações a fim de participar do sistema, gerando certa esquizofrenia interna. Organizam-se de forma diferenciada, mas na prática, e por uma questão de sobrevivência, se veem obrigados a driblarem o que são de fato. Ou seja, na prática, o grupo é um coletivo composto de diversos sujeitos que, em certa medida, abrem mão da individualidade em nome da identidade coletiva; atuam de forma horizontal, não hierarquizada; dominam ou participam de todo o processo de produção. No entanto, para a sociedade, especialmente para os gestores públicos e instituições culturais, só são reconhecidos como pessoa jurídica que, na atualidade, demanda uma organização hierarquizada. Assim, criam empresas para poderem participar da sociedade.

Então, um grupo teatral é a união de pessoas em torno de um projeto, de um objetivo comum e, no modo aqui apresentado, com organização horizontal. Esses

⁵ Alexandre Mate, no livro *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro*, escreve sobre as contendas e as alegrias decorrentes da manutenção de uma cooperativa de artistas: “A história da Cooperativa Paulista de Teatro – uma cooperativa de produção de trabalho que luta até hoje pela regulamentação de um ramo de cooperativismo de cultura – caracteriza-se em uma trajetória repleta de contendas, de desentendimentos, de pertencimentos, de fases distintas e articuladas, de conquistas. (...) Funcionários, diretores, presidentes, associados, todos juntos lutando pela dignidade do trabalhador ligado às chamadas artes da representação, agrupado pelos princípios do cooperativismo. *Trabalhador do teatro em situação de desemprego endêmico*. Noites não dormidas, decorrentes de tantas preocupações com o tudo faltando ou com o gigantismo da entidade. Noites maravilhosamente dormidas pela sensação da conquista conjunta” (2009, p. 17. Grifo nosso).

coletivos se ampliaram nos anos 1990, não por acaso, época de chegada do neoliberalismo ao Brasil.

Se o grupo se organiza em torno de uma identidade, de objetivos comuns, levando à cena sua realidade e se, em um primeiro momento, a união de pessoas deu-se na tentativa de produzir e adentrar o “mercado” é preciso não esquecer também de outros elementos que nortearam o surgimento dos grupos. O primeiro deles é o próprio combate ao mercado, uma tentativa de dizer não à privatização da cultura e do ser humano. Outro ponto que os grupos passaram a combater: hierarquização do processo de criação, particularmente contra a hegemonia do diretor e do autor, de modo que todos pudessem fazer parte do processo de criação e que nenhuma das partes fosse mais importante que outra, mas sim que caminhassem juntas com o objetivo de expressar o que coletivamente havia sido definido. É uma forma de organização, portanto, que exige solidariedade entre seus integrantes. E como afirma Eliane Ganev, “(...) a solidariedade é atributo indispensável na perspectiva da *superação da alienação*” (1999, p. 33. Grifo da autora).

Considerando os aspectos já descritos, se o grupo teatral representa, por um lado, a precarização de trabalho, por outro, o fato de seus integrantes serem donos da própria mão de obra e estarem organizados horizontalmente, baseados em forte solidariedade interna, tende a levá-los à desalienação, que se reflete também em suas criações; estas, por sua vez, ao se apresentarem como elemento de crítica à sociedade, desnaturalizando a realidade, tendem a chacoalhar os espectadores em sua visão de mundo.

Antecipando a discussão sobre alienação e desalienação, destacamos que entendemos os conceitos dentro da perspectiva artesanal, isto é, de uma organização de trabalho que veio antes do modo de produção capitalista. Ora, como no grupo teatral não há propriedade privada e todos os integrantes participam do processo, o produto aí gerado lhes pertence. Logo, não está alheio a seus criadores, os criadores não estão alienados de sua produção.

Do combate à hierarquização e ao mercado, sem deixar de lado a necessidade de expressar sua realidade, surge nos grupos os métodos de criação coletiva e, depois, o processo de criação colaborativa. Sem pretensão de esgotamento do assunto, passemos à discussão de ambos.

Segundo Luciana Magiolo (2006), os processos de criação coletiva são desencadeados no fim da década de 1950. Esses processos surgiram com o objetivo de

eliminar as hierarquias nos grupos e do desejo de refletir sobre a realidade, bem como da vontade de participar das decisões políticas. A criação coletiva foi se aperfeiçoando nos fóruns de ideias (debates que os grupos realizavam com o público), entre grupos e com estudiosos. Segundo Magiolo, Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cali (Colômbia), é uma das pessoas que sistematizaram as propostas que se irradiaram pela América do Sul. Para ilustrar um pouco essas proposições, vale destacar a experiência do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), grupo paulistano que nasceu em 1966 e que, desde a década de 1970, realiza seus trabalhos de forma coletiva. Para César Vieira, no livro *Em busca de um teatro popular* (2007), nesse tipo de proposição quem detém a decisão é sempre o coletivo, e no caso do TUOV todas as decisões são tomadas por consenso. No processo coletivo do grupo, existem quatro comissões. A saber: artística, administrativa, espetáculos e cultural, sendo que cada uma delas se subdivide em cinco outras comissões.

Tomemos, então, como exemplo, o processo de criação de um espetáculo do TUOV, composto de dez etapas: 1) é eleito um tema; 2) escolhe-se a estrutura popular para a montagem (bumba-meu-boi, marujada etc.); 3) pesquisa do tema e da estrutura; 4) com base nos dados coletados, organizam as fichas dramáticas com sugestões de conflitos e de personagens; 5) criação do quadro dramático ou do roteiro geral, que será entregue à comissão de dramaturgia; 6) criação do texto-base; 7) ~~submissão do texto-base ao coletivo que, após os debates, realizarão cortes, proporão modificações e aprovarão o texto a ser montado;~~ 8) produção do espetáculo; 9) apresentação do espetáculo ao público, seguido de debate com vistas a propostas de mudanças; 10) mudanças apontadas pelo público são acrescentadas. Dessa forma, o TUOV chega ao espetáculo final, criado coletivamente.

Cada processo criativo ou colaborativo é único, sendo possível estabelecer as diferenças apenas caso a caso. Quanto às diferenças de termos, o vocábulo colaboracionista surgiu nos anos 1990, divulgado especialmente pelo Teatro da Vertigem (SP). Segundo Stela Regina Fischer (2003, p. 43), foi em decorrência de certo preconceito em relação ao teatro coletivo desenvolvido nos anos 1970, sob a pecha de amador e anarquista, que surgiu o termo colaborativo. Se a prática do teatro coletivo aparentemente não havia sistematização (o que pode ser questionado pelo procedimento do TUOV), o teatro colaboracionista, por surgir em grupos ligados a universidades, objetivou se diferenciar do anterior, ao se apresentar como grupo de pesquisas estéticas

e de rigor técnico. Adélia M. Nicolete afirma que há, contemporaneamente, outros termos como “participativo”, montagem cooperativa etc., e todos apontam para o mesmo resultado: “(...) equiparação das responsabilidades criativas” (2005, p. 10).

Diante do exposto, torna-se patente que os grupos, nesse processo histórico, romperam com certa hierarquia e vêm compreendendo que sua mão de obra e o que produzem lhes pertence. Passos estes importantes para se conscientizarem também do sistema no qual estão inseridos. Assim, se organizaram em coletivos maiores, movimentos políticos que lutaram e lutam por políticas públicas que contemplem a categoria teatral. E a década de 1990 foi fértil nesse sentido, pois nesse período surgiram: o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, no início da década; o Movimento Arte Contra a Barbárie que, apesar de ligado à cidade de São Paulo, ganhou dimensão nacional ao inspirar outros movimentos; o Movimento Redemoinho e a Rede Brasileira de Teatro de Rua. Por um lado, se em dado momento da história o chão da fábrica alienou os trabalhadores, por outro, e de modo dialético, juntou-os, possibilitando sua organização política, levando-os ao processo de conscientização e de luta; o mesmo é possível afirmar sobre os trabalhadores do teatro: a ausência de mercado os levou a se juntarem em grupos, permitindo que refizessem seus processos de criação, bem como avançassem na luta política.

É possível afirmar, portanto, que o processo em grupo pode favorecer a conscientização das pessoas que o constitui, seja como sujeitos inseridos em determinada sociedade, seja como indivíduos pertencentes a uma classe. Afirmamos que *pode*, pois o processo não é categórico, mas sim dialético. Como em um grupo teatral todos são donos da própria mão de obra e participam do processo de produção do início ao fim, esse caminho não os aparta daquilo que constroem, de suas obras. Em tese, esse processo leva-os à desalienação artística e, conseqüentemente, à desalienação social, posto o teatro ser uma atividade social. No entanto, é importante frisar que no sistema capitalista a desalienação nunca será plena (MARX, 1983).

Alienação e teatro

Alienação, do latim *alienus*, *significa* outro, logo, é tudo aquilo que está alheio, apartado:

A alienação é o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma [...], não se reconhecem na obra que

criaram, fazendo-a um ser-outro separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles (CHAUÍ, 1995, p. 170).

Para Chauí, em *Convite à filosofia* (1995: 172-3), há três formas de alienação na sociedade moderna: a) alienação social, “(...) na qual os humanos não se reconhecem como produtores das instituições sociopolíticas”; b) alienação econômica, na qual aqueles que produzem (trabalhadores) “(...) não se reconhecem como produtores, nem se reconhecem nos objetos produzidos por seu trabalho”. Daí decorre dupla alienação, já que o próprio trabalhador torna-se mercadoria ao vender sua força de trabalho, sem perceber que, nesse ato, torna-se coisificado, e depois produzirá outras mercadorias com as quais passa a se relacionar cotidianamente, esquecendo-se que em cada mercadoria foi dispendido trabalho humano. Desse modo, as mercadorias ganham autonomia, “(...) deixam de ser percebidas como produtos do trabalho e passam a ser vistas como bens em si e por si mesmas”; c) e, por fim, a alienação intelectual, fruto da separação do trabalho material e do trabalho intelectual, de onde decorre o preconceito de que o trabalho manual não requer conhecimento, mas tão somente habilidade.

Com base na observação desses pontos, o grupo teatral servirá de referência para a discussão da alienação econômica e da alienação intelectual observada por Marilena Chauí, buscando desvelar de que maneira os coletivos teatrais, por estarem organizados em grupo, teriam mais facilidade de desalienarem-se.

Ainda que não se possa generalizar, na forma de grupo aqui entendida, não há venda de força de trabalho entre seus integrantes⁶, não há patrão, já que se constitui a partir de indivíduos imbuídos de um desejo de se expressar artisticamente. Como produtores, os artistas não se coisificam, isto é, não vendem sua força de trabalho nem se apartam daquilo que produzem, a saber, seus espetáculos. Esse primeiro processo de desalienação é de fácil compreensão, já que a obra artística tem valor de uso, não de troca; o espetáculo até pode ser inserido no “mercado”, pois, no capitalismo, tudo tende a virar mercadoria. No entanto, as obras artísticas, ou parte delas, visam alimentar “os valores espirituais do homem [que] são, na verdade, aspectos da plena realização de sua personalidade como um ser natural” (MÉSZÁROS, 2009, p.175). Elas visam à formação dos sentidos, isto é, têm por objetivo humanizar o homem, pois não basta

⁶ No entanto, em certas condições, porque vivemos em uma sociedade capitalista, nada impede que o grupo, ao necessitar de determinado serviço, contrate um profissional para um trabalho específico, transformando-se, assim, em “patrão”. Não obstante, entre as pessoas que compõem o coletivo não há venda da força de trabalho.

nascermos entre os seres humanos; é necessário um processo de humanização, como afirmou Karl Marx: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (*apud* MÉSZÁROS, 2009, p. 182). Dessa forma, as obras artísticas só têm sentido para homens e mulheres como valor de uso. Ainda que, em algum momento, a sociedade capitalista solicite que as obras estabeleçam uma relação de troca – caso em que os artistas são contratados para uma apresentação –, mesmo assim, nesse momento, os produtores não estão/são apartados da obra teatral e o espetáculo não deixa de ser do coletivo teatral, pois seus criadores são produtores e “produto” ao mesmo tempo. Dessa maneira, ainda que a obra, ao ser apresentada e fruída pelo público, seja autônoma, ganhando diversos significados para aqueles que a fruíram, ela jamais ganha autonomia de seus produtores em forma de mercadoria.

