



DE GALA A ISADORA

Uma breve investigação sobre o corpo cênico na Pedagogia do Teatro

DE GALA A ISADORA

Una breve investigación sobre el cuerpo escénico en la Pedagogía del Teatro

FROM GALA TO ISADORA

A brief investigation of the scenic body in Theater Pedagogy

Marianne Tezza Consentino¹

RESUMO

Este artigo traz um relato sobre como o espetáculo *Gala*, criado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel, foi tomado como ponto de partida para a criação do exercício cênico *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, desenvolvido no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE: dança, formação, teatro.

RESUMEN

Este artículo trae un relato sobre cómo el espectáculo *Gala*, creado por el coreógrafo francés Jérôme Bel, fue tomado como punto de partida para la creación del ejercicio escénico *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, desarrollado en el Curso de Licenciatura en Teatro de la Universidade Federal de Pernambuco.

PALABRAS CLAVE: danza, formación, teatro.

ABSTRACT

The article describes how the performance *Gala*, created by French choreographer Jérôme Bel, was taken as the starting point for the creation of the scenic exercise *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, developed at the “Curso de Licenciatura em Teatro” (under graduation course to form drama teachers) of the Universidade Federal de Pernambuco.

KEYWORDS: dance, education, theater.

* * *

¹ Professora adjunta do Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco. marianneconsentino@gmail.com

Entre os verbetes contidos no *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, elaborado por Patrice Pavis, encontramos “Teatro do Real” (PAVIS, 2017, p. 318). De acordo com o autor, esse teatro volta-se à realidade sociopolítica, evocando à cena, muitas vezes de forma precária, vidas cotidianas. Ao buscar testemunhos “autênticos” da realidade, o teatro do real abre-se à comunidade de amadores, estudantes e cidadãos comuns, propiciando o reconhecimento, por parte do público, de um universo familiar na cena. Segundo Pavis, “para o indivíduo, esta busca do real é também e, antes de tudo, uma maneira de reencontrar e reforçar a expectativa e a atenção em relação a si próprio e ao outro para não se tornar uma máquina e para manter o liame social” (PAVIS, 2017, p. 321). Diversos são os espetáculos que poderiam dialogar com as características do teatro do real apontadas por Pavis, este artigo, porém, aborda um especial, o espetáculo *Gala*, criado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel.

Gala tem início com a projeção de imagens de espaços destinados a apresentações cênicas, desde teatros suntuosos até auditórios improvisados, como, por exemplo, um espaço ao ar livre com cadeiras plásticas delineando uma semi-arena. Não há presença humana nas imagens, cada espectador pode imaginar seu próprio espetáculo naquele palco vazio de algum lugar, projetado sobre as cortinas do teatro “de verdade” em que *Gala* é apresentado. As cortinas se abrem, há um grande bloco de papel posto em pé no canto esquerdo do proscênio, uma performer entra em cena, vira a folha de papel e o público pode ler a palavra “Ballet”. A performer caminha até o centro do palco, realiza duas piruetas e sai. Entra o próximo performer, executa a mesma ação, sai de cena; a dinâmica se repete até que todo o elenco do espetáculo, composto por bailarinos profissionais e amadores - jovens, idosos, uma criança, um cadeirante, uma pessoa com síndrome de Down -, exiba sua forma particular de realizar as piruetas.

Esse formato permeia todo o espetáculo, as páginas do bloco são viradas e o elenco realiza diversas ações indicadas pelo papel: há um outro passo clássico de ballet; há “Valsa”, quando uma dupla de cada vez baila pelo palco; há “Michael Jackson”, em que o elenco, individualmente, executa

o clássico passo *moonwalk*; há “Agradecimento”, quando um performer de cada vez agradece ao público, embora o espetáculo não tenha ainda chegado ao fim; há um “Solo”, em que uma performer realiza a sua dança pessoal; e, finalmente, há o “Solo no grupo”, quando todo o elenco acompanha, ou tenta acompanhar, a dança da/o solista. Cada solo evidencia o universo particular dos performers: uma variedade de estilos musicais serve de fundo para a exibição daquilo que cada um sabe fazer de melhor e, sobretudo, daquilo que lhe dá visível prazer em dançar, mesmo que o melhor não seja o que em geral se espera de um bailarino em exibição cênica e que seu gosto pessoal não coincida com o da plateia.

