

Rascunhos

v. 1 n. 1 jan. | jun. 2014

ISSN 2358-3703

Dossiê Desmontagem

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)

Célida 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

Sumário

Apresentação

Narciso Telles 1

Apresentação: Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico

Mara Leal..... 2

DESMONTAGEM CÊNICA

Ileana Diéguez 5

SILÊNCIO: Um contraponto entre a norma e a transgressão

Elisabeth Silva Lopes 13

UMA HISTÓRIA ÍNTIMA DE CRIAÇÃO

Tânia Farias 32

Rústico ser: o inacabado da vida

Fernando Manoel Aleixo..... 48

POÉTICAS DA INFÂNCIA: Desmontagem textual

Mariene Hundertmarck Perobelli 56

VESTÍGIOS DO SER DISCENTE NO FAZER ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: Memórias de professores e professoras em mim

Rosimeire Gonçalves dos Santos 67

DESVELANDO MEMÓRIAS: Afetos e autobiografia na criação cênica

Bruna Bellinazzi Peres..... 78

SOB MEU TETO: Memórias embaralhadas em (des) montagem

Michele Soares..... 89

PERCURSOS DE UMA DESMONTAGEM: Memórias autobiográficas num processo artístico-metodológico

Sigrid Bitter 101

DESTECENDO OS SILÊNCIOS DE UM MEMORIAL

Luis Carlos Leite..... 115

VESTÍGIOS CALLE! a caixa preta ou meu corpo é um hd

Getúlio Góis..... 124

CERRADO, ENTRE CASCAS E RAÍZES: UMA EXPERIÊNCIA. Desmontando o Grupo Faz de Conta

Angie Mendonça 135

(RE) CRIAÇÃO E DESMONTAGEM

Márcia Souza Oliveira 150

DESMONTAGEM CÊNICA: reflexão sobre o processo ético e estético do artista-docente

José Raphael Brito dos Santos 163

Sala de Ensaios

ABERTURA PELA CARNE: Relações entre o figurino e o corpo-atuante

Amabilis de Jesus da Silva 176

OUTROS DANÇANDO: Patinhos, cisnes e aves do paraíso

Gerard Samuel 188

A Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas – apresenta aqui seu primeiro número. Trata-se de um periódico vinculado ao GEAC – Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas, formado por Artistas-Docentes-Pesquisadores dos Cursos de Teatro e Dança da UFU e dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes.

O título da revista aponta para o eixo central das investigações do GEAC: processos de criação e formação em Artes Cênicas alicerçados nas práticas contemporâneas, em seu estatuto de efemeridade, precariedade e [in]disciplinaridade, configurando-se, neste sentido, num espaço de diálogo e compartilhamento das pesquisas realizadas no GEAC com outros centros, grupos e artistas brasileiros e estrangeiros.

Rascunhos seguirá apresentando semestralmente em seus volumes: um dossiê temático, que reunirá artigos/ensaios/traduições a partir de um recorte temático, conceitual ou metodológico, com a presença de artistas, pesquisadores e estudantes; uma seção Sala de Ensaios que reúne artigos/ensaios/traduições de temáticas livres; Criações Audiovisuais, seção dedicada a arquivos audiovisuais que exponham em sua produção pensamentos, críticas e processos de criação e/ou ensino-aprendizagem em Artes Cênicas.

Por fim, cabe dizer que esta edição tem, para nós, o sentido de uma celebração, pondo-se como lugar de confluência de manifestações e interesses variados, porém, voltados todos para o fortalecimento e reafirmação da importância da prática, do pensamento e da investigação cênica.

Este número tem seu foco no Dossiê Desmontagem com organização da Profa Dra. Mara Leal que reúne artistas-pesquisadores em torno do trabalho desenvolvido no Evento InterFaces Internacional. Na seção sala de ensaios, abrimos com artigos de pesquisadores membros do Conselho Editorial da Rascunhos. Amabilis Jesus da Silva apresenta-nos seu estudo sobre o processo de criação da montagem do espetáculo “A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda”, da CiaSenhas de Teatro, refletindo sobre as relações entre figurino e o corpo-atuante. Já Gerard Samuel, discute a prática de dança e teatro infantil com crianças com deficiência na Dinamarca e África do Sul.

Narciso Telles

Editor

Apresentação: Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico¹

É com imensa alegria que lançamos a revista rascunhos com o dossiê sobre desmontagem. Gostaria de apresentar em que contexto nascem os textos reunidos aqui. No primeiro semestre de 2013, o GEAC organizou o III InterFaces Internacional, com o tema da Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico. O grupo tem conseguido organizar, pelo menos uma vez por ano, um InterFaces que é coordenado por um de seus membros. O objetivo desse evento é criar espaços de reflexão e compartilhamento sobre os eixos de investigação dos diversos integrantes do grupo de pesquisa, assim como proporcionar diálogos sobre os procedimentos acionados em processos de criação cênicos.

Ao coordenar essa edição do InterFaces, o objetivo foi trazer a pesquisadora Ileana Diéguez para compartilhar sua abordagem e experiência reflexiva em torno do dispositivo desmontagem, que ela vem explorando em alguns anos de atividades com artistas na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa), no México, inclusive com livro publicado a esse respeito. Além disso, propus que as artistas brasileiras convidadas, Beth Lopes e Tânia Farias, junto com artistas-pesquisadores do GEAC desmontassem seus processos de criação.

Assim, o desejo era poder aprofundar e sistematizar as investigações sobre a cena contemporânea, especialmente aquelas voltadas para as interfaces que vem se estreitando entre criação e pedagogia, como também promover o intercâmbio entre as pesquisas desenvolvidas pelo grupo, aprofundando na cena latino-americana e em procedimentos prático-pedagógicos como demonstrações de trabalho e desmontagens, temas de pesquisa de Ileana Diéguez.

A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico também foi tema de um dos módulos da disciplina *Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, oferecida por mim no mesmo semestre. Com isso, Ileana atuou como professora convidada da disciplina e os alunos do mestrado do PPGAR/UFU e do doutorado DINTER/UNIRIO/UFU participaram das atividades do evento. A partir de leituras, discussões e reflexões sobre essas experiências, os pós-graduandos criaram desmontagens individuais de seu percurso artístico-profissional até o projeto de pesquisa, apresentadas durante a disciplina.