Poderia se questionar se os atores, nesse momento, ao venderem seus espetáculos – posto que são ao mesmo tempo criadores e obra – não estariam vendendo sua força de trabalho. Segundo Karl Marx, em *Salário, preço e lucro*, a venda da força de trabalho ocorreria no sistema assalariado. Marx afirma ainda que: “A força de trabalho de um homem consiste, pura e simplesmente, na sua individualidade viva” (1978, p. 81). É o espetáculo teatral, obra/produto do grupo, que vai ao mercado, fruto de criação coletiva. Portanto, não há venda de força de trabalho, mas tão somente negociação com um produto ou obra artística⁷, apenas por determinado tempo: a duração do espetáculo. Essa troca no “mercado” traduz-se em lucro, já que o grupo teatral permanece como proprietário da obra. Vale salientar que, nessa perspectiva, o teatro em grupo é um trabalho improdutivo. Marx define trabalho produtivo como aquele que se troca por capital, “(...) para o que é preciso que os meios de produção do trabalho e o valor em geral, dinheiro ou mercadoria, se convertam, antes de mais nada, em capital e o trabalho em trabalho assalariado, na acepção científica da palavra” (2010, p. 151). Essa denominação de trabalho produtivo ou improdutivo não decorre das características do trabalho, “(...) mas das formas sociais específicas, das relações sociais de produção no interior das quais o trabalho se realiza” (MARX, 2010, p. 151). No entanto, isso não significa que a produção teatral não possa se tornar um trabalho produtivo:

⁷ Não é o caso de discutir aqui que a arte não é mercadoria, pois o exemplo serve apenas para o entendimento das relações com as quais os grupos lidam. E estamos entendendo produto como obra dos homens; logo o espetáculo é um produto criado pelo grupo de artistas nele envolvidos. Desse ponto de vista, toda obra teatral é coletiva.

Um ator, inclusive um palhaço, pode ser, portanto, um trabalhador produtivo se trabalha a serviço de um capitalista (de um empresário), ao qual restitui uma quantidade maior de trabalho do que a que recebe dele sob a forma de salário, enquanto um alfaiate que vai à casa do capitalista para arranjar-lhe as calças, criando não mais que um valor de uso, não é, pois, mais que um trabalhador improdutivo. O trabalho do ator se troca por capital, o do alfaiate, por lucro. O primeiro cria mais-valia; o segundo apenas consome lucro (MARX, 2010, p. 151).

Assim, para Marx, a distinção de trabalho produtivo ou improdutivo se faz na relação, “(...) *a partir do ponto de vista do capitalista e não do ponto de vista do trabalhador*” (2010, p. 151. Grifo do autor). O que se percebe é que um mesmo trabalho pode vir a ser produtivo ou improdutivo. Desse ponto de vista, a produção de um grupo teatral só faz sentido como valor de uso, logo, improdutivo.

Com relação à alienação intelectual, isto é, a divisão entre o fazer e o pensar, ainda que alguns grupos mantenham certa divisão entre as funções de atores, diretores, autores, cada vez mais essas funções se misturam e todos participam da construção da obra final. E como afirma Marx: “A divisão do trabalho somente se torna uma verdadeira divisão quando se separam o trabalho físico e o trabalho intelectual” (2010, p. 138). Ora, sabe-se que ao longo do processo de qualquer pesquisa ou de criação de espetáculos em grupo, pensar e fazer se confundem. Há um movimento dialético da prática para a reflexão, retornando ao fazer em saltos qualitativos. No processo de criação de um espetáculo instaura-se a *práxis*.

Essas duas formas de alienação e seus respectivos processos de desalienação conduzem os indivíduos e, conseqüentemente, os grupos, ao processo de desalienação social, combatendo a primeira forma de alienação. De que forma? A compreensão da opressão imposta pelo sistema capitalista pode levar ao engajamento social e político, juntando-os em movimentos políticos e levando-os a uma consciência de classe. Entretanto, todo esse processo não ocorre de forma rápida, bem como não é suficiente pertencer a um grupo teatral para que ele se desenvolva. O processo é dialético.

Para Walter Benjamin, em *O autor como produtor* (1996), o escritor progressista deve lutar ao lado do proletariado, orientando-se em função daquilo que seja útil para essa classe. O autor lembra o teatro épico brechtiano como um avanço, na medida em que transformou o confronto com a arte burguesa em coisa sua, isto é, em algo que o outro lado recusa. É importante frisar também que não se está propondo aqui uma

desalienação transcendental por meio do simbólico, haja vista que o processo de desalienação aqui discutido se dá em relação àqueles que praticam o teatro e não em quem recebe, ainda que estes, por meio das obras, possam estranhar um mundo naturalizado.

Processos de consciência

Em relação à consciência de classe, Mauro Iasi estabelece três processos, afirmando que eles ocorrem de forma dialética. Cada etapa do processo apresenta contradições que, “(...) ao amadurecerem, remetem à consciência para novas formas e contradições, de maneira que o movimento se expressa num processo que contém saltos e recuos” (2007, p. 12). Os três processos de consciência são os seguintes: consciência de si, consciência em si e consciência para si ou, dito de outra forma, consciência individual, consciência de grupo e consciência revolucionária.

A primeira forma de consciência é formada a partir do próprio meio; são as representações que as pessoas têm da vida e de seus atos. Trata-se da inserção no mundo como pessoa. Apesar de ser uma representação mental do mundo objetivo, é subjetiva. Sendo assim, é “(...) uma realidade externa que se interioriza” (IASI, 2007, p. 14). É, portanto, especialmente adquirida no seio familiar. Sabemos, os sujeitos nascem no mundo da cultura, isto é, em um mundo já feito, logo, na relação social, o sujeito internaliza a parte e generaliza-a, de maneira a perceber o todo (mundo) pela parte (sua vida). “Evidente que aquilo que fica interiorizado não é as relações em si, mas seus valores, normas, padrões de conduta e concepções” (IASI, 2007, p. 18). Dessa forma, o mundo se “naturaliza” e o sujeito forma o senso comum e com ele se conforma. Mesmo quando toma contato com outras instituições como a escola, o serviço militar ou o trabalho, instituições estas tão diferentes da família (formadora da “personalidade”), por meio das quais os sujeitos podem vir a adotar um papel ativo e menos dependente, nada garante que o potencial dos sujeitos se manifeste, podendo tão somente “(...) reforçar as bases lançadas na família” (IASI, 2007, p. 19). Assim, os cidadãos tornam-se disciplinados, e essa consciência passa a ser uma forma de alienação, visto que se toma a parte pelo todo. “A ideologia encontra na primeira forma de consciência uma base favorável para sua aceitação. As relações de trabalho já têm na ação prévia das relações familiares e afetivas os elementos de sua aceitabilidade” (IASI, 2007, p. 22). Essa

alienação não se dá porque o sujeito está desvinculado da realidade, mas porque a naturaliza, sua visão de mundo está descontextualizada de sua história.

Claro que podem surgir contradições, o que permitirá que os sujeitos avancem, pois a família mediatiza aquilo que foi determinado; no entanto, as representações mentais das forças produtivas são historicamente determinadas e, como as forças produtivas, transformam-se, geram contradições.

Eis aqui uma contradição insolúvel capitalista: enquanto as forças produtivas devem constantemente desenvolver-se, as relações sociais de produção, sua manifestação e justificativa ideológica devem permanecer estáticas em sua essência. Com o desenvolvimento das forças produtivas, acaba por ocorrer uma dissonância entre as relações interiorizadas como ideologia e a forma concreta como se efetivam na realidade em mudança. É o germe de uma crise ideológica (IASI, 2007, p. 27).

Se há novas relações com o mesmo potencial de interiorização, gerando outros valores, isso se reflete em condutas variadas, em novos comportamentos. Dessa forma, os indivíduos buscarão compreender o novo, a despeito dos próprios valores ultrapassados e arraigados. Surge daí um conflito interno e externo, levando-o a um estado de revolta que, mesmo assim, ainda não é a sua superação. “As relações podem não ser mais idealizadas; são agora vividas como injustas e existe a disposição de não se submeter; no entanto, ainda aparecem com inevitabilidade: ‘sempre foi assim’” (IASI, 2007, p. 28). Dessa forma, só em determinadas condições a revolta pode dar um salto qualitativo e passar para um novo estágio de consciência. Para tanto, existe uma precondição: **o grupo**.

Quando uma pessoa vive uma injustiça solitariamente, tende à revolta, mas em certas circunstâncias pode ver em outras pessoas sua própria contradição. Esse também é um mecanismo de identificação da primeira forma, mas aqui a identidade com o outro produz um salto de qualidade (IASI, 2007, p. 29).

Chega-se, assim, à segunda forma de consciência: consciência de si ou consciência reivindicatória. Ao se perceber parte de um grupo, que luta contra as mesmas injustiças, o indivíduo começa a vislumbrar mudanças. As lutas sindicais, os movimentos sociais e culturais são estágios dessa consciência. “O que há de comum nesses casos particulares é a percepção dos vínculos e da identidade do grupo e seus interesses próprios, que conflitam com os grupos que lhe são opostos” (IASI, 2007, p.

30). Ainda que essa forma de consciência continue a tomar como base as relações imediatas, já não é mais do ponto de vista do indivíduo, mas sim do grupo, da categoria, podendo, portanto, evoluir para uma consciência de classe.

Quais são as contradições apresentadas nesse estágio ou nesse processo de consciência? É evidente que os grupos, as categorias, pela luta, negam as formas de produção capitalista, e isto pode levar à superação. Entretanto, mesmo negando, continuam a produzir dentro de um sistema cujas normas continuam as mesmas. Tome-se como exemplo uma greve de determinada categoria, que se organiza e luta porque tomou consciência da exploração imposta. Desse ponto de vista, esses trabalhadores estão se afirmando como classe. Mas vale destacar que, mesmo que se organizem e saiam vitoriosos dessa luta, os trabalhadores retomarão seus afazeres em igual modelo de produção. Dessa forma,

(...) o proletário, ao se assumir como classe, afirma a existência do próprio capital. Cobra desse uma parte maior da riqueza produzida por ele mesmo, alegra-se quando consegue uma parte um pouco maior do que recebia antes. A consciência ainda reproduz o mecanismo pelo qual a satisfação do desejo cabe ao outro. Agora, ela manifesta o inconformismo e não a submissão, reivindica a solução de um problema ou injustiça, mas quem reivindica ainda reivindica de alguém. Ainda é o outro que pode resolver por nós nossos problemas (IASI, 2007, p. 31).

Ao considerar as ideias do teatro épico brechtiano, Walter Benjamin (1996) esclarece que a passagem do senso comum para a consciência crítica, segunda forma de consciência, pode levar os trabalhadores à falsa ideia de que dominam as máquinas (estrutura), quando, na verdade, são dominados por ela. Por isso, na concepção de Benjamin, ao escritor, por exemplo, não cabe apenas escrever, ainda que seja de forma combativa: *“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”* (1996, p. 131. Grifo do autor). Para tanto, está implícita uma questão pedagógica: não se trata apenas da conscientização individual e do grupo, é preciso engajar outros trabalhadores nesse processo.

Não se pretende aqui diminuir a força das lutas travadas em greves, fundamentais para a transformação da consciência. Mas, ainda que os trabalhadores estejam se afirmando como classe, é urgente que se tornem conscientes de todo o processo, como afirma Iasi: *“Conceber-se não apenas como um grupo particular com interesses próprios dentro da ordem capitalista, mas também se colocar diante da tarefa*

histórica da superação dessa ordem” (2007, p. 32). Isto é, assumir-se como classe para negar o capitalismo e depois negar a própria classe para emancipar-se do capital.

Afirma-se, pelo exposto, que os fazedores de teatro, ao se organizarem em grupo, podem chegar a uma consciência de classe, e acredita-se que muitos chegaram a esse estágio. A prova dessa consciência é que os grupos teatrais têm se juntado em movimentos reivindicatórios, cobrando do Estado políticas públicas de cultura de maneira a criarem melhores condições para si e para que sua arte chegue aos demais cidadãos. Além disso, têm se juntado aos movimentos sociais, reforçando a luta de classes. Claro que a grande transformação não cabe ao teatro, embora, como elemento de disputa do simbólico, tenha papel importante na luta junto aos demais trabalhadores. Como afirma Rodrigo Dantas: “Entramos aqui nos subterrâneos da luta de classes, em que a luta pelo domínio da subjetividade antagônica do trabalho se materializa na luta pelo domínio do inconsciente, do imaginário, da própria produção desejante do proletariado” (2008, p. 96).

Quais são os riscos inerentes ao segundo estágio de consciência? Corporativismo, burocratização ou aristocratização operária⁸. Dessa forma, a consciência pode levar a uma passividade diante de fatos incontornáveis, podendo, inclusive regredir, pois como alerta Iasi: “O processo de consciência não é linear, pode e muitas vezes regride a etapas anteriores” (2007, p. 33).

Outro ponto a destacar: “O amadurecimento subjetivo da consciência de classe revolucionária se dá de forma desigual, depende de fatores ligados à vida e à percepção singular de cada indivíduo” (IASI, 2007, p. 35). Por isso mesmo pode haver dissonâncias e disparidades entre alguns indivíduos e sua classe, entre indivíduos e seu grupo. Isto é, o indivíduo pode atingir a consciência revolucionária até mesmo em um grupo alienado. E ao chegar a novo estágio de consciência, torna-se um indivíduo em conflito.