De acordo com Marcia Abujamra (2017, p. 80), o espetáculo, que foi criado e ensaiado na França, “é recriado por Jérôme Bel e dois assistentes em cada cidade onde se apresenta, com elenco local, durante alguns meses e com apenas alguns dias de ensaios”. A diretora traz ainda as seguintes informações sobre as produções locais de *Gala*:

O grupo que participa do espetáculo é escolhido de acordo com um protocolo encaminhado pelo coreógrafo Jérôme Bel. Ele pede que um terço do elenco seja de profissionais e dois terços de não-profissionais, e que atendam, na medida do possível, as seguintes especificações: 2 bailarinos clássicos, 2 bailarinos de dança contemporânea, 2 atores, 1 atriz, 2 crianças entre 6 e 10 anos, 2 adolescentes entre 12 e 17 anos, 3 pessoas aposentadas, 1 cadeirante, 1 pessoa com síndrome de Down, 1 gay/travesti/transgênero/drag, 1 pessoa que faça *twirling* e 3 outros não-profissionais. (ABUJAMRA, 2017, p. 80)

Para a seleção, Bel solicita que cada interessado envie uma foto de rosto e outra de corpo inteiro, em que esteja vestido com roupa de dança que fique justa no corpo, com a especificação de ser o mais colorida, brilhante e cintilante possível. O coreógrafo pede ainda que cada um prepare um solo de aproximadamente 2 minutos com aquilo que goste de dançar, independentemente do estilo, podendo ainda apresentar uma sequência de yoga ou de artes marciais, entre outras possibilidades de exercícios corporais. Na carta enviada aos interessados, Bel sintetiza a proposta da seguinte forma:

A ideia principal do espetáculo é a de poder juntar no palco um grupo de vinte pessoas bastante diferentes umas das outras: bailarinos, é claro, alguns atores, mas em geral amadores, como crianças, adolescentes e idosos. No espetáculo, cada um irá dançar de acordo com sua habilidade. Não haverá aulas nem avaliações. Eu não vou lhes mostrar nada. Vou apenas pedir aos participantes para realizarem

certos movimentos de dança sozinhos ou em grupos. Não é necessário realizar os movimentos corretamente. Algumas diretrizes serão dadas para encenar a coreografia. (ABUJAMRA, 2017, p. 81)

Minha experiência como espectadora de *Gala* se deu no imponente e, na ocasião, lotado, Teatro Municipal de Santiago, o espetáculo foi exibido como parte da programação do Festival Teatro a Mil, na edição do ano de 2017. Durante a apresentação era visível que uma parte do público estava se deleitando com o espetáculo, exibindo rostos felizes e corpos que se remexiam nas cadeiras, e outra parte do público mostrava expressões sisudas e corpos afundados nas poltronas. Ao final da apresentação, as discussões acaloradas que tomaram conta do foyer do teatro confirmavam o que foi visto na plateia durante a apresentação: para uns o espetáculo fora genial; para outros, uma bobagem oportunista que não merecia o palco do Teatro Municipal.

Para além dos gostos pessoais, *Gala* provocou o público a olhar para as dualidades teatro/dança, amador/profissional, artista/não-artista, representação/presentação, alta cultura/cultura popular, vida/arte, estimulando-o a repensar, ou a reafirmar, suas ideias e preconceitos acerca de uma obra cênica. Ao trazer para o palco a maneira pessoal de cada um dançar, colocando em pé de igualdade bailarinos que exibem seus corpos de maneira virtuosa e outros de maneira “apenas” prazerosa, visivelmente desprovidos de formação técnica em dança, o espetáculo de Bel possibilita tecer relações com o teatro do real conforme descrito por Pavis.

Gala põe em evidência o corpo cotidiano e o performer, sobretudo, aquele pertencente à comunidade de amadores, dá um “testemunho autêntico” de seu modo de dançar, respeitando e reverenciando suas referências culturais e sociais. Mais do que tudo, o documento posto em cena no espetáculo de Bel parece cumprir com a capacidade de estimular o indivíduo a olhar para si mesmo e para o outro a fim de desconstruir padrões automatizados de comportamento e de reforçar os vínculos sociais. Poderia soar como um teatro didático, porém, se há a possibilidade de associar *Gala* com as proposições de Brecht, isto se dá, principalmente, pela junção entre reflexão crítica e divertimento.