Assim, os artigos que fazem parte deste dossiê são tanto dos artistas que

¹ Escrito em parceria com Paulina Caon.

apresentaram suas desmontagens no evento como dos pesquisadores participantes da disciplina. Abrimos o dossiê com a tradução da conferência *Desmontagem Cênica*, de Ileana Diéguez, proferida na abertura do InterFaces.

Esses artigos são, portanto, reflexões resultantes dessas experiências compartilhadas, tentativas de transcrever, de traduzir, de revelar seus percursos como artistas-pesquisadores através de “poéticas da experiência”. Os autores apresentam, muitas vezes, as relações entre trajetória pessoal e profissional, unindo práticas pedagógicas e artísticas. Cada um dos textos aponta para o percurso atual dessas escolhas e buscas.

Durante as conversas pós-desmontagem, tanto do evento como da disciplina, foi muito recorrente as impressões dos artistas sobre a dificuldade de organiza-la, de fazer o percurso de volta a lugares, sensações passadas e de dar uma forma a isso, fazer escolhas que ficam entre as dimensões das escolhas políticas e técnicas de cada processo. Mas, ao mesmo tempo, emerge o prazer e apropriação sobre seu processo ao elaborar a desmontagem.

Outro ponto foi a participação dos alunos da graduação no evento, que proporcionou um momento de compartilhamento de experiências muito intenso entre pesquisadores, artistas e estudantes. Alguns graduandos presentes levantaram a riqueza de ver seus professores “desmontando” seus processos. Afirmaram que os professores em performance auxiliou a compreender conceitos e processos já vividos, em que nem sempre os procedimentos de trabalho vivenciados foram apropriados por eles naquele momento. De nosso ponto de vista, reafirma-se o caráter multisensorial da cognição, em que experimentar, ver, refletir estão articulados no tempo e no espaço da formação como processo de vida. Nesse sentido, retomo a abertura do InterFaces, em que Ileana Diéguez apresenta as desmontagens como procedimentos férteis de mediação da arte pelos próprios artistas; como um marco de outro posicionamento acerca da reflexão sobre artes, da produção de teorias nesse campo, em que os artistas e sua produção estão no centro do debate, como sujeitos dele.

Durante todos os diálogos manifestaram-se diferentes visões sobre a potencialidade das desmontagens em desvelar esse entrelaçamento entre as trajetórias pessoais, poéticas e os percursos históricos, políticos e culturais nos quais estamos imersos e que ficaram manifestos no ciclo de desmontagens realizadas durante o InterFaces.

Diéguez, durante os debates, também destacou a ponte para uma dimensão mais

política e institucional da academia (universidades): “Aqui se vê mesmo um grupo de pesquisadores que desvela a pessoa na academia, tão diferente da situação das ciências duras na Universidade”. Nesse sentido, outros pesquisadores presentes levantaram essa característica peculiar do GEAC, ao reunir uma diversidade de pesquisas e pesquisadores por meio do reconhecimento de si, das próprias singularidades, e pelo interesse pela diferença, uma diferença que entrelaça em vez de distanciar. Diéguez sublinhou ainda uma oposição presente no debate: de um lado um saber que se constrói pelo acúmulo de leituras e disputa de saberes; de outro lado, o universo de possibilidades de aprendizado que ocorre quando alguém se permite se expor diante de outros, que podem aprender com isso: “Não há crescimento pessoal se não há pesquisa pessoal. Os coletivos se fazem quando há um trabalho pessoal que os subsidia”.

O último ponto a se destacar foi o uso de suportes visuais, textuais – registros, em geral – como meios de revelar percursos pessoais e a explicitação da historicidade de um processo. Essas memórias, em forma de registros criados (fotografias, filmagens) e também de objetos, esses resíduos de processos teriam em si mesmo um potencial como ponto de partida para pesquisas e para a compreensão de si mesmo como artista-pesquisador-pessoa. Assim também, esse lastro do passado tem uma dimensão pedagógica e política. É ele quem permite sair de uma trajetória de superfície para um mergulho em profundidade em seu próprio percurso, e não apenas pelo uso desses materiais de registro, como apoio para as ações.

As desmontagens trazem à tona a corporalidade como agente e território em que se entrelaçam todas as dimensões da cultura humana, desde seus condicionamentos mais inerentes à espécie e a vida em sociedade às sutilezas e singularidades poéticas de cada pessoa. O acontecimento que ela instaura é constituído por essa intercorporalidade – atravessamento entre os estados corporais alterados do artista em sala de trabalho e a corporalidade do espectador das desmontagens.

Devido à importância que o evento teve para a comunidade, vimos a importância do partilhamento das atividades realizadas através desse dossiê. Como os próprios autores põem em discussão a desmontagem, não faço aqui uma apresentação do conceito. Que o leitor, através da pluralidade de ideias, crie seu horizonte. Por fim, agradeço aos autores por mais esse compartilhamento.

Mara Leal
Organizadora do dossiê

DESMONTAGEM CÊNICA DISASSEMBLY SCENIC

Ileana Diéguez¹

Tradução:
José Raphael Brito dos Santos;
Gilberto dos Santos Martins²

Na América Latina, a investigação, mais que uma opção, tem sido uma maneira de originar e reinventar o teatro para aqueles que escolheram o caminho alternativo dos teatros independentes da segunda década do século vinte. E estes processos de busca por outras linguagens cênicas e dramaturgicas, outros temas, outros pontos de vista, outras formas de produção e comunicação desenvolvidas pelos grupos independentes, constituíram-se em verdadeiras escolas para muitos teatrólogos e teatrólogas.

No contexto de uma teatralidade que havia se desfeito das formas tradicionais de produção e representação; que havia gerado a criação em grupo, as dramaturgias coletivas, as escrituras cênicas e corporais em diálogo com algumas práticas das culturas populares, com os dramas sociais, e que cada vez mais foram se abrindo à contaminação de discursos estéticos não legitimados pela convenção teatral ocidental, nasceu a prática de mostrar os processos de trabalho.