A sociedade capitalista, por mais hipócrita que isso possa parecer, se autoproclama a sociedade da harmonia. O indivíduo em conflito é isolado como se não expressasse uma contradição, mas fosse ele mesmo a contradição, mais que isso, o culpado por sua existência. Enquanto isso, o alienado recebe o título de “normal” (IASI, p. 2007: 37).

⁸ Termo utilizado inicialmente para demonstrar o enriquecimento dos trabalhadores ingleses na época vitoriana, fazendo com que eles arrefecessem os ânimos na revolução. Depois, o termo foi generalizado para toda ascensão material por parte de alguns trabalhadores que, mesmo “enriquecendo”, não deixam sua condição de trabalhador, embora não se reconheça mais entre os seus.

É dessa forma que o indivíduo em conflito, ao verificar a ausência de elementos revolucionários junto à sua classe, pode sofrer “depressão”, como afirma Iasi, ou regredir até mesmo ao estágio de revolta.

Quais as contribuições de um coletivo teatral? Se o compartilhamento de todo o processo criativo e de sua organização interna pode levar os seus criadores à desalienação, suas obras, seus espetáculos podem suscitar no público o interesse pela reflexão sobre a realidade na qual estão inseridos. A arte é uma forma de conhecimento do mundo; sua importância aumenta ao realizar uma abordagem estética realista, em que a realidade do homem é o ponto de partida de sua criação, sabendo que ela “(...) não é um dado bruto ou um produto acabado e sim um movimento” (KONDER, 2009, p. 162). Assim, podemos tomar os pressupostos de Bertolt Brecht, que acredita que uma arte realista deve:

- apresentar o sistema da causalidade social;
- escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana;
- destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
- ser concreto e possibilitar a abstração (1973, p. 11).

Em um mundo globalizado, cujos mecanismos de alienação nos bombardeiam indistintamente, organizar-se em grupo, compartilhando todos os processos vividos pelos seus integrantes, num processo de autogestão, é contrapor-se à hegemonia capitalista; criar obras artísticas críticas, tomando a realidade como ponto de partida, é colocar-se em disputa simbólica; facilitar o acesso às obras, visando à troca de experiências, é levá-las para o principal campo de batalha, pois é aí que se pode dialogar diretamente com os trabalhadores.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova ronteira, 2005.

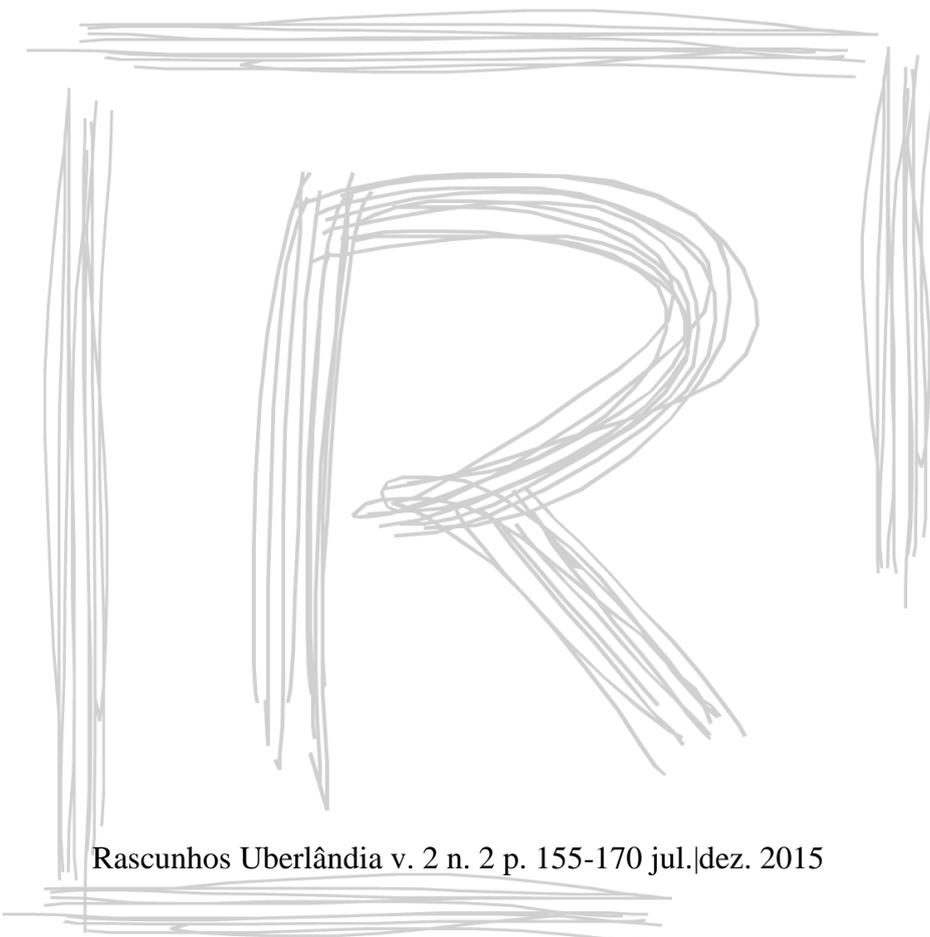
- BRECHT, Bertolt *et al.* **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camarago.pdf. Consultado em: 16/05/2011.
- DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 231 f. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2003.
- GANEV, Eliane. Globalização e subjetividade: desafios do presente. **Revista Unicsul**. Ano IV, número 6 – dezembro 1999, p.27-38.
- IASI, Mauro Luís. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MAGIOLO, Luciana. As marcas de um novo teatro. **Camarim**. Ano 9, n. 37, 1º sem. 2006, p. 12-14.
- MARX, Karl. **Manuscritos filosóficos e outros textos escolhidos**. 2ª ed. São Paulo, 1978.
- _____. **O capital: crítica da economia política**. V. 1 São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MATE, Alexandre. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MOREIRA, Luiz Carlos. Brincando no campo dos senhores. **Rebento: revista de artes do espetáculo**. N.2 (jul. 2010) São Paulo: Instituto de Artes, 2010, p. 32-35.

- NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto:** dramaturgia em processo colaborativo. 2005. 219 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2005.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular.** 4ª ed. São Paulo: Funarte, 2007.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015





O GESTO POÉTICO COMO LIBERTAÇÃO. E REAPRENDIZADO.

THE POETIC GESTURE AS A GUIDE FOR FREEDOM. AND RELEARNING

Miguel Vellinho¹

Resumo

O artigo descreve processo de criação e montagem do espetáculo Peh Quo Deux (2014), da Pequod – Teatro de Animação. Um espetáculo de dança para ser apresentado com bonecos, apresentando coreografias inspiradas no livro Seis propostas para o próximo milênio, de Ítalo Calvino.

Palavras-chave: dança, Ítalo Calvino, Pequod Teatro de Animação teatro de animação, teatro de bonecos

Resumen

El artículo describe el proceso de creación y montaje del espectáculo Peh Quo Deux (2014), de Pequod - Teatro de Animación. Un espectáculo de danza que presentado com títeres, y con coreografía inspirada en el libro Seis propuestas para el próximo milenio, de Italo Calvino.

Palabras clave: danza, Ítalo Calvino, Pequod Teatro de Animación, teatro de animación, teatro de títeres

Abstract

The article describes the process of creating and assembling the Peh Quo Deux show, from Pequod - Animation Theatre. A dance performance presented with puppets, featuring choreography inspired by the book Six proposals for the next millennium, by Italo Calvino.

Keywords: dance, Ítalo Calvino, Pequod Animation Theatre, puppet theatre, puppetry

Início

Ter uma companhia de teatro, com já alguma estrada, implica aprofundar sua pesquisa interna de forma cada vez mais surpreendente – de preferência – e não decepcionar o seu público fiel. Sempre tenho em mente a figura daquele artista de circo que mantém vários pratos girando sem parar sobre uma varinha. E a quantidade de pratos só aumenta... Assim, ao idealizar o projeto que gerou o espetáculo PEH QUO

¹ MIGUEL VELLINHO é autor e diretor teatral. Fundou a Cia Pequod – Teatro de Animação em 1999 e desde então tem dirigido todas as suas montagens. Leciona Teatro de Formas Animadas e Teatro Infanto-juvenil no Curso de Licenciatura em Teatro na UNIRIO.

DEUX, tive que levar em consideração alguns anseios internos e externos que, nos últimos anos, vêm nos perseguindo. Eu queria muito retomar a vertente mais forte e característica da PeQuod, o seu trabalho com bonecos, fundamental para que o grupo se destacasse no panorama local e nacional. No entanto, o hibridismo, que nos permitiu mesclar atores e bonecos num mesmo grau de importância na cena e que, desde *Peer Gynt*, encenado em 2006, tem pautado nossos trabalhos, para mim já tinha se esgotado. Por ora. Essa contaminação da cena foi bastante relevante nesta montagem já citada e em *A Chegada de Lampião no Inferno*, espetáculo de 2009 que também bebeu nessa fonte híbrida. A questão é que tínhamos saído de um trabalho em que as necessidades de produção e da cena foram retirando os bonecos do palco e nos vimos em um híbrido ao extremo, um híbrido ao contrário ou, resumidamente, um espetáculo sem bonecos. Só com atores. Nada contra. But...



Peh Quo Deux. Foto: José Roberto Crivano

Daí o meu desejo de fazer efetivamente uma retomada, mas que houvesse, claro, desafios fortes no caminho. É preciso dizer ainda que o convívio interno de uma

companhia implica, por vezes, integrantes que vieram de diferentes processos, de diferentes etapas, alguns com mais calos na mão, outros menos calejados. Com a manutenção de um repertório sempre ativo, vínhamos tendo, já há algum tempo, a sensação de que precisávamos parar e (re)trabalhar a manipulação dos espetáculos com bonecos mais antigos e que já não contavam com o elenco original. O conjunto atual da PeQuod traz a marca dos hibridismos (aos quais sou muito grato) e profissionais que poderiam ir mais além em relação ao manuseio dos bonecos. Precisávamos de um tempo para trabalhar juntos a manipulação. Profundamente. Tentamos várias vezes marcar umas oficinas internas, mas a urgência dos editais, viagens e compromissos diversos sempre jogavam isso para escanteio. Era preciso um compromisso de uma outra ordem. E com uma dose forte de sedução para convencer os companheiros de que a hora havia chegado.

Ainda durante o processo do espetáculo anterior, comecei a rascunhar o projeto que significaria retomar os bonecos, com horas intermináveis na sala de ensaio e outras tantas confeccionando os atores da montagem. No entanto, como disse, era preciso um desafio real para que pudéssemos ter certeza de que estaríamos avançando no nosso trabalho e não repetindo o que já foi feito. Assim PEH QUO DEUX começou a ser criado. A proposta era sair do Teatro, do drama, e migrar para uma região em que o movimento humano fosse o eixo: a Dança.

Explico o “movimento humano” do parágrafo anterior. A PeQuod acabou se especializando em uma técnica de manipulação conhecida como manipulação direta, em que os bonecos não possuem fios nem varas e são manipulados por duas ou três pessoas simultaneamente. Um líder se responsabiliza pela cabeça e uma das mãos, outro pela outra mão e quadril e uma terceira pelos pés. É uma manipulação compartilhada, em que a harmonia e a sincronia dos movimentos humanos resultam numa proximidade com a movimentação feita por uma pessoa. Ou seja, é uma técnica absolutamente antropomórfica e que se utiliza dessa “reprodução” de padrões de movimentação humana como principal característica. Oriunda do bunraku japonês e adaptada pelos europeus, essa técnica sempre me atraiu por sua organicidade, complexidade e, quando bem realizada, beleza de resultados. Logo, pode-se deduzir que a figura antropomórfica é hegemônica nessa seara e que, portanto, o estudo da movimentação humana sempre esteve por perto em todos os nossos processos. De Muybridge a Laban, nossos estudos

foram se aprofundando com o passar dos anos, permitindo uma rapidez de resultados. Porém, como disse acima, nem todos os atuais membros da PeQuod acompanharam essas etapas. PEH QUO DEUX também serviria como esse “momento de equiparação técnica” do elenco. Com direito ao convívio de alguns mestres da Dança contemporânea pelo processo adentro.

A ideia central do espetáculo era trazer nomes fortes da Dança contemporânea para dentro da PeQuod e criar coreografias a partir desse convívio. Havia também, claro, necessidades minhas de aprendizagem que vinham desde o entendimento de montagem de uma coreografia, passavam pela compreensão de como cada coreógrafo iria lidar com uma fonte literária (Calvino) e transformá-la em linguagem visual, até – e sobretudo – pelo fato de trabalhar com corpos que possuem características sobre-humanas (os bonecos). Como a compreensão dessa ferramenta seria absorvida por cada um deles?