De acordo com Roubine (2003, p. 156), é preciso lembrar que “o modelo brechtiano requeria o *prazer* do espectador, e que o palco devia lhe oferecer *ao mesmo tempo* um objeto de reflexão crítica, a alegria de um divertimento lúdico e o refinamento de uma beleza plástica” (grifos do autor). Se *Gala* subverte as noções de refinamento e de beleza plástica ao trazer para a cena o real de forma precária, o olhar para a diferença que permeia a realidade social é realizado de maneira bem humorada e auto irônica. No espetáculo de Bel todos os performers expõem suas belezas e suas fragilidades: a bailarina que realiza as piruetas de maneira impecável tem que literalmente correr atrás do seu bambolê quando tenta acompanhar o solo da performer-ginasta, que realiza o seu número com o objeto; a criança, que executa todos os comandos do seu próprio jeito, desafia os demais a acompanhar a espontaneidade com que realiza o seu solo; e assim por diante. Todos fracassam em algum momento, todos brilham em algum momento, faz parte do espetáculo.

Gala é tão rico em possibilidades, tão generoso ao olhar para o outro e para as suas diferenças, que a sua leitura também evoca associações diversas. Se a relação com o teatro do real parece ser a mais imediata, levando-nos conseqüentemente a Brecht, pela reflexão acerca da realidade sociopolítica que suscita e pelo caráter lúdico com que é apresentado, o espetáculo nos permite ainda associações com o universo da palhaçaria. Diversas são as linhas de pesquisa que compõem essa área de estudo, todavia, todas têm como objetivo comum relativizar os padrões de comportamento de determinada sociedade, neste caso, por meio da performance de um palhaço.

Na linha de pesquisa do clown² pessoal, terminologia criada por Jacques Lecoq, o palhaço é visto como um não-personagem, ou seja, como uma manifestação das características frágeis, vulneráveis e ridículas do

² As palavras *clown* e palhaço são aqui utilizadas como sinônimas. Segundo Burnier (2001) as diferenças não estão na nomenclatura, mas nas linhas de trabalho: para o autor, o *clown* não é um personagem e sim um ator que busca ser sincero e honesto em cena através da exposição do seu ridículo; já o palhaço é uma figura extravagante que procura fazer seu público rir. Todavia, Ferracini (2006), discípulo de Burnier, afirma que não há sentido em buscar diferenciações conceituais entre clown e palhaço na contemporaneidade, tratando os termos como palavras com mesmo significado.

próprio ator diante de um público. Nessa linha de pesquisa mais importante do que *o que* o palhaço faz em cena é *como* ele faz, evidenciando a maneira particular como ele se relaciona consigo, com seu parceiro de cena, com o público e com o ambiente que o cerca (BURNIER, 2001). De acordo com Lecoq (2010, p. 213), “o clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir”. A descoberta de que uma fraqueza pessoal poderia ser transformada em força teatral foi tão importante para Lecoq (2010), que a investigação do clown pessoal passou a integrar o currículo de formação de ator proposto em sua escola³.

Em *Gala* pode-se dizer que não há construção de personagem, pelo menos não de acordo com a clássica concepção de Stanislavski. Segundo Renato Cohen (1989, p. 105), o método proposto pelo mestre russo “procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia”. Por outro lado, não se pode dizer que em *Gala* há palhaços em cena, embora o processo de criação deste se assemelhe ao do performer, caracterizado “muito mais pela *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)” (COHEN, 1989, p. 105, grifos do autor). Nesse contexto, a performance é compreendida como *performance art*, gênero surgido nos anos 1960, em que o “performador” não desempenha um papel, “mas realiza ações e é muitas vezes o próprio objeto de sua apresentação, verbal ou gestual” (PAVIS, 2017, p. 225).