Em *Notas sobre los trabajos-1991*, Miguel Rubio (2001, p. 88) pontuava:

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas sim com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos de seu trabalho. Para muitos pode parecer estranho, mas, pelo ângulo do vínculo que temos com o público parece-nos muito pertinente. Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação

¹ Professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (UAM-C). Membro do Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, no México. Parte desse texto foi publicado no livro **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación**. México: UIA/Conaculta/INBA, 2009. De modo geral, as ideias e propostas aqui desenvolvidas são resultado da reflexão em torno da experiência cênica latino-americana, bem como resultam do desenvolvimento de processos de investigação [no projeto] Desmontajes: procesos de investigación y creación, que desenvolvi no Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, do INBA, no México, entre os anos de 2003 e 2009. E do projeto Des/montar la representación, do qual atualmente faço a curadoria e coordeno no âmbito do Cuerpo Académico Expresión y Representación, do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, DF.

² José Raphael Brito dos Santos é ator e Professor de Teatro, graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestrando em Artes, subárea Teatropela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ano 2013-2014. Gilberto Martins dos Santos é ator e Professor de Teatro, graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestrando em Artes, subárea Teatro, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Revisão Técnica: Ana Carneiro.

aconteça que trabalhamos; para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral. *Uma atriz se prepara* pretende compartilhar que o ator ou a atriz, antes de ser um corpo intuitivo, talentoso, especial, etc., antes de tudo é um ser que trabalha e cada aspecto do seu trabalho tem uma razão.

Miguel Rubio, diretor do Yuyachkani, se referia à demonstração de trabalho de Ana Correa, integrante do grupo, na qual esta mostrava o conjunto de práticas, disciplinas e estratégias, que constituem a preparação cênica de uma atriz. Tratava-se de atores que não somente apresentavam resultados, mas compartilhavam seus processos de busca, investigação, treinamento e construção, integrando-os em um evento artístico pedagógico. Esta prática foi se desenvolvendo na cena latino-americana independente, em diálogo com as demonstrações de trabalho dos atores do Odin Teatret. Desta forma, mostrar os processos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica foram constituindo um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica.

Cada uma daquelas experiências foi um privilégio para qualquer pessoa interessada em conhecer os mecanismos e referências poéticas daqueles que trabalham na cena. Da mesma forma, também contribuíram para definir a prática dos investigadores teatrais interessados na artesanaria cênica, em aproximar-se dos processos vivos da teatralidade, em pesquisar fora dos espaços convencionais ou seguros, das bibliotecas ou arquivos que tanto e erroneamente separam atores, investigadores e teóricos.

Quando aqueles que lidam com a criação optam por compartilhar seus processos de trabalho, percorrem caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o “trabalho de mesa” para interpretar o texto, ou como dividir os papéis entre os atores e marcar um roteiro cênico. A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e

principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena.

As demonstrações dos processos de investigação de atores e atrizes na América Latina geraram processos cênicos nos quais se começou a utilizar o termo “desmontagem”. Com esse nome se apresentou a bem estruturada sessão de trabalho que Victor Varela e o Teatro Obstáculo³ desenvolveram durante a *X Oficina da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe*, EITALC, em 1993, em Havana. Em 1995, quando ocorreu a *XVI Oficina* da EITALC, em Lima, o grupo anfitrião a divulgou com o título: *Desmontagem: Encontro com Yuyachkani*. Assim, o procedimento de desmontar se abria para a experiência no tempo e em todo o universo de trabalho do grupo teatral. A palavra “desmontagem” tem sido o repositório de múltiplas ressonâncias, teóricas e práticas. Além de ter como antecedente as demonstrações de trabalho realizadas por atores e diretores latino-americanos, bem como pelos integrantes do Odin Teatret desde os anos oitenta, carrega também uma série de implicações teóricas desenvolvidas no entorno do teatro, especificamente na filosofia e nas teorias literárias.

Na problematização do termo “déconstruction” – a partir da tradução dos conceitos heideggerianos de *Destruktion* e de *Abbau* –, Jacques Derrida⁴ passou a considerar a ação de decompor e desmontar estruturas. A desconstrução remete a uma prática filosófica e política aplicada a textos de linguística, literatura, arte, religião, filosofia, evidenciando os sistemas de poder que os habitam. Surgida no contexto estruturalista, a palavra implicava certa atenção às estruturas; mas de uma forma também ante estruturalista, apontava as ações de decompor e desacomodar as estruturas fixadas em modelos. Sua não veiculação a uma “hermenêutica teológica” (MIER: 1999, p. 143) me interessa como referência para um deslocamento em direção a cena não-teológica, na qual se desmontam sistemas de uma forma de fazer hierarquizada e institucionalizada.

A “cena teológica” que o olhar desconstrucionista de Derrida problematizara à luz dos manifestos artaudianos é também o território transgredido pelos criadores que

³ Essa desmontagem se realizou acerca do processo de trabalho de *Segismundo exmarqués* que era, nesse momento, a criação mais recente do Teatro Obstáculo.

⁴ Para dizer com as palavras de Derrida: “Representar por meio dos representantes, diretores ou atores, intérpretes submetidos que representam personagens que, em primeiro lugar de acordo com o que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”. Escravos que interpretam, que executam fielmente os desígnios determinados pelo “amo”. (DERRIDA, 1989, p.322)

fizeram da investigação uma estratégia fundamental para desenvolver processos experimentais de criação, à margem do padrão comum, sem pretender reproduzir um sistema teatral teológico, mas sim desmontar sua axiomática institucional.

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa. Em cada um desses processos a investigação tem sido uma experiência particularizada por necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto de representação.

Ao insistir na densidade dos discursos corporais e cênicos, que não se restringem a relatos ou anedotas a serem contadas, os atores e criadores que optavam por desmontar os dispositivos relacionados a seus processos artísticos, atuam especialmente como performers produtores de texturas e discursos próprios. Nas operações que buscam revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, se instala a dimensão performativa. O corpo como plataforma, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações não definidas por um texto dramático a ser representado.

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos.

Nos contextos mais ligados à tradição da cena teológica, à prática das companhias institucionais que representam também um discurso artístico unívoco, pretender desmontar os discursos e estruturas entronizadas se tornou um deslocamento político das hierarquias representacionais, pois sem dúvida, tal fato implicava desmontar o sistema da prática oficial e o próprio corpo da representação legitimado por modelos dramatúrgicos e cênicos.