Foram convidados Regina Miranda, Paula Nestorov, Cristina Moura, Marcia Rubin e Bruno Cezario para criar quadros com bonecos. A ideia era que fossem *pas de deux*, já que tinha previsto seis atores no elenco (três pessoas para cada boneco). O risco dessa empreitada estava estabelecido desde o início do projeto. Pela primeira vez, não saberíamos que bonecos iríamos fazer e tudo isso seria descoberto ao longo do processo, que durou sete meses. Começamos do zero, sem saber o que aconteceria, o que criaríamos juntos e aonde o olhar de cada coreógrafo miraria. Para amenizar e facilitar as coisas, resgatei um livro que me é muito familiar e muito querido: Seis Propostas para o Próximo Milênio, de Ítalo Calvino, que caiu como uma luva para cada convidado. Numa leitura prévia com o elenco, e ainda sem a presença dos coreógrafos, percebemos as inúmeras proximidades de cada capítulo com cada um deles. Bem, há uma questão de memória afetiva, absolutamente subjetiva e particular minha, já que vi alguns dos trabalhos memoráveis que Regina Miranda e Paula Nestorov realizaram nos anos 1990 e que jamais esqueci. Quem acompanhou a saga de Dante pelo MAM, na inesquecível tradução cênica de A Divina Comédia, orquestrada por Regina Miranda, sabe do que estou falando. Ou quem viu os cruzamentos bem articulados de Paula Nestorov em Chegança, também nos idos dos 90. Portanto, cada capítulo se apresentava muito claramente a sua destinação. Assim, por exemplo, fazia todo sentido destinar o capítulo da Visibilidade para Regina Miranda, já que este resgata A Divina Comédia

para falar na construção do imaginário do inferno, purgatório e paraíso a partir de Dante.

Antes da chegada dos coreógrafos à sala de ensaio, reservamos um tempo para iniciar um trabalho conjunto, que visava a retomar nossos procedimentos de manipulação de bonecos, especificamente a manipulação direta, e iniciar nossa aproximação com a dança. Isso se deu através de uma seleção de vídeos de alguns espetáculos de dança, que buscamos reproduzir com bonecos. Ali mesmo se deu a percepção mais interessante desse processo de trabalho: o desmonte de procedimentos de manipulação que sempre me acompanharam. A mais visível e instigante de todas elas, sobre a qual posso discorrer sem me alongar demasiadamente, foi a observação de uma maior autonomia das partes do corpo dos bonecos, em detrimento da liderança que a cabeça, outrora, exercia. O fato de novos e diferentes vetores de movimento agirem com maior ênfase foi a primeira percepção de que havia verdadeiramente um novo continente a ser explorado, em termos de condutas de manipulação. Nas entrelinhas, isso significava também uma maior concentração do elenco, já que os vetores de comando poderiam circular por todo o objeto manipulado. Outro procedimento adotado nessa fase foi trabalhar com os nossos próprios corpos. Parece óbvio, mas não é. Revisitamos alguns exercícios das nossas oficinas, em que buscamos valorizar e atentar para as questões de equilíbrio, eixo, força, impulso e adequação do peso do corpo que estão envolvidas em cada ato corporal humano. Como caminhar, por exemplo. Nessa aproximação com o ferramental coreográfico, foi de suma importância a presença de Raquel Botafogo no elenco, já que, vinda da Escola Angel Viana, ela nos deu o suporte necessário para que esse acercamento se desse com conhecimento de causa e procedência.

O contato com os coreógrafos se deu, inicialmente, através de telefonemas e e-mails, que convergiram para reuniões individuais, onde eu e a companhia éramos apresentados, bem como os propósitos do projeto. Para esses encontros, eu levava comigo um dogma (impresso, mas também enviado por e-mail depois), que foi produzido em conjunto com o elenco e que cabe ser reproduzido aqui, para o entendimento das nossas necessidades e possibilidades na encenação. Precisávamos estar em conjunto, em comunhão com o projeto como um todo e, portanto, tínhamos que demarcar alguns limites para o nosso produto final. Eis o nosso dogma:

1. As coreografias devem ter duração de 8 a 10 minutos;
2. O espaço cênico será único para todas as coreografias;
3. O pas de deux deve ser preservado, mas o par não precisa ser necessariamente formado por figuras antropomórficas – qualquer dupla pode formar um par;
4. A coreografia deve, em alguma instância, ultrapassar os limites anatômicos humanos. A fragmentação e a multiplicação dos corpos são bem vindas;
5. Algumas leis da física podem ser abolidas ou alteradas, como, por exemplo, a gravidade e lei de ação/reação;
6. A música deve ser preexistente, escolhida pelo coreógrafo e, de preferência, instrumental. Sugestões: clássica, jazz, eletrônica, world music, rock, música brasileira;
7. A metalinguagem é muito bem-vinda;
8. O livro “Seis Propostas para o Novo Milênio”, de Ítalo Calvino, deveria servir de estímulo poético. Nossa sugestão de divisão dos capítulos entre os coreógrafos:
 - a. LEVEZA – Marcia Rubin
 - b. RAPIDEZ – Bruno Cezario
 - c. EXATIDÃO – Cristina Moura
 - d. VISIBILIDADE – Regina Miranda
 - e. MULTIPLICIDADE – Paula Nestorov.



Peh Quo Deux. Foto: Simone Rodrigues

Havia, claro, muito receio de nossa parte diante do nosso próprio projeto. Esse cruzamento com a dança poderia nos levar a uma obra insípida? A virtuosidade de um corpo em movimento, que, por consequência, imprime na plateia certo tipo de emoção, poderia ser reproduzida pelos bonecos? Queríamos mesmo a virtuosidade? Entendíamos que havia um corpo que apresentava a coreografia e, dentro desse mesmo corpo, um corpo que “sofre” a coreografia, entendendo aí características fisiológicas do corpo humano, que, durante a execução de uma obra de dança, se altera, sua, respira de uma outra forma... Vive, enfim. Isso, de antemão, estava fora de questão. Nosso corpo de baile era de espuma, madeira, tecido e fibra de vidro. No entanto, é impossível não considerar essa parcela viva e expressiva do conjunto do espetáculo. Ou seja, “sofrer” a coreografia é também um componente que está somado àquela expressão artística. Penso eu. Será que estávamos nos encaminhando para um equívoco? Ou para algo que a complexidade do espectador contemporâneo não absorveria bem? Soaria bobo? Pretensioso? Pueril? André Gracindo, outro ator do elenco, trouxe alguma luz a partir de Kleist, que reproduzo abaixo.

E qual vantagem teria tal boneco diante dos bailarinos vivos?

A vantagem? Antes de mais nada, uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. – Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são, como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade; um dom valioso, que se procura em vão na maior parte dos nossos bailarinos. (...)

Neste sentido, falou, tais bonecos têm a vantagem de ser antigravitacionais. Sobre a inércia da matéria, de todas as propriedades a que mais se opõe à dança, eles não sabem nada: porque a força que os suspende no ar é maior do que aquela que os prende à terra. O que não daria a nossa boa G... para ser sessenta libras mais leve, ou para que um peso desta grandeza viesse ajudá-la em seus entrechats e piruetas? Os bonecos precisam do solo apenas para tocá-lo, como os elfos, e para reavivar os impulsos dos membros por meio de uma interrupção instantânea; nós precisamos dele para descansar, e para nos restabelecer dos cansaços da dança: um momento que evidentemente não é, ele mesmo, de dança, e com o qual não se faz nada além de obrigá-lo a desaparecer o quanto for possível. (KLEIST, 2005, p.20)

Ajudou. Mas havia coisas que só a sala de ensaio poderia responder.

Os ensaios, os processos

Após esse momento interno, iniciamos, na segunda metade de junho de 2013, os encontros com os coreógrafos na sala de ensaio. Começamos com a Paula, que tinha maior disponibilidade naquele momento. Essa questão foi bastante pontual nesse processo, pois lidamos com cinco profissionais de dança que possuem agendas distintas de trabalho, o que nos obrigou a manter uma intensa negociação das nossas agendas, para que nos adequássemos a uma possibilidade de encontro. Repito, eram cinco coreógrafos, cinco agendas... Ter iniciado o processo com a Paula, se não foi um presente dos Deuses, foi algo bem próximo a isto. Deu-nos vocabulário, tempo para racionalizar de uma outra forma os corpos e, dentro de um aspecto cronológico do processo como um todo, preparo corporal nosso para o que poderia vir adiante. Obviamente, estávamos numa via de mão dupla, Paula e nenhum dos outros coreógrafos convidados nunca tinham estado com aquele grupo de pessoas, nunca tinham coreografado para bonecos e sua proximidade com a linguagem do Teatro de Animação era pouca. E foi bonito ver não somente ela, como também os outros quatro convidados, se acercando dos rudimentos da manipulação de bonecos e, ali mesmo, na sala, abandonando ideias preconcebidas e aceitando a troca proposta por esse trabalho. Paula trabalha atualmente em um projeto coreográfico a partir de desenhos que, sequenciados por um programa de computador agregado a uma música, chegam a um conceito bastante próximo do desenho animado, ou seja, algo muito próximo da nossa “praia”. Paula desejou levar para os bonecos um trabalho já iniciado no computador, mas percebeu que tal transposição exigia adaptações, opções e dinâmicas muito diferentes do que imaginava *a priori*. Esse momento de alinhamento com a linguagem foi bastante interessante nos cinco convidados. O momento de experimentação do que era possível realizar com os protótipos, até o fato de todos eles terem ficado com alguns bonecos em suas casas, experimentando solitariamente a manipulação, foi um período de extrema fertilidade de ideias, que se traçavam nas discussões teóricas de cada capítulo do Calvino e que abriam para outras leituras. O processo com a Paula foi muito interessante, pois trabalhou nas minúcias de uma ideia e criou partituras corporais, não exatamente presas a uma música. Esta entrou depois e foi composta pela própria coreógrafa ao piano. Assim, o seu processo, que, posso dizer, foi denso no primeiro mês de trabalho, foi pulverizado pelo tempo todo do projeto e encerrado somente nos dias que antecederam a estreia. No entanto, o zelo e o primor pelo trabalho deu segurança para o elenco, mesmo com tardias alterações. Num instante, tudo estava encadeado.

Como um ato de subversão ao dogma, Paula decidiu, meses antes da estreia, cindir seu quadro. Não seriam dez minutos blocados, mas teriam três partes que se complementariam numa ideia final. Essa cisão me ajudou muitíssimo a resolver determinadas questões da ordenação das cenas e na montagem final do espetáculo. Falarei mais adiante sobre isso.

Um pouco depois do início do processo da Paula, Bruno Cezario iniciou seu processo conosco. Veio muito seguro, com ideias muito bem pensadas e com um desafio gigantesco a todos nós. Desde o início nos pareceu claro que, no quadro que Bruno criaria, o elenco também estaria envolvido com a cena, e assim foi. Cabe lembrar que tanto Bruno quanto Paula, e Marcia também, acharam interessantes os bonecos e a técnica da manipulação direta para trabalhar em seus quadros. Paula e Marcia aceitaram o balcão, suporte necessário para a movimentação dos bonecos e que serve com uma ideia de palco, diferentemente de Bruno, que preferiu ganhar a totalidade do espaço cênico e ter o piso do palco dos atores como suporte. No entanto, o grande desafio (o maior, porque havia outros) foi a natureza do material proposto para a dupla do seu quadro. Tendo ficado com o capítulo intitulado RAPIDEZ, Bruno pensou em dois seres feitos de... Gelo. Que se decompunham ao longo da encenação, acentuando uma ideia de volatilidade dos sentimentos, das relações, da vida. Agarramos essa ideia desde a primeira hora e nos dedicamos intensamente para que ela fosse realizada. Saberíamos que a produção seria tensa, já que teríamos que ter extras destes bonecos, um freezer no camarim para a vida toda deste projeto e uma atenção redobrada em termos de infraestrutura como um todo. Seriam dois bonecos por dia! Que, sim, derreteriam em cena a cada apresentação. Durante todo o processo de criação, idealizamos as formas desses bonecos, estudamos modos novos para as articulações dos membros, testamos inúmeros materiais, pensamos em dezenas de saídas. Infelizmente, a poucas semanas da estreia, fomos obrigados a abortar a ideia – pelo menos por enquanto –, pois precisávamos finalizar o quadro, o espetáculo, enfim, tínhamos que estreiar. O elenco precisava de uma dupla definitiva para ensaiar. Foi doloroso tomar essa decisão. Mas, não desisti totalmente da ideia. Nem o Bruno.

A terceira coreógrafa a começar o processo foi Regina Miranda, lá por meados de setembro de 2013. Foram momentos prazerosos de muita leitura, muita conversa, muitas ideias e muita costura com a sua própria trajetória artística. Isto se deve,

sobretudo, ao fato de Regina partir efetivamente de A Divina Comédia, de Dante, e de sua transcrição coreográfica feita nos anos 1990, para repensar algumas ideias de Calvino sobre o mesmo tema. E com isto criar a impactante cena sobre o tema da VISIBILIDADE, vista em PEH QUO DEUX. Seu processo de trabalho foi bastante interessante, por ter sido totalmente diferente do dos outros quatro convidados. Regina mapeou milimetricamente a música escolhida – aos segundos – e com ela desenhou inúmeras sequências de movimentos a serem executados pelo elenco. Tudo isto feito fora da sala de ensaio – ela chegava com todas as trajetórias arquitetadas.