Entretanto, apesar de o que se vê em *Gala* não possa ser estritamente categorizado como palhaçaria ou como performance, o espetáculo de Jérôme Bel coloca em cena pessoas que expõem a si mesmas, que revelam suas fragilidades pessoais e que desencadeiam o riso da plateia ao revelar suas fraquezas. Mais do que isso: a cena elaborada por Bel

³ Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, fundada em Paris, em 1956, e ainda em atividade.

transforma o que comumente se entende como fraqueza em potência, provocando no público a reflexão sobre as noções de sucesso e de fracasso.

Finalmente, minha experiência como espectadora de *Gala* desencadeou ainda reflexões sobre a formação do ator. Como professora de teatro, com pesquisas na área da palhaçaria, intrigou-me sobremaneira o estado de presença dos performers, qualidade perseguida, e nem sempre alcançada, pelos artistas cênicos por meio de diversas técnicas. Na área da palhaçaria acompanho continuamente o sofrimento de colegas e de alunos, além do meu próprio quando participo de oficinas e me experimento como palhaça, para conseguir desapegar da autoimagem de alguém bonito, inteligente e forte, e expor as fraquezas pessoais com graça, leveza e, principalmente, sem estar apoiado em uma ideia estereotipada a respeito do que seja o erro e o fracasso. Como Jérôme Bel consegue a proeza de despertar esse estado de presença ativa, e ao mesmo tempo aparentemente despreocupada, repetidas vezes e em diferentes países, em poucos ensaios e com uma trupe composta majoritariamente por amadores?

Na tentativa de aprofundar essa questão voltei para casa com a intenção de replicar algo semelhante à proposição de *Gala* na disciplina Consciência Corporal e Expressão Artística, ofertada aos alunos ingressantes no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

De Gala a Isadora

Consciência Corporal e Expressão Artística é uma disciplina obrigatória que compõe a grade curricular do primeiro período do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPE. Desde 2015 estou à frente dessa disciplina e nesses últimos quatro anos pude acompanhar de perto os alunos que chegam à Universidade e ao Curso de Teatro. Em geral, são turmas bastante heterogêneas, com experiências teatrais diversas, tanto em relação à prática teatral quanto à experiência como espectador. Se por um lado há estudantes que entram no Curso com alguma formação prévia em teatro (cursos de iniciação, participação em grupos, experiência em montagens);

por outro, não é incomum receber alunos que não possuem nenhuma experiência teatral anterior à entrada na Universidade. Em relação às práticas corporais, são poucos os que relatam, no início das aulas, que mantêm uma rotina, seja em trabalhos desenvolvidos com grupos de teatro, seja em atividades físicas em geral, como aulas de dança, prática de esportes ou atividades em academias.

Levando em consideração as características dos alunos ingressantes no Curso, procuro estabelecer três etapas a serem desenvolvidas na disciplina durante o semestre. A primeira se dedica a exercícios de auto-observação, inspirados na prática de yoga, e a dinâmicas de relação de grupo, em que tanto o olhar para si e o cuidado com seu próprio corpo quanto o olhar para o outro e o cuidado com o corpo do outro são requisitados. A segunda etapa compreende a realização de minioficinas, em que os alunos se dividem em grupos, estudam um autor/teoria/prática de referência para o estudo do corpo e executam uma oficina sobre o assunto para o restante da turma. Os autores abordados são Meierhold, Laban, Feldenkrais, Reich e Mestre Pastinha, na intenção de contemplar alguns exemplos de pesquisas significativas sobre o trabalho corporal nas áreas de teatro, dança, educação somática, terapia corporal e cultura popular. O objetivo geral é investigar de que forma essas pesquisas podem contribuir para a aprendizagem e ensino em teatro. Por fim, a terceira etapa compreende a preparação e a execução de um exercício cênico, com ênfase nas pesquisas de movimento, a ser apresentado ao público em geral.

Minha expectativa ao ministrar essa disciplina é que, por meio das vivências e dos estudos teóricos, os estudantes possam despertar a consciência para aquilo que nomeamos “corpo cênico”, compreendido aqui como corpo em fluxo. Eleonora Fabião (2010, p. 322) apoia-se em Mihaly Csikszentmihalyi para afirmar que “o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total”. De acordo com Ferracini (2006), poderíamos compreender o corpo cênico como o corpo cotidiano que entra em contato com o corpo-

subjétil⁴, potencializando sua capacidade de afetar e ser afetado. A intenção com o exercício cênico final é, portanto, estimular a vivência de um corpo cênico na relação com o outro, espectador.