Este rompimento das bases representacionais é uma operação fundamental para problematizar a confortável classificação das disciplinas e saberes. De modo

simplificado, o foco da representação que designa um sistema de representantes foi classificado como a cena de representação, reservada ao teatro por excelência. No outro extremo se colocava o poder evanescente da presença, a aposta no *in situ* e a efemeridade da arte dos performers. Um enquadramento que abria a polêmica entre os poetas e os sádicos, e que na própria ação dos seus praticantes se colocava sob suspeita, se transgredia e até mesmo se refletia.

Tanto Lorena Wolffer, como Guillermo Gómez Peña, desmontam o fundamentalismo da presença e realizam suas performances a partir da simulação, da representação e inclusive, da teatralização. Ana Correa, Teresa Ralli, ou os integrantes do Teatro Ojo, no México, têm optado por executar ações, por dar lugar às escrituras corporais do performer, ao caminhar em tempo real nos labirintos de uma cidade, ao invés de representar a cadeia de ficções que envolveriam personagens e atores.

Em março de 2010, o Teatro Ojo realizou o *Proyecto Estado Fallido, Passagens-1*, a partir do mítico *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin. Partindo da dinâmica situacionista da deriva, o coletivo se propôs “espalhar sobre a Cidade do México” fragmentos do mítico texto de Benjamin mediante “caminhadas, ações, objetos, imagens e documentos em passagens comerciais do Centro Histórico”. A própria ideia de passagem sugeria a “possibilidade de articular alegorias capazes de revelar um cenário histórico fantasmagórico”. A partir dos itinerários sugeridos em uma coleção de postais, a cidade se convertia em cenário exposto em quatro expositores fixos e seis móveis, ao longo da *Passagem América* (Rua Madeira), *Passagem Catedral* (Rua República de Guatemala), *Passagem Monte da Piedade* (Rua Palma), *Passagem da Santíssima* (Rua Emiliano Zapata), *Passagem Slim* (Corregedora), *Passagem de Alhondiga* (Praça Alonso García Bravo). Com este projeto, o Teatro Ojo convidava os transeuntes a perder-se pelas ruas do Centro Histórico, a atravessar suas passagens e a estar atento para encontrar-se com e/ou descobrir as distintas e minimalistas intervenções cênicas, visuais e sonoras que haviam sido produzidas.

As ações do Teatro Ojo entram no campo expandido da cena se pensarmos o espaço cênico como aquele que pode emergir em uma intervenção urbana, uma obra arquitetônica ou uma instalação visual, na qual sucede a construção de uma situação poética para ser vista ou performada por outros. No trabalho do Teatro Ojo se observa um estreitamento dos dispositivos representativos tradicionais; inclusive, uma debilitação extrema da vontade de representar ou de encenar mediante o princípio da substituição e/ou de mimesis. Trata-se de intervenções em espaços públicos, fechados e

abertos, que recorrem a dispositivos ligeiramente semelhantes aos de uma instalação, ou performáticos: disposição de objetos e ações corporais sem nenhuma pretensão de ficção (salvo alguns breves instantes) em lugares não identificados como locais próprios para encenar.

Desmontar a representação, os arquétipos representacionais, é talvez uma maneira de explodir a problematização que expõe os vínculos entre representados e representantes, entre personagens, atores e performers. Mas desmontar esses arquétipos é colocar em dúvida certas palavras legitimadas pelos saberes e espaços do poder. É por em dúvida a certeza do constructo teatro, ou a insubmissa radicalidade da performance. É pôr em dúvida a ideia mesma de arte, a eficácia poética, a contemplação sublimadora. Os mitos da arte e dos artistas são também relatos para serem representados no grande teatro, inclusive quando se destronam personagens, mas se resguarda o território da arte. Tornar visíveis os dispositivos, os detonadores de uma ação, as paixões e razões de sua construção, pode implicar um embaralhamento de certas classificações ou de certos consensos tácitos. Por exemplo, quando um criador se assume também como ativista se enunciam limites ou interstícios incômodos.

Durante a apresentação de seu último projeto, *Expuestas: registros públicos*, Lorena Wolffer⁵ sugeria a possibilidade de mover-se em um “terceiro espaço”, em uma zona não resguardada por e para arte. Durante três anos havia acompanhado as mulheres refugiadas em instituições, nas quais estavam temporariamente (três meses) protegidas da violência familiar. As ações realizadas por Lorena Wolffer utilizando estratégias artísticas haviam consistido em tornar visível essa realidade e em explodir a silenciosa aceção dos fatos na rotina da cidade. Detonar, ativar perguntas, incomodar o silêncio, expor e circular as evidências. Mas que uma “atuação” de performer, havia sido uma espécie de provocadora social, coordenando ações e textos públicos, realizando enquetes, solicitando e recebendo objetos e testemunhos para ser expostos como evidências. Arte ou ativismo no ilimitado espaço de uma cidade. Já não se transgridem as disciplinas para tecer nos limites artísticos onde o híbrido é um índice negociável pertencente aos complexos territórios da arte. O que se enuncia é outro lugar, outro acionar que não produz resíduos para contemplar.

⁵ Lorena Wolffer apresentou este trabalho no âmbito do projeto de pesquisa Des/montar la re/presentación, cuja curadoria e coordenação desenvolvo, no âmbito do Cuerpo Académico Expresión y Representación, do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, DF.

As práticas artísticas contemporâneas têm deslocado todas as categorias seguras para definir a arte. Os deslocamentos de estratégias atravessam os campos estéticos e se contaminam com formas de fazer que levam a visitar outros campos como a Antropologia, a Sociologia e a Filosofia. Muito especialmente, o cruzamento entre investigação e criação foi configurando propostas e práticas artísticas desenvolvidas como laboratórios de experiências que não buscam uma fixação formal reconhecida nos territórios seguros da morfologia da arte. Aplicadas à problemática da memória, as relações entre investigação e criação estão também atravessadas pelas singularidades das memórias.