Regina, no entanto, foi hábil em rejeitar algumas condições do dogma e nos lançar numa pesquisa à qual há muito tempo estávamos para nos lançar. Ela necessitava de um boneco por manipulador e, sendo assim, a ideia de permanecermos na manipulação direta tornara-se impossível. Era preciso uma técnica que atendesse às necessidades dramáticas de Regina e que desse, a cada ator, autonomia de manipulação do seu personagem. Foi aí que tirei da manga os fascinantes bonecos japoneses kuruma ningyo, manipulados por uma única pessoa. Trata-se de um boneco de aproximadamente 70 a 80 centímetros, cujos pés são presos aos do manipulador. Este fica sentado em um banquinho baixo com rodinhas, que proporciona o deslocamento do boneco. Com uma mão, o manipulador sustenta o corpo do boneco, na região do tronco, de onde sai o acionamento da cabeça. Com a outra mão, ele aciona as duas mãos do boneco através de controles distintos. Lançar-se em um estudo de uma nova técnica de manipulação no meio de um processo de montagem é uma decisão de altíssimo risco. Mas a gente precisa entender que a hora era aquela. Inúmeros percalços, problemas, tombos nos levaram a chegar à cena idealizada por Regina com o prazer de uma nova descoberta e apresentando uma nova técnica por aqui. Eu, Regina e o elenco estávamos todos em pé de igualdade, aprendendo algo totalmente novo para nós. Creio que devem ter existido algumas experimentações com esta técnica, e eu mesmo já havia experimentado essa técnica em um espetáculo em que trabalhei como consultor, mas posso dizer que a PeQuod talvez tenha sido uma das primeiras companhias brasileiras a se dedicar a ela.

Cristina Moura e Marcia Rubin foram as duas últimas a iniciar o processo com a PeQuod, já em outubro do ano passado. Cristina trouxe contribuições interessantíssimas sobre o seu processo de criação. Mais que isso, ela trouxe uma proposta de trabalharmos

com uma escala de boneco com a qual nunca havíamos trabalhado, obrigando-nos a readequar um novo olhar (mais um!) sobre o nosso objeto a ser manipulado. Também Cristina não se afastou do antropomórfico, assim como os outros convidados, e propôs a ideia de um personagem que transitaria pelo espaço utilizando-se de alguns princípios da manipulação direta, mas com um boneco de um metro e meio de altura. Isso significaria novas ideias de compartilhamento da manipulação, bem como – provocação de Cristina – maneiras novas e não usuais de o boneco passar pelas mãos do elenco. Foi um processo bem difícil, pela complexidade inicial proposta, e que, no entanto, escondia um potencial riquíssimo de investigação. Muito interessante ver quatro, cinco, seis pessoas sobre o mesmo boneco e este adquirir uma movimentação que, ao mesmo tempo, se compartimentava ainda mais, ao passo que trazia em si, pela própria natureza do resultado da sua movimentação, uma beleza estranha de movimentos. Um ambiente verdadeiramente novo. Criar um protótipo à altura da cena e deixá-lo leve, apesar do seu tamanho, foram algumas das pedreiras deste quadro, que se pautava pelo tema da EXATIDÃO. E muitas vezes era extremamente frustrante não chegar ao lugar desejado, devido às impossibilidades de confecção existentes no projeto, que dificultaram bastante a execução desse quadro, assim como o da Regina – ambos por estarmos descobrindo novos tipos de técnicas, novas questões que cada uma traz, e por surpresas que sempre o destino espalha pelo meio do caminho. O elemento par daquela figura gordinha que confeccionamos demorou a aparecer. Primeiro, testou-se uma relação com tecidos, que adquiriam formas diversas e se relacionavam com o “gordinho”. Abrimos mão desse caminho por motivos técnicos. Só bem mais tarde apareceu o seu complementar, saído do próprio acervo da PeQuod para ganhar a cena.

Marcia Rubin praticamente fechou o processo de trabalho, escolhendo o campo seguro da manipulação direta para ali colocar suas observações primeiras sobre o trabalho com bonecos. Desde o início, o que mais a encantava era a inércia do boneco, a sua total entrega à gravidade, sua não rejeição à queda. Essa falta de apreço à vida, existente em cada boneco – dado que é um objeto morto –, deu a Marcia as primeiras tintas sobre o que ela poderia falar a respeito da LEVEZA. E ela destrinchou habilmente os variados significados que a palavra encerra.



Peh Quo Deux. Foto: Simone Rodrigues

Dramaturgias

Usar um livro teórico sobre literatura, elemento não propriamente dramático, como base de uma encenação que também não se propunha a ser narrativa foi um caminho interessante para levantamento das cenas que compunham PEH QUO DEUX. Se os eixos não eram propriamente herméticos, os meandros da criação de cada coreógrafo nos ensinaram procedimentos outros, de novos ângulos, sobretudo ao meu trabalho de direção dentro de uma companhia. Não digo que meu olhar esteja viciado, mas observar de perto cinco processos radicalmente diferentes foi-me absolutamente enriquecedor, ao entender sob que diversos aspectos um conceito se transforma em linguagem corporal. Marcia Rubin pegou a questão da LEVEZA como um aspecto refinado do peso. Como uma virtude do peso. Nesse ponto, Marcia trouxe um quadro em que dois homens bebem num bar, em algum lugar dos anos 1970, sendo que um deles está afogando suas mágoas, enquanto o outro tenta consolá-lo. Uma jukebox serve de pretexto para eles dançarem e se deixarem levar pelas sensações que a música lhes traz. Entre quedas, desmaios e flutuações, Marcia faz do seu quadro o momento de maior quantidade de risos de PEH QUO DEUX e, sábia, conecta o riso como um elemento intrínseco do ser humano. A graça e a leveza estão desde sempre de mãos dadas, sabe-se. Nessa noite, ao som de Elvis Costello, dois homens riem, dançam e entendem que é preciso ter leveza em tudo que se faz. Mesmo quando se sofre.

Meu trabalho em PEH QUO DEUX, entre tantos, foi de organizar o macro e servir de suporte às questões próprias do Teatro de Animação, sobre as quais os

coreógrafos não teriam conhecimento ou segurança para decidir. No mais, deixei-os livres para criar as situações e os personagens dos *pas de deux*, com total autonomia. Depois, eu tangenciava as margens. Portanto, eu estava ali para dar uma ordem final às cenas, pensando em um eixo dramático claro que – temor dos temores – me afastasse de um espetáculo de quadros estanques. Em casa, longe de todos, eu segurava minha ansiedade por estar dentro de um projeto cuja junção final eu não tinha nenhuma ideia se daria certo. Era o risco dos riscos. Estou me jogando, tirem a rede de proteção.

Coube à sorte ou ao destino ou a Paula Nestorov ou a todos juntos o fato de ela tripartir o seu tempo e me dar um início, um meio – a cena em si – e um encerramento para o espetáculo. Explico: Paula veio com uma ideia de pensar o espaço teatral povoado pelas pessoas que frequentam o palco não exatamente no momento do espetáculo, mas sim no depois. Trouxe a ideia das pessoas que cuidam dos teatros, dos palcos, que limpam o espaço cênico e que, num momento de solidão, de total ausência de público, iniciariam o seu “show” particular. Algo só delas. E algo absolutamente incrível. A MULTIPLICIDADE de Paula estaria nessa dupla de serventes absolutamente iguais, não gêmeas, mas uma dupla da outra. E estaria também na diversidade de vozes colocadas na trilha sonora do quadro, que dialoga não somente com o que está em cena, como também com alguns dos outros quadros. É a própria Paula quem recita os versos de Rilke em alemão e que ilustra literalmente o que está acontecendo no palco:

Estamos bem no começo, veja você.
Como antes de tudo. Com
mil e um sonhos atrás de nós e
sem nos mover

Paralelamente à sua declamação do poema, Paula enxertou uma gravação feita para a BBC do poema de John Milton, O Paraíso Perdido, que aqui abria um diálogo com a cena de Regina Miranda, assim como prenunciava elementos existentes no quadro desta. Mantê-los no original, e assim criar uma massa sonora “confusa”, era um caminho que mirava a MULTIPLICIDADE pretendida. Munidas de baldes e vassouras, a dupla trafegava num espaço em que o nonsense das situações expostas reafirmava a natureza primeira dos corpos ali à disposição. Sem abandonar seu traço minimalista –

um dos aspectos mais marcantes de seus trabalhos coreográficos, Paula imprimiu uma história que percorreria a totalidade do espetáculo. De um espetáculo que também era múltiplo.

Por motivos que tentarei explicar ao final deste texto, coube ao Bruno ficar com o final do espetáculo. E não foi, a princípio, por nenhuma predileção especial. Por motivos absolutamente técnicos, não tínhamos como conviver em um palco todo empoçado de água. Lembram-se que os bonecos de gelo derreteriam ao longo da sua execução? Obrigatoriamente, o quadro da RAPIDEZ foi jogado para o final do espetáculo, me obrigando mais uma vez a agradecer aos Deuses e a entender as razões para que ele estivesse ali. Daí veio naturalmente o encerramento do espetáculo, quando repentinamente reaparecem as serventes do quadro da Paula, que, depois de analisar bem o estado do palco ao final do quadro do Bruno, olham-se mudas pensando no trabalho que terão para enxugá-lo.

Estamos bem no começo, veja você.
Como antes de tudo.

A VISIBILIDADE proposta por Regina Miranda saiu das páginas de A Divina Comédia e caiu nas telas dos jogos de computador. Em ambos a sede pelo que não se vê, a sede pelo que se deseja ver, a sede pelo que não está visível. Ou pelo excesso de. Assim Regina compôs uma pequena fábula sobre o embrutecimento do olhar. Lúcifer vira um mestre de cerimônias de um jogo que se revela aos poucos. Num quadro todo falado em inglês, já que estamos dentro de um game e usando imagens de jogos existentes que ela própria editou juntamente com a música, Regina nos dá as chaves de ignição da grande linha ascendente que é este espetáculo, que se propõe a sair da vulgaridade e da brutalidade das imagens já vistas até a leveza e fluidez existente nos últimos quadros do espetáculo. Uma linha crescente que passa ainda pelo estranhamento (Cristina) e pelo improvável (Paula) e atinge as esferas elevadas do humor (Marcia) e da paixão (Bruno). Pode ser uma leitura boba, rasa, redutora. Concordo que nem tudo pode ser explicado. Mas, para a minha saúde mental, costurei as coisas nesse sentido.

Sabe-se que a sexta conferência que Calvino faria no ciclo de palestras que gerou o livro Seis Propostas para o Próximo Milênio seria sobre o conceito da CONSISTÊNCIA. Fico me perguntando sobre que bases de discussão ele desfibrilaria esse tema. Pergunto-me também se a junção dos outros cinco temas não tenha nos

trazido para perto desse capítulo não escrito. Vendo agora o espetáculo pronto, percebo mais claramente o ponto em que estamos. Nesse “lance de dados”, sendo os outros cinco lados já vistos por nós, impressiona-me a margem a que chegamos. Trazer as questões atuais da dança contemporânea para a nossa discussão e nosso ofício não apenas nos deu novos horizontes, como também nos abriu um flanco de novas indagações...



Peh Quo Deux. Foto: Simone Rodrigues

Bibliografia

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro e marionetes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. Programa do espetáculo PEH QUO DEUX, Rio de Janeiro, 2014.