Nos exercícios cênicos finais dos anos de 2015 e 2016 os alunos prepararam pequenas partituras de movimento, apoiadas nas vivências realizadas durante as aulas, que foram apresentadas em grupo ou em solos, para uma pequena plateia recebida na própria sala de aula. No ano de 2017, porém, após minha experiência como espectadora de *Gala*, ao chegarmos na terceira etapa da disciplina fiz a proposta de um exercício coletivo, apresentando um roteiro inspirado no formato do espetáculo de Jérôme Bel. *Gala* nunca havia sido realizado no Recife (até hoje não foi) e, embora já tenha sido apresentado no Brasil, em São Paulo, em 2016, até aquele momento ninguém da turma tinha ouvido falar nem de *Gala* nem do coreógrafo francês. Apesar do desconhecimento da obra original e do seu autor, os estudantes se mostraram entusiasmados com a ideia de finalizar a disciplina com um exercício cênico coletivo, lúdico, festivo e que, ao mesmo tempo, provocasse a reflexão crítica da plateia sobre a diferença dos corpos e sobre as ideias de sucesso e de fracasso.

Em nosso exercício cênico mantivemos a estrutura de comandos para determinadas ações, porém, em vez de apresentarmos os títulos de cada quadro por escrito, como acontece no espetáculo de Jérôme Bel, optamos por gravar comandos editados por meio da ferramenta *google tradutor* e emitilos da cabine de som, ao mesmo tempo em que um dos alunos traduz cada comando em libras no palco. Os comandos/quadros que compuseram nosso espetáculo foram: 1) Consciência Corporal: nesse quadro um dos estudantes caminha até o centro do palco e executa uma postura de yoga, em seguida, todo o elenco, um aluno de cada vez, repete a ação; 2) Consciência Corporal e Expressão Artística: um aluno atravessa o palco executando uma partitura

⁴ “Corpo-Subjétil” é um termo cunhado por Ferracini para designar o “corpo-em-arte”, ou seja, o corpo em estado cênico, que é integrado e expandido em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Segundo Ferracini esse corpo está “entre” objetividade-subjetividade: “não é um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas” (FERRACINI, 2006, p. 86).

pessoal de movimento, em seguida, outros cinco alunos, um de cada vez, atravessam o palco executando suas partituras pessoais de movimento; 3) Rebolações: metade do elenco sai da coxia do lado direito, outra metade do lado oposto e atravessam o palco rebolando; 4) Xaxando: uma dupla de cada vez atravessa o palco dançando forró; 5) Solo: um aluno executa uma pequena coreografia sozinho no palco; 6) Solo no grupo: outros alunos entram na cena e tentam repetir o solo apresentado anteriormente, sob a condução do solista; em seguida, outro aluno toma a frente da cena e realiza o seu solo pessoal, e os demais tentam acompanhá-lo; ao todo, nove alunos executam solos.

O único quadro que não possui comando, nem sonoro nem na língua de sinais, é o Agradecimento, que compõe a primeira cena do espetáculo. Optamos por iniciar dessa forma, com dois alunos de cada vez entrando no palco e agradecendo à plateia, na intenção de dialogar com a abertura de *Gala*, que de imediato provoca o público a refletir sobre o que é o espaço cênico; no nosso exercício, a pergunta que nos motivou foi: o que faz alguém considerar que quem está no palco é um artista e que este merece aplauso? Cabe destacar que esse exercício foi apresentado no Teatro Milton Baccarelli, um teatro de bolso, com palco à italiana, localizado no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, portanto, em um espaço convencionalmente compreendido como teatral.