A obra como arquivo, como acumulação de documentos e pertences familiares, como registro de memórias, bem como a obra como situação, pode ser um *corpus* que resiste a uma montagem final, ao ordenamento necessário para ser classificada como produto artístico. Partindo do levantamento de uma memória familiar, a bailarina e performer Tamara Cubas iniciou o que considerava um processo de construção de arquivo familiar, ao mesmo tempo que iniciava uma investigação corporal capaz de gerar ficções que a ajudaram a imaginar os buracos negros de sua memória. Deste duplo processo surgiu um arquivo ficcional e um arquivo documental. Corpo duplo que se resistia a uma montagem final, e que ainda defende sua existência na ambiguidade de sua desmontagem estrutural.

Desmontar os acontecimentos de um trabalho artístico implica desvelar certos compromissos e negociações com a vocação de pesquisador ou de performer conceitual que entusiasma a um bom número de criadores. Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em uma direção muito distinta à montagem ou à representação de um texto prévio. Sobretudo, quando se trata de processos criativos que desmontam os modelos estéticos de representação e produção.

As operações de desarmar, de desmontar, ou simplesmente problematizar a crise estrutural que supõe o rompimento, me tem interessado em sua recorrência negativista, sua opção desestruturadora, desequilibradora e assistemática, capaz de pôr em disputa os vastos territórios da representação. Um interesse mais recente no termo tem estado

vinculado aos destronamentos, mais especificamente o “cortar as cabeças”⁶, em um registro de corpo específico, singular, humano, mas sobretudo aplicável à simbologia do social: o desmembramento e o “cortar as cabeças” dos corpos, e sua disposição cênica nos espaços cotidianos é talvez o sinal da desmontagem de um sistema inconsciente de uma estrutura de poder que começou a representar a crise de sua “teatralidade”.

Referências

- RUBIO, Miguel. **Notas sobre teatro**. RAMOS-GARCÍA, Luis A. (Ed.). Lima; Minneapolis: Yuyachkani; University of Minnesota, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In: **El tempo de una tesis**. Desconstrucción y implicaciones conceptuales. Barcelona: Proyeto A., 1997.
- DERRIDA, Jacques. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. In: **La escritura y la diferencia**. Barcelona: Anthropos, 1989.
- MIER, Raymundo. **Incidencias: el deconstruccionismo em juego**. Cábala y desconstrucción. Barcelona: Azul, 1999.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

⁶ A autora se refere, aqui, a acontecimentos ocorridos no México, em que corpos, sem as cabeças, eram encontrados em locais cotidianos, como ruas e praças da cidade, artisticamente dispostos. Ver, sobre essa questão, a obra: DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013.

SILÊNCIO

Um contraponto entre a norma e a transgressão

SILENCE

A counterpoint between the norm and transgression

Beth Lopes¹

Resumo

O texto fala sobre o processo de criação do espetáculo *SILÊNCIO*, montado em 1997 e remontado em 2011. O espetáculo é uma adaptação do texto *Self-Accusation*, do escritor austríaco Peter Handke, com direção de Beth Lopes, a autora desse artigo, e dos atores Yedda Chaves e Matteo Bonfitto, também co-tradutor da peça. A **desconstrução** de Derrida serve de operador para a **desmontagem do espetáculo** transposta para uma escrita performática que reúne o material arquivado pela autora-diretora em seus cadernos e em registros fotográficos.

Palavras-chave: Encenação, processo de criação, performance, desmontagem de espetáculo, ator

Resumen

El texto habla sobre el proceso de creación del espectáculo *SILENCE*, escenificado en 1997 y reescenificado en 2011. El espectáculo es una adaptación del texto *Self-Accusation*, del escritor austriaco Peter Handke, dirigido por Beth Lopes, la autora del artículo, y con los actores Yedda Chaves y Matteo Bonfitto, también, co-traductor de la pieza. La **deconstrucción** de Derrida sirve como operador para la **desmontaje de escena** transpuesto a una escritura performativa a que reúne el material archivado por la autora-directora en sus cuadernos y registros fotográficos.

Palabras clave: Escenificación, proceso de creación, performane, desmontaje de escenas, el actor

Abstract

The text talks about the process of creating of the spetacle *SILENCE*, staged in 1997 and reenacted in 2011. The spectacle is an adaptation of the text *Self-Accusation*, of the Austrian writer Peter Handke, directed by Beth Lopes, with the performers Yedda Chaves and Matteo Bonfitto, also, co-translator of the piece. The Derrida's **deconstruction** serves as operator to **dismantling the spectacle** transposed into a performance writing that gathers the material filed by the author-director in her notebooks and photographic records.

Keywords: Stage, process of creation, performance, disassembly of stage, actor

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo

S I L Ê N C I O

_ entre a norma e a transgressão

S I L E N C E

_ between norm and transgression

São Paulo, junho de 2014.

Uma carta de amor para uma amiga

Queridíssima,

Queria, com estes dedos que escrevem estas impressões, que eu pudesse tocar e eternizar a nossa inestimável amizade e as sutilezas de nossas experiências teatrais. Queria que estes arquivos da memória pudessem ser um presente, principalmente, aos que fizeram parte desta história de vida, mas também àqueles que não fizeram parte. Para que com estes documentos, os leitores interessados possam entrever um modo de existência que se constitui a partir de um olhar estético particular para a vida, do mesmo modo que o fazer criativo repleto da presença de vida. Foco na vida, porque ela passa rapidamente e deixa em quem vai depois um sentimento implacável: a falta do outro. Queria poder juntar todos os fragmentos da memória e fazer um presente feito um colar de pérolas. Cada uma conteria em seu micro-universo as alegrias, as decepções, as conquistas, os desafios, os obstáculos, as diferenças, os conhecimentos, presos entre si em uma sequência desorganizada, as tantas qualidades e problemas que dividimos no entrecruzamento de nossos destinos. Queria só poder conduzir/escolher novamente, os movimentos de suas pernas, de seus braços, de sua cabeça, de seus olhos, de seus lábios, de sua voz. Tendo a certeza que em seus gestos-respostas você me surpreenderia com torções e contrastes delicados que dariam à sua presença uma extensa tessitura que iria do trágico ao cômico. Queria que, sem querer, pudesse arrebentar o colar e abrir os pedacinhos para revelar o que os corpos dos atores/performer desse processo de criação deixavam, nos detalhes, esconder. Talvez eu pudesse falar sobre o presente do processo de criação, que já se tornou passado, que meus dedos tornariam velhos os novos momentos, instaurando o presente, novamente, para o nosso leitor. Para acabar, tenho que dizer que quando lembro de tudo isso, tenho vontade de celebrar:

Touché, Yedda!