Recomendações de leitura

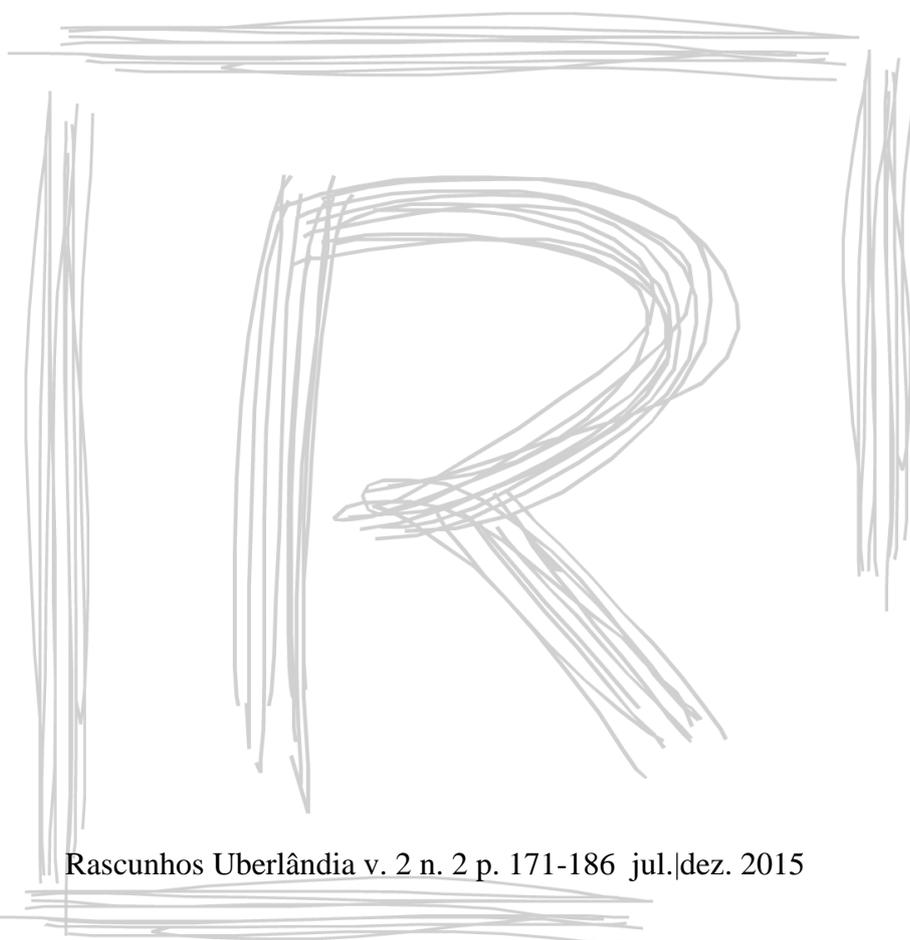
MACHADO, Renato. **A luz montagem**. Móin-Móin (UDESC), v. 05, 2008.

VELLINHO, Miguel. **Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação**. Móin-Móin (UDESC), v. 01, 2005.

_____. **Como el cine entró en mi teatro. Fantoche - Arte de los títeres** (UNIMA Espanha), v. 1, 2007.

_____. **Encenando Peer Gynt - apontamentos sobre a montagem da Cia PeQuod.**
in: Henrik Ibsen no Brasil. SCHOLLHAMMER, Karl Erik(Org.). Rio de Janeiro:
Editora PUC Rio e Sete Letras, 2008.

Recebido: 31/08/2015
Aprovado: 20/09/2015
Publicado: 31/10/2015





AS COISAS NÃO TÊM PAZ

Relato de experiência da disciplina Teatro de Formas Animadas na UFRN

THINGS HAVE NO PEACE

Experience report of discipline Theatre of Animated Forms in UFRN

Joana Vieira Viana¹

Resumo

O presente artigo relata a experiência vivenciada no primeiro semestre de 2015, na disciplina optativa Teatro de Formas Animadas, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Trata dos procedimentos metodológicos adotados na disciplina, os fundamentos que julgamos ser necessários à animação teatral e a importância da criação artística como processo de construção do conhecimento. Foi realizada a montagem de um resultado cênico. Parte dos integrantes da disciplina se propuseram a dar continuidade às pesquisas desenvolvidas, formando o Coletivo Farranimada.

Palavras-chaves: teatro, teatro de animação, educação.

Resumen

Este artículo reporta la experiencia vivida en la primera mitad del 2015, en la clase Teatro de Formas Animadas en la Universidad Federal del Río Grande do Norte. Se ocupa de los procedimientos metodológicos adoptados en esta clase, las fundaciones que creemos ser necesario por la animación teatral y de la importancia de la montaje escénica. Parte de los miembros de la disciplina se han propuesto a continuar con la investigación desarrollada, formando el Colectivo Farranimada.

Palabras clave: teatro, teatro de animación, educación.

Abstract

This article reports the experience lived in the first half of 2015, during the course of Animated Forms Theater at the Federal University of Rio Grande do Norte. Deals with the methodological procedures adopted through the classes, the foundations we think to be necessary for theatrical animation and the importance of artistic creation as knowledge construction process. The scenic result created as a result of this experience led part of the students to propose continuing the research, forming the Coletivo Farranimada.

Keywords: theater, animation theater, education.

Durante o primeiro semestre letivo de 2015, no curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, foi ministrada pela primeira vez, a disciplina optativa Teatro de Formas Animadas, pelo Prof. Dr. Sávio Araújo e da qual participei realizando docência assistida.

¹ UFRN. Mestranda. Em andamento. Artes Cênicas. José Sávio de Oliveira Araújo. CAPES. Atriz e professora.

Apesar do crescente reconhecimento do teatro de animação como importante área de conhecimento no cenário das artes cênicas, poucas são as iniciativas de formação para atores animadores, e que têm sido realizadas sob a forma de oficinas oferecidas por grupos profissionais ou, na prática, por força do autodidatismo ou da sucessão da tradição cultural, na qual os saberes são passados de pai para filho, ou de mestre para discípulo.

Disciplinas que abordam o conteúdo do teatro de animação muitas vezes fazem parte do currículo de forma optativa, e assim como aconteceu nesta Universidade, passam-se anos sem que sejam ofertadas. Por sua vez, trata-se de um conteúdo vasto e muito rico, podendo gerar inúmeros resultados satisfatórios para os discentes e docentes envolvidos, colaborando com as pesquisas na área.

Ao elaborar o planejamento desta disciplina, deparamo-nos com o desafio de oferecer um apanhado geral sobre o tema, com a preocupação de não sermos superficiais, dado volume de conteúdos, imprescindíveis de serem abordados, ao se tratar de teatro de animação. A partir da definição proposta por Ana Maria Amaral², foram elencados os temas: teatro de animação e de formas animadas, teatro de bonecos, máscaras, teatro de sombras e teatro de objetos. Além do conteúdo teórico e conceitual, foi uma preocupação nossa, que os estudantes pudessem experienciar, na prática, um pouco de cada técnica abordada.

Inicialmente, buscamos elencar definições que conceituassem o que viria a ser teatro de formas animadas e teatro de animação, e, ao buscar um aprofundamento, chegamos à ideia de animar como princípio fundamental desta arte.

Pensar o teatro de animação é, de alguma forma, pensar na relação do ser vivo com o **não-vivo**, que em cena está na relação do ator com o objeto que anima. Por mais que se tente evitar as dicotomias corpo e alma, vida e morte, matéria e espírito, sempre acaba existindo uma comparação entre os modos de ser **objeto, coisa**, dos modos de ser **vivo, ser**. Para refletir um pouco mais sobre estes **modos de ser**, propusemo-nos a analisar a letra da música As coisas, de Arnaldo Antunes:

As Coisas
as coisas tem peso, massa, volume
tamanho, tempo, forma, cor
posição, textura, duração
densidade, cheiro, valor

²Amaral reconhece o teatro de animação como “o gênero que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representando o homem, o animal ou ideias abstratas”. (2007, p.15).

consistência, profundidade
 contorno, temperatura, função
 aparência, preço, destino e idade
 sentido
 as coisas não tem paz
 (ANTUNES, 1993)³.

Arnaldo Antunes coloca em primeiro plano o modo de ser **coisa**, designando desta forma, a categoria do que não possui vida, os objetos inanimados, atribuindo-lhes características e qualidades, entendendo, por fim, que **as coisas não tem paz**, mesmo sendo a paz, muitas vezes, uma sensação humana, de satisfação, tranquilidade e sossego.

Há uma relação entre a ausência de movimento, e principalmente de conflitos, com a paz; quanto mais inerte, mais aparentemente **em paz**. Isso quer dizer que pela própria natureza das **coisas**, pressupõe-se uma **paz**, apesar de não possuírem consciência, sendo portanto, uma **paz** aparente e inútil. No jogo de palavras proposto por Antunes, pode-se pensar que, ao atribuir características às **coisas**, os **vivos** acabam por tirar a **paz** delas! Percebo que é isso que faz um ator animador: tira a **paz** do objeto que anima, colocando-o em movimento, em conflito.

O desafio proposto na disciplina foi o de identificar, nas qualidades apontadas por Antunes, quais seriam inerentes às **coisas** e quais qualidades seriam atribuídas, pela relação com os **vivos**. Para isso foi imprescindível revisitar conhecimentos básicos da física, da mecânica e da geometria, e principalmente refletir à luz dos sentidos humanos, os modos de perceber as **coisas**.

O debate estabelecido foi riquíssimo, principalmente quando conseguimos estabelecer conexões com o teatro de animação, além de proporcionar uma abertura para se pensar o teatro de objetos, uma das vertentes do teatro de animação, onde objetos cotidianos são postos em cena, levando-se em consideração principalmente o caráter simbólico e metafórico dos mesmos, nas relações que estabelecem.

Paulo Balardim define: “Entenda-se por **objeto** qualquer forma construída pelo homem ou criada pela natureza, dotada de propriedades físicas tais como massa,

³A música “As Coisas”, com letra de Antunes e musicada por Gilberto Gil, foi gravada pela primeira vez em 1993, no disco *Tropicália 2*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

volume, densidade, etc., as quais estão submetidas às leis físicas e fenomenológicas que nos governam.” (BORGES, 2004, p.56).

Dentre as características inerentes aos objetos, notamos que o ato de medir, pelo **vivo**, qualifica esta característica; como no caso da **massa** de um corpo, comumente qualificada em **peso**; apesar de o **peso**, na física, ser a força com que os corpos são atraídos para o centro da Terra, estando, portanto, relacionado à força da gravidade que a mesma exerce sobre os corpos.

Da mesma forma, o volume, medido em m², é inerente à **coisa**, mas quando analisado pelo **vivo**, torna-se **grande** ou **pequeno**, em comparação com outras **coisas** ou seres, sendo o **tamanho**, portanto, uma característica atribuída, relacional. Outras características que se estabelecem na relação entre as **coisas** e seres são: a **posição** e a **profundidade**; ambas precisam de um referencial, de um ponto de partida.

A **duração** e a **idade** também supõem um ponto de partida, um momento no **tempo** em que a **coisa** surge; também supõem um ponto final, seja o **hoje** como referência de **idade** ou o entendimento do que seria o **fim**, o momento em que a **coisa** deixa de ser o que é, para ser **outra coisa**!

O **tempo** é uma característica um pouco mais complexa, uma vez que é difícil imaginar que algo ou alguém **possua tempo**, sendo ele o responsável pela continuidade dos fatos e considerando que há uma relação entre tempo, espaço, matéria e energia, formando um todo, inseparável. Talvez possamos entender que **as coisas tem o tempo** da música, como algo além da **duração** e **idade**, mas estas medidas em relação com uma época, levando em consideração a contagem cronológica que a humanidade atribui ao **tempo**.

No teatro, o **tempo** pode ser considerado um tema à parte, dada sua importância; primeiramente pela ideia do **tempo** presente, no encontro entre ator e público no aqui-e-agora. Está na experiência, no risco assumido por ambas as partes, de compartilharem o momento presente, a essência do fazer teatral. Heráclito (550 – 480 a.C.), em seus fragmentos, nos diz que não se pode pisar duas vezes no mesmo rio. Não só o rio se renova a cada instante, como aquele que o pisa já não será mais o mesmo, ao próximo passo. Ator e espectador modificam-se, afetam-se, entrelaçam-se.

A ideia de **tempo** está ligada à de transformação, crescimento, mudança. Também evoca o entendimento de que cada ser, **vivo** ou **coisa**, tem seu tempo, sua dinâmica própria. Da mesma forma, cada processo criativo. Para o teatro e em especial o teatro de animação, este entendimento é fundamental. Isto porque o ato de animar está

intimamente ligado ao de **por em movimento**. A ilusão de vida só é possível no movimento, seja na ilusão de que a **coisa** move-se autônoma e intencionalmente e/ou, de alguma forma, movimentada(s) dramaturgia(s) da trama espetacular.

Outro ponto importante é a ideia de **destino**, que nas **coisas** tem a ver com a **função**, e que se analisado à luz do teatro de objetos ganha novos contornos – o **contorno** também é uma característica atribuída, pois depende do ponto de vista de um observador. Voltando ao **destino** e à **função**, no teatro de objetos, estas atribuições renovam-se a cada ideia de cena; a **função** que o objeto possui no cotidiano, em cena torna-se um símbolo, que compõe uma dramaturgia (um **destino**). A **função** óbvia de um objeto é corrompida e dá lugar à surpresa do que **ele** é capaz de realizar em cena.

O objeto, a **coisa**, por si só já carrega uma série de informações subjetivas e simbólicas, para além das características apontadas por Antunes, que, em relação com o espaço, com outros objetos e/ou atores, compõem uma dramaturgia própria. Por exemplo, se colocamos uma bola de plástico em cena, por si só ela já traz uma série de informações, relacionadas à sua **função** mais óbvia, de brincadeira, jogo, ligada ao universo lúdico infantil; se colocamos ao seu lado um prego, já se estabelece uma relação entre os dois, já se cria uma tensão (um **destino** é traçado, imediatamente), pelas características e **funções** do prego. E por mais que se construam ideias que venham sobrepor-se ao **destino** mais óbvio dos dois personagens, sempre haverá o risco, de a bola ser furada pelo prego.