Apesar de ser um teatro de bolso, o pequeno palco do Milton Baccarelli acomodou 28 alunos em cena, todos os que se matricularam no Curso e que finalizaram a disciplina. Dado o grande número de estudantes, as únicas cenas em que todos, sem exceção, participaram, foram Agradecimento, Rebolações e Xaxando; nas demais, houve uma divisão de alunos por quadro, respeitando as iniciativas pessoais para participar de cada cena. Para o quadro dos solos, orientei que cada um que tivesse interesse em participar deveria preparar, em casa, uma pequena coreografia, com a indicação de apresentar uma dança em que se sente pleno ao realizá-la. Para alguns, entretanto, que eu sabia de antemão que possuíam algum treinamento específico, como formação em teatro musical

ou em sapateado, solicitei que preparassem algo relacionado a essas técnicas. Ao todo, nove alunos prepararam solos, de Beyoncé a samba de roda. Um solo que levantou a plateia, composta pelos próprios alunos, foi o realizado por um estudante que escolheu dançar uma colagem com duas músicas do grupo Rouge, *Brilha la luna* e *Ragatanga*. Como apenas um número pequeno de alunos preparou solo, e como todos foram muito bem recebidos pela turma, todos entraram no roteiro do exercício a ser apresentado ao público em geral.

Finalmente, faltava nominar o “nosso” *Gala*. A primeira ideia que surgiu foi: *Descaradamente inspirado em... não é o Gala!* Entretanto, como o espetáculo de Jérôme Bel não havia sido realizado no Recife, imaginamos que pouquíssimas pessoas compreenderiam a referência, além desse título não me parecer muito atrativo. Refletindo sobre o trabalho de Bel e sobre nosso exercício, lembrei-me da música *Dançar para não dançar*, de Rita Lee, cuja letra diz: “Dance, dance, dance/Faça como Isadora/Que ficou na história/Por dançar como bem quisesse”, fazendo referência à Isadora Duncan, bailarina norte-americana considerada precursora da dança moderna. Da música veio a sugestão do título do trabalho ser “Isadora”, além da ideia de executar *Dançar para não dançar* no momento da entrada do público no teatro.

Todavia, faltava esclarecer que nosso exercício era, de fato, descaradamente inspirado no espetáculo *Gala*, de Jérôme Bel, fazendo com que o trabalho ganhasse nome e sobrenome e se transformasse em “Isadora, um espetáculo de plagiocombinação”. O termo, cunhado pelo músico Tom Zé, é assim conceituado por Salvatti (2004, p. 3):

A plagiocombinação é uma estratégia de construção de um objeto estético na qual se reconfiguram fragmentos de obras preexistentes. A plagiocombinação contempla uma série de procedimentos de edição, como a colagem, a parodia, a citação, a paráfrase, a montagem, a alusão, o pastiche, a bricolagem, a sobreposição, e outros, de forma que, como estratégia, não pode se encerrar num conjunto de passos (numa receita) a se adotar, mas sim, assume o aspecto de um mapa caótico e indeterminado.

Embora nosso exercício não se enquadre exatamente na definição apontada por Salvatti, pois mantivemos a estrutura geral do espetáculo de Bel, e não apenas parte dela, na nossa montagem alguns solos se

configuraram como pequenos plágios dentro de um grande plágio, como a coreografia que faz referência à Cantando na Chuva, copiada da série Glee, e as coreografias que replicam, da maneira própria de cada solista, os passos de dança das cantoras das músicas escolhidas, como Beyoncé e o grupo Rouge. Cada quadro de *Isadora* traz elementos do universo pessoal e coletivo da turma, abordando de forma irônica o próprio nome, assim como o conteúdo, da disciplina (Consciência corporal e expressão artística), bem como expondo de forma estereotipada o “dançar junto” local, por meio de um forró. Diferentemente do que ocorre em *Gala*, no último “solo no grupo” de *Isadora*, que traz a conhecida coreografia da música *Ragatanga*, do grupo Rouge, uma parte do elenco desce para a plateia e convida os espectadores a subirem no palco e integrarem o grupo que segue os comandos do solista.

Apesar de considerar importante expor o tema do plágio no próprio título do trabalho, e assim desencadear discussões e reflexões sobre autoria, propriedade intelectual e atitudes de má fé, fundamentais em um contexto pedagógico, *Isadora* foi um experimento que privilegiou, mais do que tudo, a investigação do corpo cênico. Minha indagação inicial, sobre como o espetáculo de Bel conseguia ativar um visível estado de presença em um elenco composto em grande parte por amadores, não encontrou uma resposta concreta, mas *Isadora* possibilitou supor algumas hipóteses ao produzir algo semelhante ao que observei em *Gala*.