Entre os espetáculos que dirigi – **Silêncio**² – considero um processo que situo entre a experiência e o saber. Um processo de trabalho com o qual sempre desejo repensar. Hoje, com esta escrita, tenho uma crença: na verdade e na potência da experiência. E a certeza que este saber se transformou e se revigorou. Por esta razão, me proponho a submeter o processo a um questionamento desconstrutivo, como indica Jaques Derrida, “*tratando de desfazer,*

decompor,

des-sedimentar estruturas (todo tipo de estrutura...).

Como explica Derrida, o sentido do uso da palavra “desconstrução” não é uma operação negativa, porque “mais que destruir era preciso assim mesmo como se havia construído um “conjunto” e, para isso, era preciso reconstruí-lo.” (DERRIDA, 1997, p. 3-4)

Este texto é, portanto, uma proposta de processo revisitado, à luz da **desmontagem de cenas** examinada por Ileana Diéguez, o qual se organiza em torno do processo de criação de **Silêncio**, de 1997. O texto é em si, um outro processo, pois para isso precisei revisar, revistar o projeto do passado, além de, transpor para uma outra escritura, a da performatividade da escrita, considerando-se o espetáculo como uma outra escritura. Preciso reforçar não só o sentido artístico, mas o pedagógico embutido neste ato, o da **encenação**, já que ao abrir os meus cadernos, minhas anotações, meus rabiscos, escritos, críticas, fotos, lembranças, eu tento revelar “as estratégias performativas de uma pesquisa e criação de um espetáculo” - diz Diéguez, de uma prática pré-existente e modelar em uma outra prática, a da escrita, em suas lacunas, hiatos, imperfeições semelhantes ao da própria vida. Querendo sempre que a revelação desta prática toque o inexorável.

~~Porque redesconstruir um processo de criação de Silêncio, montagem de 1997, mesmo que remontado, em 2011? Respondo logo, sem certezas: Talvez porque, o espetáculo, o tema, o texto, o trabalho dos atores, o modo de fazer, possa ser bem mais compreendido hoje do que antes..~~

² Silêncio é o nome dado, por mim e os atores Matteo Bonfitto e Yedda Chaves, à versão que montamos, em 1994 e remontamos em 2011, de *Self-accusation*, de Peter Handke.

Peço que o leitor, agora, faça uma pausa e feche os olhos, permanecendo assim por alguns instantes antes de prosseguir.

Procure lembrar de algum processo de criação

e qual é a primeira imagem que vem à sua memória?

pronto.

foi mais ou menos assim que eu comecei. Um dia, durante os ensaios, eu deixei uma tarefa para os atores: Criar uma versão deles de um fragmento do texto. Na verdade foi uma estratégia que sempre uso quando preciso conhecer o trabalho dos atores. Como eles resolveriam a cena era o que menos me interessava, mas o modo como eles iriam atuar. Dei uns dias para eles prepararem e quando chegou o dia percebi que eles fizeram daquele desafio um ritual. Tinham montado uma cena de amor e ódio entre dois amantes, com começo, meio e fim. Tenho que confessar que tive a impressão de que era um pouco a memória vivida dos dois que, parceiros eternos, tinham vivido esta relação em suas últimas conseqüências, a do amor. A despeito do realismo que achei que eles deram à cena, eu saí satisfeita, eu estava diante de dois monstros-atores, eles tinham uma marca registrada, a de fazer do momento da atuação um **relâmpago de vida**, intenso, sem limites, desejanste, tocante. Eu fui tomada de surpresa, porque, eu não pressentia esta potência em vida, Yedda era feita só de delicadezas e o Matteo tinha os movimentos e um comportamento, eu diria, quase formais. Eles se transformaram, tornaram-se animais. Gostei. Essa primeira impressão permaneceu em minhas orientações para o processo, mas devíamos tirar as marcas de representação e buscar dar ao espectador apenas pistas de uma história pela movimentação e gestualidade deles. Assim, quando ele pensasse que estava reconhecendo uma história, ele seria arrancado da estabilidade do começo-meio-fim, para entender que tais histórias poderiam se passar tanto no micro como no macro-universo da história da cultura contemporânea, a partir do S20, com as grandes transformações políticas, como o avanço do imperialismo capitalista e de sua burocracia incompetente, por um lado, e as lutas para a conquista da liberdade e direitos iguais, em outro.



fotos: João Maria

Posso dizer que, como encenadora, fui sempre motivada por investigar os caminhos com que se compõe um espetáculo para pensar em seu conjunto resultante, mas, paradoxalmente, isto sempre me levou ao extremo oposto, o da desconstrução da obra, do texto, da peça, da ideia ou mesmo de um ponto de vista, movida naturalmente por fazer de um processo de criação, uma espécie de experiência única. Não foi diferente no processo de criação de *Silêncio*, obra encenada em 1997 e reencenada em 2011.

O ponto central dessa experiência foi, com certeza, o encontro com os dois atores com quem eu podia compartilhar conhecimentos e práticas na mesma linha das questões a serem desdobradas pela criação. Com o mesmo interesse pela investigação das genuínas possibilidades da linguagem teatral, pelo treinamento, pela ação física, pela composição, pela instauração da ação, de algum modo, ‘viva’, no espetáculo. Na busca pela força da teatralidade da vida, na cena. Nos unimos pela paixão da artesanaria que era o que nos interessava na arte do ator. Cientes de que encontrar um modo específico de fazer este espetáculo, consistia em imperfeições e gestos inacabados como são as emoções do ser humano.

SILÊNCIO É O NOME DADO AO ESPETÁCULO A PARTIR DO TEXTO *SELF ACCUSATION* DE PETER HANDKE, de 1966, QUE ENCONTROU NESTA DOMINAÇÃO O SENTIDO DA SUA FUTURA, A CONSTITUIÇÃO DE UM CAMINHO QUE, SINTETICAMENTE, DESCREVE O PERCURSO DA PALAVRA AO Esvaziamento de sentidos, que envolve uma linha que vai da profusão ruidosa dos sentidos ao mais completo silêncio.