Toda a informação contida no objeto, o material de que é feito, sua **forma**, **cor**, **função**, ou seja, o conjunto de suas características faz parte da dramaturgia, compõe os personagens, antes mesmo de qualquer ação.

Pode-se pensar que, no teatro de animação, a animação começa antes da ação, na própria escolha dos materiais e objetos, ao dar-lhes **sentido**. O **sentido**, portanto, a última característica apontada por Antunes em sua música, é o que anima as **coisas**. O ato de dar **sentido**, fazer com que a **coisa** tenha, como o **vivo**, um propósito, e cumpra com algum **destino** na cena, faz parte da arte do teatro de animação.

Para realizar um contraponto entre o **modo de ser coisa** e o **modo de ser vivo**, analisaremos brevemente a letra da música **Vivo**, de Lenine e Carlos Rennó, na medida em que nos questionamos: quais são as nossas características, enquanto vivos? O que nos faz precários, provisórios, precípeis, frágeis, transitórios, transitivos, efêmeros, fugazes e passageiros, como o exposto na primeira estrofe da música?

Vivo

Precário, provisório, perecível
 Falível, transitório, transitivo
 Efêmero, fugaz e passageiro:
 Eis aqui um vivo
 Eis aqui um vivo

Impuro, imperfeito, impermanente
 Incerto, incompleto, inconstante
 Instável, variável, defectivo
 Eis aqui um vivo
 Eis aqui

E apesar
 Do tráfico, do tráfico equívoco,
 Do tóxico do trânsito nocivo;
 Da droga do indigesto digestivo;
 Do cancer vir do cerne do ser vivo;
 Da mente, o mal do ente coletivo;
 Do sangue, o mal do soropositivo;
 E apesar dessas e outras,
 O vivo afirma, firme e afirmativo:
 "O que mais vale a pena é estar vivo"

Não feito, não perfeito, não completo,
 Não satisfeito nunca, não contente,
 Não acabado, não definitivo:

Eis aqui um vivo

Eis me aqui

(*Lenine / Carlos Rennó, 2004*).⁴

Podemos perceber que todas as características apontadas se relacionam com a possibilidade de um dia deixarmos de ser **vivos**, bem como com o fato de estarmos em constante transformação, como o próprio **tempo**. Relacionando as características apontadas nas duas músicas, pode-se perceber que o **vivo** possui as características das **coisas**, em sua materialidade, diferindo das **coisas**, principalmente na consciência; o saber-se **imperfeito**, torna-o **insatisfeito**. E apesar desta insatisfação, da morte como **destino** certo, de todas as intempéries de estar vivo, a vida, por si só, tem um **valor** inestimável.

A partir desta reflexão, do que vem a ser o **vivo** e o **não-vivo**, podemos começar a entender melhor os mecanismos e procedimentos necessários para fazer

⁴ A música **Vivo** foi gravada em 2004 no álbum **Cité**, de Lenine. Gravadora: SONY.

com que o **não-vivo**, aqui denominado **objeto cênico**, aparente possuir vida autônoma e personalidade, na cena.

Procedimentos para a animação

É muito difícil se pensar em um **manual** para se tratar dos procedimentos necessários para a animação teatral, posto que a área de atuação é muito diversa e possui infinitas possibilidades, mas podemos selecionar alguns pontos fundamentais, recorrentes entre os pesquisadores na área utilizados para a animação teatral – mesmo que muitas vezes o pesquisadores tragam nomes diferentes para referirem-se aos fundamentos.

Paulo Balardim Borges elenca alguns procedimentos e princípios para a animação no livro *Relações de vida e morte no teatro de animação*, de forma bastante clara e didática, como: **efeito retórico, neutralidade, dissociação de movimentos, dissimulação de manipulação, desvio e foco de atenção, reprodução das funções biológicas**, entre outros.

Optamos por utilizar os textos de Balardim como referência, juntamente com outros pesquisadores, como Ana Maria Amaral, Valmor (Nini) Beltrame e Mario Piragibe, além da diversidade de artigos de artistas e pesquisadores publicados nos (então) 12 números da *Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas* (SCAR/UEDESC).

Na disciplina procuramos conciliar o estudo teórico (que além dos textos sugeridos e discussões em sala de aula era enriquecido com a apreciação de vídeos inspiradores, com exemplos das mais variadas técnicas de animação teatral), às atividades práticas, que consistiam em exercícios individuais ou coletivos, que conduziram o grupo à montagem de um experimento cênico ao final do processo.

As primeiras aulas práticas tiveram como objetivo, além da integração do grupo, o entendimento de que é muito importante para o ator animador que ele **se** trabalhe, não só com o intuito de estar pronto para a cena, mas também levando-se em consideração que **ele** é a referência de **vida** e que, através do seu trabalho, será capaz de fazer com que um objeto cênico simule possuir vida autônoma em cena, estando o ator visível ou não.

Ao contrário do que se pode pensar, pelo fato de serem utilizados objetos em cena e de que muitas vezes a intenção é que a atenção do público esteja voltada para

estes objetos, conferindo-lhes maior relevância na trama espetacular, é pelo esforço e desempenho do ator animador que a cena acontece, assim como para os atores quando não lidam com a linguagem do teatro de animação.

Isso quer dizer que todo ator, seja ele animador ou não, deve trabalhar para ter, cada vez mais, domínio e consciência de suas habilidades físicas (incluindo as vocais) energéticas e emocionais. É claro que existem especificidades a serem desenvolvidas pelo ator animador, no que diz respeito aos procedimentos utilizados na animação. Mas o ponto de partida é o ator. Isso não quer dizer que um processo criativo não possa partir de um texto teatral, ou que os bonecos não podem ser confeccionados antes dos ensaios; não se trata da **ordem** dos fatores em um processo de montagem, mas o que se enfatiza é que o ator será refletido em cena, como coloca Borges:

A ferramenta primeira do manipulador é seu corpo, pois ele será sempre refletido na cena, seja de forma visível ou não. É em torno de toda a sua movimentação corporal que orbitam as informações pertinentes à cena. Seus movimentos dissimulados é que criam a ilusão de que o objeto-personagem move-se por vontade própria. Nessa simulação de vida ao objeto, características lhe são conferidas. O objeto solicita relações de eixo, peso, massa, dinâmicas, etc. que deverão ser simuladas pelo corpo do ator. (BORGES, p. 79, 2004).

Antes de se pensar em simular em um objeto cênico as características apontadas por Borges, é interessante desenvolver um estudo anatômico e cinético do corpo humano, bem como as medidas e proporções humanas (antropometria). Com este propósito foram desenvolvidos exercícios de automassagem e massagem em grupo ou dupla, para que o aluno pudesse perceber como a estrutura do corpo humano opera, levando-se em consideração o que é próprio da anatomia humana e o que é específico da individualidade de cada participante.

No relato dos alunos, pôde-se perceber as diferenciações feitas entre características individuais e coletivas (inerentes aos seres humanos). Foi mencionado como cada aluno se relacionou com o exercício com relação aos níveis de relaxamento e tensões de cada um, bem como a própria estrutura física dos participantes, corroborando com a ideia de se trabalhar a identidade e as diferenças.

Um ponto interessante de se perceber em um exercício como este, em que um participante fica relaxado, entregue ao chão, enquanto outro (ou outros) lhe tocam o corpo, massageando-o ou como uma **sessão de fisioterapia** (proporcionando o

reconhecimento da movimentação das articulações), é notar o cuidado que se tem, ou pelo menos se deve ter, ao lidar com o corpo humano.

O toque possui uma qualidade diferenciada, que quando percebido, pode ser reproduzido ao se animar um objeto cênico; se o toque do ator no objeto possuir esta mesma qualidade (o cuidado), já há o entendimento de que aquele objeto possui alguma característica especial, corroborando com o entendimento de haver **vida** nele.

O estudo anatômico e cinético do corpo humano é fundamental quando se pretende trabalhar com bonecos antropomorfos, principalmente em se tratando de bonecos de manipulação direta, quando os animadores (comumente este tipo de boneco é animado por mais de um ator), tocam diretamente o corpo do boneco e buscam uma movimentação próxima à realista.

Propusemos atividades nas quais a movimentação percebida no próprio corpo dos alunos e colegas deveria ser **projetada** em bonecos antropomorfos, de manipulação direta, confeccionados anteriormente pelos próprios alunos, com papel amassado e fita adesiva. A confecção destes bonecos exigiu dos alunos um estudo do corpo humano, no movimento das articulações e nas medidas correlacionadas das partes do corpo (antropometria).

É interessante notar a expressividade de cada aluno exposta em cada boneco confeccionado. Para além das questões referentes às habilidades manuais e familiaridade com este tipo de exercício – até porque não pudemos dedicar muito tempo para a confecção, e por isso optamos por propor a criação de um boneco em caráter provisório, que seria utilizado apenas durante os exercícios em sala; mesmo assim, o resultado foi satisfatório e **algo** da personalidade de cada aluno pôde ser vista em cada boneco. A confecção foi o primeiro passo da animação.

Durante os exercícios com os bonecos provisórios, ficou evidente a importância de se observar a anatomia e cinética humana, uma vez que, quando algum boneco realizava algum movimento **antinatural**, contrário à articulação ou que seria muito desconfortável de uma pessoa realizar, a magia, a ilusão de vida do boneco se esvaía completamente, exigindo um esforço por parte do animador (e do público também), para restaurar a ideia de vida naquele corpo ficcional.

Os primeiros exercícios de animação com bonecos de manipulação direta, portanto, foram direcionados para a prática de ações simples, inicialmente uma sessão de fisioterapia com o boneco, e depois ações como: respirar, dormir, andar, levantar, sentar, deitar.

A reprodução da respiração no objeto cênico pode ser considerada um dos pontos fundamentais na animação; mesmo que o boneco não demonstre **respirar** de forma evidente, todo o tempo da ação, quando bem simulada, esta ação contribui sobremaneira para a ilusão da existência de vida.

Outro fator importante a ser percebido com relação à respiração diz respeito à sincronia entre o ator animador e o objeto cênico no momento da animação, principalmente quando o ator animador está à vista do público, e por mais que sejam utilizados mecanismos de diminuição da presença cênica do ator⁵, é importante que as respirações não estejam díspares, a não ser que seja esta a proposta da encenação. Isto quer dizer, por exemplo, que se o personagem desempenha uma ação tranquila e o ator está ofegante, sua atuação não irá contribuir para a ilusão de vida autônoma do objeto cênico, chamando a atenção do espectador para o ator, ou a relação dele com o objeto cênico.

Assim como a respiração, outras funções vitais podem ser simuladas no objeto cênico para que se potencialize a animação, mesmo reconhecendo que é impossível reproduzir fielmente todas as características de um ser vivo, até porque não é esta a intenção da animação (se for, então, por que utilizar um boneco e não um ator?), mas é interessante ter disponível estas possibilidades de movimentações qualificadas para que possam ser utilizadas conforme as necessidades da cena, imprimindo maior vivacidade ao corpo ficcional.

Outro ponto importantíssimo está em conferir um olhar ao objeto cênico, que, além de compor aspectos de sua personalidade, poderá ser um eficaz instrumento para direcionar a atenção do espectador. Para treinar a presença de um olhar, e o direcionamento da atenção do espectador, foram realizados exercícios de **foco**.

No teatro de animação, geralmente, quando se fala em foco, não está se referindo apenas ao foco luminoso emitido por um refletor, mas principalmente, está se falando do direcionamento da atenção do público. É óbvio que no teatro, em geral, há um cuidado por parte de diretores, encenadores e atores, em direcionar a atenção do espectador, sendo inclusive, a utilização da iluminação, um dos recursos para isso. Então por que esta importância toda com relação ao foco no teatro de animação? Qual a diferença, entre o ator e o ator animador ao direcionar a atenção do público?

⁵Muitas vezes é imprescindível que o ator animador busque a neutralidade na cena, e o faz principalmente por meio da própria atuação, ao direcionar a atenção para o objeto cênico, na redução do gestual e movimentação, no uso de uma postura mais confortável embora atento, etc. Pode ainda ser realizada por meio do figurino ou iluminação, por exemplo.