A primeira apresentação do nosso exercício cênico, realizado na manhã de uma quarta-feira chuvosa, pareceu desencadear o mesmo “estado de graça”, ou seja, de intensificação da presença, no elenco de alunos, da mesma forma como pareceu ocorrer no elenco de *Gala*. De acordo com Pavis (2017, p. 166) a intensificação acontece quando os afetos dos atores “tornam-se sensíveis ao espectador, cuja afetividade se vê fortemente mobilizada”. Embora nos pareça impossível mensurar o estado de afetividade presente em atores e espectadores, pois “o afeto não é uma atitude ou uma emoção codificável e consciente, é uma relação entre o corpo e o mundo que o afeta, entre o consciente e o inconsciente, o visível e o invisível, o manifesto e o latente” (PAVIS, 2017, p. 23), pode-se conjecturar

sobre seus efeitos: há como que uma comunhão entre palco e plateia, o espectador parece participar do espetáculo, mesmo que sentado em sua poltrona, e aparenta sentir o mesmo prazer que sentem aqueles que estão dançando no palco. Isso foi visível na relação palco/plateia de *Gala* e de *Isadora*.

Pode-se supor que havia uma predisposição para a recepção de *Isadora*, uma vez que a plateia era composta, sobretudo, por colegas, professores e parentes dos estudantes. No entanto, o trabalho teve, surpreendentemente, uma vida longa, considerando a efemeridade com que exercícios semelhantes nascem e morrem no Curso de Teatro, como os realizados anteriormente na mesma disciplina. *Isadora* fez diversas apresentações no Recife, participando de Festivais Estudantis, Mostras Pedagógicas e realizando pequenas temporadas. Fora da capital, participou da Mostra Estudantil do Festival de Teatro do Agreste, em Caruaru. Em todas essas experiências verificou-se o mesmo estado de presença dos estudantes, assim como a capacidade de afetar positivamente o espectador. Nesse percurso, alguns estudantes deixaram o trabalho, em algumas apresentações houve convidados de outros Cursos da UFPE integrando o elenco, um novo quadro foi criado (“Daiane dos Santos”) e todos os que permaneceram no trabalho criaram solos.

Se é possível constatar, enfim, que a proposta elaborada por Jérôme Bel é capaz de estimular o estado de presença em atores oriundos de diferentes contextos, é possível supor que isso acontece porque é uma proposta alicerçada no prazer. Em *Isadora* pude acompanhar de perto o prazer que toma conta dos estudantes em cada apresentação, o prazer de mostrar o que cada um sabe fazer de melhor, mas também o prazer de poder errar e rir disso, o prazer de ser diferente, de honrar suas referências e suas escolhas, prazer que é capaz de envolver e fascinar o espectador.

Há muitas linhas possíveis no trabalho com o aluno-ator, algumas enfatizam a pesquisa daquilo que está distante de si, como, por exemplo, pedir a um aluno-ator que trabalhe com uma personagem com características opostas daquelas de sua personalidade cotidiana e aparente;

e outras que apostam na expansão daquilo que já é evidente de si, como faz a técnica do palhaço. Apesar de partirem de caminhos opostos, do conhecido ou do desconhecido, trata-se, penso, de escolhas pedagógicas com um objetivo comum: expandir a capacidade de relação do aluno-ator consigo, com o outro e com o mundo. Contudo, a experiência de *Isadora* mostrou-nos que partir daquilo que “já é” pode ser um caminho potente para, parafraseando Maria Lucia Pupo, “alimentar o desejo de teatro” de jovens estudantes.

* * *

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Marcia. Gala: protagonizando a dança das nossas vidas. São Paulo: **Revista Sala Preta**, Vol. 17, nº 1, ECA/USP, 2017, p. 77 - 90.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**. Da técnica à Representação. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10, n. 3, 2010, p. 321-326.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALVATTI, Fábio. **Universidade do Estado de Santa Catarina: A plagiocombinação como estratégia dramaturgica na cibercultura.** 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.