Self Accusation foi criada para rádio e foi gravada, em 1968, pela BBC Third Programme. Pode ser ouvida no <https://www.youtube.com/watch?v=a8Zi0XUCeOM>

Um outro forte elemento foi o texto de Handke (2000) que caiu em nossas mãos como um desafio. A primeira impressão que me atraiu foi o formato anti-teatral, por trazer possibilidades de multiplicação das autorias criativas. E uma sensação de que tem algo no texto que mistura poesia com violência. Apesar da maior dificuldade por não se ter personagens estruturados, mas uma ‘voz’ que fala saída não se sabe de onde, nem de quem, penso em ecos para essa ‘voz’, distribuindo o texto entre os dois sem querer estabelecer nenhum critério que justifique um ponto de vista ou dê um entendimento realista ao texto. Distribuo quase aleatoriamente entre os dois atores, às vezes seguindo uma divisão meramente intuitiva, com a mesma quantidade de texto para cada um, sem tornar um mais importante que o outro. Centrava a ideia dos ecos de vozes de alguém, ora enfatizando a noção de voz única ora também de múltiplas vozes que às, vezes, poderiam configurar, até mesmo, a clássica contracenação entre dois personagens.



foto: João Maria

Speak in – não são peças, mas endereçamentos para a platéia

Muitas palavras, Um longo poema

Os atuentes não tem ação. Não-representação sem imagens.

Composição de palavras encantatórias

Jogos de linguagem

~~Sem diálogo~~

~~Sem trama~~

~~Sem personagem,~~

Material da linguagem cotidiana:

máximas, slogans, propagandas, congratulações.

Handke constrói uma espécie de *environmental art* (arte ambiental)

A estrutura dramática mostra a regimentação do indivíduo

pela percepção da linguagem condicionada.

Ele recicla formas populares de uma arte radical

OS EXPERIMENTOS DO DRAMATURGO PETER HANDKE (1942) PODEM SER RELACIONADOS DE MODO DIFERENTE COM MANIFESTAÇÕES COMO O HAPPENING.

LONGE DE NEGAR O TEXTO ESTRITO, HANDKE O PRIVILEGIA. SEGUNDO O FILÓSOFO LUDWIG WITTGENSTEIN (1889-1952) PEÇAS POR ELE PRODUZIDAS FORAM AS VEZES CARACTERIZADAS COMO ALUSÕES A ARTISTAS COMO CAGE EM SEU REPÚDIO DA ILUSÃO E DA EMPATIA, E EM SUA INSISTÊNCIA NA REALIDADE IMEDIATA. A CONSCIÊNCIA EXPERIMENTAL BUSCADA POR **OUTROS EM IMAGEM, HANDKE BUSCA-A EM PALAVRAS.** (CARLSON, 1997, p. 447)

A ideia do Silêncio foi a de 'por em jogo', como diz Patrice Pavis (2010, p. XXIV), com relação à encenação contemporânea.

Acho uma expressão adequada por referir-se ao jogo que em sua natureza abre-se às possibilidades de escolhas, de caminhos, de abordagens de um texto, de compartilhamento das autorias, que se estendem, neste caso, para além do autor do texto, para os atores, diretora, design de luz e som.

Algo que surge desta convivência.

Treinamento e a relação com a cena

Em meu trabalho como encenadora, como professora ou como provocadora na criação de um espetáculo que se inicia tão logo se entra na sala de ensaio com os atores, lanço mão do jogo dos opostos como uma forma de atravessamento das inúmeras camadas de significação que se compõe um projeto artístico. Os oximoros, destacados da pesquisa com o corpo e o jogo grotesco do bufão³ servem como uma espécie de pólo de tensões sobre o qual se constroem os diferentes discursos.

Sigo buscando, por meio de experimentações vocais e corporais, no embalo da fluência monológica do texto, mas orquestrada pelas diferentes respirações, volumes, intensidades e ritmos buscados junto aos atores. Com a experimentação de vozes e gestos para elas surgem imagens cuja potência remetem à figuras ou personas. Destas personificações que ora ostentam poder ora fragilidade, surge a ideia de um encontro:

entre duas pessoas

entre duas potências,

entre dois países,

entre dois governantes,

entre dois amantes,

uma disputa.

Situo estas vozes e figuras nas pontas de uma enorme mesa de reuniões que é onde tudo começa. Ao redor desta mesa os dois:

Se conhecem-disputam-discutem

aproximam-se

descobrem-se-amam-se-odeiam-se.

Falam tanto e a tal ponto que no fim acabam por calar-se, restando apenas os vestígios daquilo que vieram fazer ali, com aquelas palavras, naquele palco, com a mais pura teatralidade, resta a clarificação de que a linguagem é incapaz de dizer algo sobre a sua experiência, sobre si mesma, restando no lugar apenas o silêncio.

³ Ver em Lopes, 2001, USP.