Podemos refletir a este respeito, se analisarmos que um ator animador, ao direcionar a atenção do espectador para o objeto cênico que anima, irá direcionar **sua** atenção para o objeto, além de buscar a **neutralidade**, tendo em vista que sua atuação pode chamar atenção. Esta reflexão corrobora com o apontado por Piragibe, ao propor que a questão da diminuição da presença cênica do ator animador (neutralidade), seja substituída pela noção de focalização:

É por isso que se propõe o entendimento de que seria mais preciso do ponto de vista conceitual e mais funcional, do ponto de vista da prática, que a noção de neutralização fosse substituída pela de focalização. Deixaríamos assim de incorrer em equívocos de reflexão e treinamento e voltariamos nossos olhos para possibilidades técnico-conceituais que considerassem a cena de animação a partir de sua variedade de recursos figurativos e possibilidades discursivas. O foco, também, resta como conceito rico que permite entender e visualizar a integração entre boneco e ação teatral, definindo-se como a produção de uma sensibilidade dentro da cena de animação que sustentará, ao mesmo tempo, a imaginação de autonomia da forma animada e a integridade da cena teatral. (PIRAGIBE, p.160, 2011).

Ao direcionar a atenção para o objeto cênico, o ator animador deve fazer com que este direcione a atenção do espectador para o elemento da cena que precisa ser notado na composição do discurso cênico, caso não seja a ação realizada pelo corpo ficcional, o foco **final** da atenção naquele momento. De modo contrário, se ambos, ator e objeto, direcionam a atenção ao **foco final**, há uma **dissolução** da atenção do espectador, podendo, em última instância, até **apagar** a presença do objeto cênico.

Utilizarei como exemplo uma cena onde um boneco de manipulação direta é animado por três atores animadores. Na cena, o personagem brinca com uma bola. Vamos supor que os três atores, ao invés de olharem para o boneco (e ele para a bola), olhem diretamente para a bola. A cena passa a existir entre os atores e a bola, deixando o boneco **fora do foco**.

Pode-se perceber também o foco como importante instrumento de jogo e comunicação com o público, em ações comumente conhecidas por atores e diretores pelo termo **triangulação**, muito utilizado em cenas de clown e palhaço, que consiste em dividir a cena com o espectador, através do direcionamento do olhar para o público, e voltando o olhar para o outro ator ou algo em destaque na cena. Funciona como um comentário, pois ao direcionar o olhar para o público, o ator demonstra seu posicionamento perante a cena; da mesma forma pode ser realizado pelo boneco, fazendo com que este dialogue diretamente com o público.

Um dado interessante de notar é que, quando um objeto cênico simula um olhar, e sobretudo em cenas em que o boneco **triangula** com o público, fica mais evidente a participação do espectador na composição do corpo ficcional por meio da sua imaginação; é possível que o espectador **veja** as expressões no rosto do boneco, mesmo quando não há nenhuma articulação no mesmo, apenas pela dinâmica posta em cena.

O foco, como mecanismo de direcionamento da atenção do espectador, pode ser evidenciado pelo olhar do boneco e do ator, mas não somente desta forma, sendo o olhar entendido como um “recurso de exemplificação do foco”. (Beltrame apud Piragibe, 2011, p.154). Dadas infinitas possibilidades de formas animadas, e muitos casos em que o objeto cênico não possui uma forma aproximada de um ser humano ou um animal, é um tanto quanto reducionista associar a questão do foco unicamente ao olhar.

Desta forma, percebe-se que o foco não está **necessariamente** vinculado ao direcionamento do **olhar** do ator ou objeto cênico, está ligado ao direcionamento da atenção do espectador, ao revelar o que precisa ser evidenciado na cena para a composição de um discurso, ou como apresenta Piragibe: “é possível entender o foco como um componente técnico-conceitual que atua na emulação da autonomia da forma animada, mas não se pode perder de vista, a sua importância para a ordenação do discurso espetacular em teatro de animação.” (2011, p. 156).

Além do **olhar** e do **foco**, outros aspectos também são importantes no ato de animar, como saber simular a leveza ou peso que o objeto não possui de fato; a definição de um **eixo** no qual o boneco atue e também a presença de algo no espaço (o solo, por exemplo). Para isso, foram realizados exercícios de **ponto fixo**.

Os exercícios onde se busca trabalhar estes dois elementos (**foco e ponto fixo**), são fundamentais para o treinamento do ator animador, independente do tipo de animação que venha a desempenhar. São treinamentos comuns a mímicos e ilusionistas, tendo em vista que ambos, assim como o ator animador, empenham-se em dar vida a objetos e/ou compor um **espaço ficcional**.

Com relação ao **ponto fixo**, foram realizados exercícios onde era preciso deixar um objeto em um **ponto** no espaço, buscando a maior precisão possível, independente da movimentação do ator. Foram realizados exercícios individuais e em dupla, e quando assistimos as experimentações, pudemos perceber, quando a **mágica**

acontece, e o objeto parece estar **fixo** no ar! São exercícios riquíssimos, que exercitam a criatividade e podem proporcionar uma qualidade assustadora à animação.

Como já foi colocado, quando o ator consegue executar este procedimento de forma adequada, colabora sobremaneira com a animação, propondo a ilusão de um **espaço ficcional**. Estes exercícios também podem ser aplicados no treinamento para manter o objeto cênico com uma mesma **postura**, durante a execução de uma cena ou espetáculo, levando-se em consideração a ação da força gravitacional sobre este corpo. A esta postura, Balardim denominou **eixo externo**, sendo a postura do animador, o **eixo interno**:

O nosso corpo possui seu centro de equilíbrio e seu eixo natural que percorrem o corpo longitudinalmente, passando pela cabeça em direção ao chão. O eixo possui uma relação gravitacional com o espaço e é marca de toda forma viva. Uma das diferenças mais marcantes entre o corpo do ator-personagem e o ator-manipulador é que o primeiro trabalha sobre sua própria gravitação, enquanto o segundo trabalha sobre a gravitação do objeto. [...] O eixo interno do manipulador, gerado por uma “gravidade real”, passa a dialogar com o eixo externo, o eixo do objeto, gerado por uma “gravidade aparente” [...] O eixo imaginário do objeto possibilita criar um campo gravitacional fictício sobre o qual ele atuará. (BORGES, 2004, p.103).

É interessante perceber que um dos segredos para um bom desempenho na animação está na manutenção das características propostas para o personagem, isso quer dizer que se o objeto cênico facilmente aparenta modificar o peso, a altura, a dinâmica do movimento, o eixo, a voz, enfim, suas características **físicas**, a animação torna-se vulnerável, ou propõe uma leitura diferenciada – por exemplo: quando um boneco de luva muda sua altura com relação à empanada, dá a entender que o personagem caiu em um buraco, subiu um morro, ou está em uma areia movediça, dependendo da sua movimentação, na cena.

Vale salientar também que este procedimento (a manutenção do objeto em um ponto fixo) apresenta um grau de dificuldade bastante elevado, gerando grande desgaste físico e energético, sendo fundamental que o ator animador desenvolva um condicionamento adequado para desempenhá-lo, uma vez que se exige uma precisão muito grande e muitas vezes o ator precisa manter-se em uma mesma posição por um longo período de tempo.

Nesse sentido, é interessante se pensar em uma **ergonomia** da animação, ou seja, como o animador deve proceder para realizar o que precisa de uma maneira mais

confortável. Principalmente nos casos em que o ator animador está à vista do público e precisa conferir maior relevância cênica para o objeto, direcionando a atenção do espectador para o mesmo, deve estar o mais relaxado possível, uma vez que o desconforto chama a atenção.

A cena como instrumento pedagógico

Tendo como base os estudos da antropometria, os exercícios de foco, ponto fixo, eixo e simulação das funções vitais, propusemos pôr em prática a utilização destes **fundamentos** para a animação teatral, utilizando tecidos. Em um dos exercícios, os participantes deveriam relacionar-se com tecidos, observando suas características de peso, elasticidade, textura e o seu **comportamento** ao serem manuseados e movimentados.

Cada aluno teve um tempo para descobrir algumas possibilidades de movimentação com os objetos, fazendo com que estes assumissem características de figurino, (quando ornavam o corpo dos alunos), cenário (quando propunham uma ambientação ou interferência no espaço) ou forma animada (quando simulavam possuir vida autônoma). O que se observava era uma dança, onde os tecidos transformavam-se de maneira dinâmica, de acordo com a relação que os alunos propunham.

Com o estímulo de um texto escrito – escolhido aleatoriamente de dois livros, os alunos, divididos em dois grupos, deveriam criar uma cena onde uma ou mais imagens lidas servissem de inspiração e onde os tecidos fossem utilizados. As cenas criadas sugeriram um ambiente surreal: haviam dinâmicas de alteração de escala e atores contracenavam com formas animadas, sugerindo um ambiente de fantasia e diferentes níveis de realidade.

Esses experimentos com tecidos inspiraram o professor Sávio Araújo na criação de um conto, que por sua vez, inspirou a criação cênica **A Viagem de Nathya**, apresentada no final do semestre como resultado prático da disciplina Teatro de Formas Animadas, e que proporcionou a criação do Coletivo Farranimada, com o intuito de dar continuidade ao processo vivenciado na disciplina.

No início do semestre, quando optamos por definir com a turma qual seria a melhor estratégia para que os diferentes conteúdos fossem abordados de maneira teórica e prática, dedicamos parte do semestre à criação de um resultado cênico, por entender que esta experiência seria fundamental na construção do conhecimento acerca do teatro

de animação, tendo em vista que o próprio processo de criação artística se encarrega de requisitar dos alunos, uma atuação diferenciada, de empenho, entrega e envolvimento, além de proporcionar, por meio das tentativas, erros e acertos, que o aluno desenvolva estratégias de superação das dificuldades, ou, em outras palavras, tendo em vista que a cena ensina:

O desenvolvimento de um processo de ação-reflexão-ação sobre o fazer artístico teatral é o eixo metodológico na construção de tal proposta de formação [em artes cênicas] e, a discussão e explicitação dos meios e estratégias para a organização do mesmo, o seu aporte pedagógico. (ARAÚJO, 2005, p.113).

Fazendo um paralelo entre a formação em artes cênicas aqui proposta e a formação do ator animador, pode-se entender que assim como a cena, também o boneco ou objeto cênico carrega em si o seu ensinamento. A especificidade do objeto cênico irá exigir que o ator animador desenvolva suas potencialidades para que possa anima-lo (e em alguns casos, também para confeccioná-lo). Não só as características com relação aos materiais com que o objeto é feito e as possibilidades de articulação e animação são levadas em conta, mas também as características mais subjetivas, sua suposta personalidade deve ser assimilada ao ser animado.

Desta forma, foi de fundamental importância a criação cênica como estratégia metodológica na construção do conhecimento, onde todos os participantes foram coautores, colaborando de diversas formas para o resultado artístico. Foi criado, de forma coletiva, um roteiro que serviu de base para a criação cênica. Depois foram divididas funções entre os participantes, de confecção de objetos cênicos, escrita de dramaturgia e criação de músicas. Foram definidas quais funções cada um realizaria durante as cenas, a partir da definição de como os personagens seriam representados, se por atores ou bonecos, e quais os tipos de bonecos.

Por fim, foram contatados mais dois colaboradores para a execução das músicas durante os ensaios e apresentações. Foi realizada uma apresentação do espetáculo no encerramento da disciplina e parte dos alunos está dando continuidade às pesquisas desenvolvidas na disciplina, propondo-se a remontar o espetáculo, configurando-se como um coletivo teatral denominado Coletivo Farranimada, atualmente vinculado ao PIBID Teatro da UFRN, sob coordenação do Prof. Dr. José Sávio de Oliveira Araújo.

Como avaliação, os depoimentos dos participantes revelaram o grande potencial de aprendizado presente em uma disciplina de teatro de animação, em diversos conteúdos, de atuação, confecção de material, dramaturgia, música, encenação, etc. Os

alunos também comentaram a dificuldade em se realizar alguns procedimentos que aparentavam ser fáceis, ou seja, muitos subestimavam o teatro de animação, tendo a referência de um teatro **fácil de fazer** ou apenas voltado para o público infantil, e com o desenvolver da disciplina este entendimento foi modificado. Houve também um **encantamento** dos participantes pelo teatro de animação e o reconhecimento desta experiência como fundamental nas suas formações, gerando inclusive o pertencimento da turma, ao formar um coletivo teatral para dar continuidade às pesquisas desenvolvidas.

Os ganhos obtidos com a realização desta disciplina foram incomensuráveis, seja na formação de cada artista envolvido ou nas conquistas coletivas alcançadas e que ainda estão por vir, tendo em vista a continuidade do trabalho. Naturalmente, houveram percalços e diferentes níveis de envolvimento por parte dos participantes, mas pode-se perceber o imenso potencial de um processo de formação que prioriza a autonomia e a colaboração, onde a criação artística é parte fundamental na construção do conhecimento.

Bibliografia

- ARAÚJO, José Sávio Oliveira. **A Cena Ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro.** 2005, 177p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, Natal, 2005.
- BORGES, Paulo César Balardim. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação.** Santa Catarina: Edição do Autor, 2004.
- PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Manipulações: Entendimentos e Usos da Presença e da Subjetividade do Ator em Práticas Contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil.** 2011, 399p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

Recebido: 31/08/2015
Aprovado: 20/09/2015
Publicado: 31/10/2015