Eu vim ao mundo/

23

eu comecei a me mexer/

eu mexi certas partes do meu corpo/

eu articulei meu corpo/

eu andei por lugares/

eu me deixei manipular/

eu andei para lá e para cá/

eu forcei a me mexer/

eu mal entendi/

eu descobri que eu existia/

eu preendi atenção sobre mim/

eu criei/eu comecei a falar/

eu entendi os ruídos/

eu reconheci os barulhos/

eu manifestei ruidosamente/

eu deixei de fazer sons/

eu mudei/

eu pude falar/eu pude calar/

eu vi aquilo que revi/

eu tomei consciência

Oposições

silêncio e grito

falar e calar-se

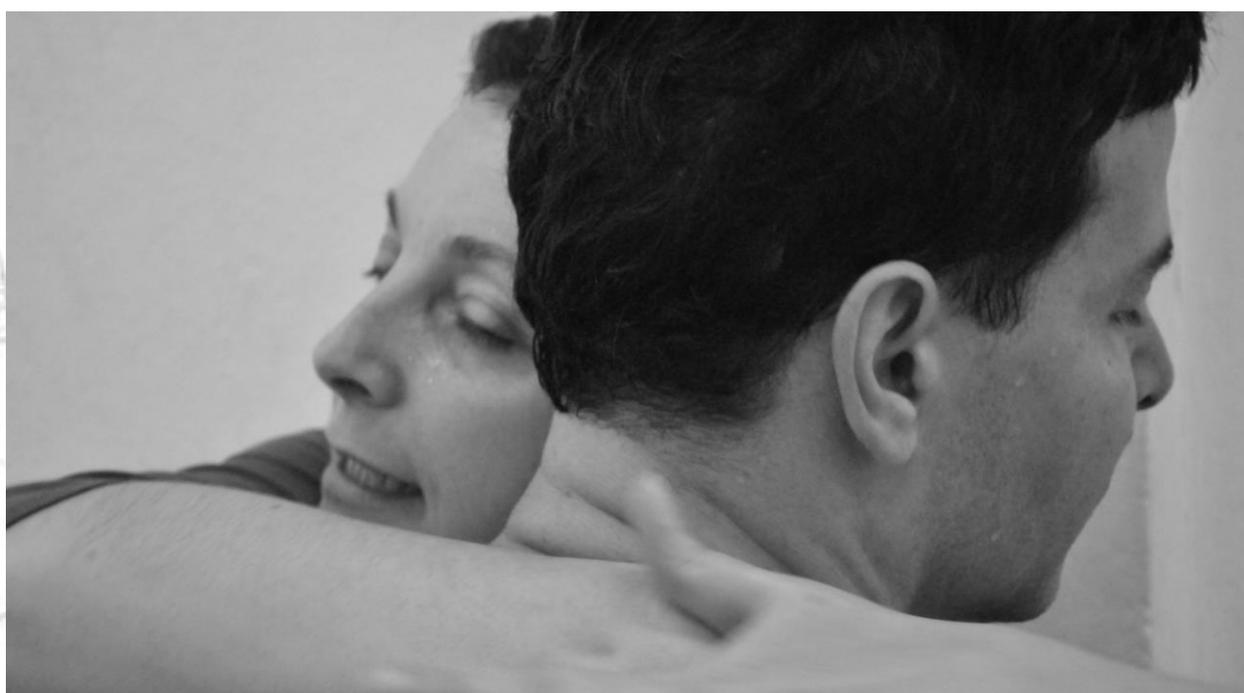
fazer e parar

desejar e conter-se

viver e morrer

nascer e matar

Wittgenstein propôs um pensamento inédito até aquele momento: se não se pode falar algo, porque não há meios, então é melhor se calar, um pensador que investiga a linguagem deve gostar e incentivar a opção pelo silêncio



fotos: João Maria

SILÊNCIO COMPOSIÇÕES
UM MONÓLOGO À DOIS
(MATTEO E YEDDA)

Elementos da composição do Matteo

1. Demônio/anjo/reação
2. Mãos de demônio com vozes de anjo/ mão de anjo com voz de demônio
3. Sons:
Canto/risada/grito/modificações/fluidez
4. Energias: cantor de ópera, Popeie, Buster Keaton,

Pato Donald, King Kong, Tarzan, Índio, galã, Woody Allen.
5. Trabalho com os pés, modos de caminhar.

Elementos da composição da Yedda

1. Demônio/anjo/reação
2. Mãos de demônio com vozes de anjo/ mão de anjo com voz de demônio
3. Sons: voz de anjo, voz de demônio, falar em russo, contos de fada, cantar, gritar, agudos e graves.
4. Energias: Caipira paulista, camponesa italiana, agente russa, baliza de banda escolar, carola, dançarina de katakali.

ONDE E COMO
ACONTECEM
ESTES JOGOS DE
PALAVRAS?

olhar

pensamento

histórias

ação

descarga elétrica

queda no vazio

ilusão

destruição
transitoriedade
uma reunião
um encontro entre desconhecidos
em algum lugar
uma disputa – um encontro – confissões
duas pessoas, duas potências, dois poderes
coragem, medo, arrogância, inocência
nas extremidades de uma mesa de reuniões

OUTRAS COMPOSIÇÕES

O QUE VOCÊ AINDA NÃO SABE?
O QUE VOCÊ AINDA NÃO APRENDEU?
DO QUE VOCÊ TEM MEDO?

Levantadas as partituras físicas e vocais, iniciou-se uma fase delicada de articulação, de entrelaçamento desses materiais. O objetivo não era fechar possibilidades, não era produzir articulações fixas, mas sim identificar, reconhecer a existência de “nós expressivos”. Chamo de “nós expressivo” qualidades expressivas que, uma vez articuladas entre si, produzem uma espécie de fricção perceptiva que gera ao mesmo tempo possibilidades de desdobramento, produzem uma espécie de *crossroad*, um campo de latências que pode levar o executor para diferentes direções. (BONFITTO, 2013, p. 35)



EU NÃO CONSIDEREI MEU MEDO
COMO PROVA DE MINHA EXISTÊNCIA
EU NÃO CONSIDEREI MEU DESEJO
COMO UMA IMORTALIDADE
E COMO PROVA
DE VIDA APÓS A MORTE
EU NÃO CONSIDEREI
MINHA REPUGNÂNCIA
POR TODAS AS COISAS POR VIR
COMO UMA PROVA
DO NASCIMENTO APÓS A MORTE
EU NÃO CONSIDEREI O PESO DA MINHA DOR
EU NÃO SOU O QUE FUI
EU JAMAIS SEREI
O QUE EU PODERIA SER
EU FUI AO TEATRO
EU INTERPRETEI ESTA PEÇA
EU ESCREVI ESTA PEÇA
(HANDKE, 2000)

Dentro do jogo de tensões a ser examinado aqui, entre as dimensões de identidade e alteridade, entre o Eu e o Outro, refletir sobre esse espetáculo representa um estímulo único, pois se por um lado olhar para uma experiência já vivida reforça a dimensão de alteridade, por outro o texto a partir do qual a pesquisa teve início - *Self Accusation* (Auto-acusação) - apresenta características específicas, dentre elas o fato de todas as frases iniciarem com a palavra “eu”, o que gerou inúmeras aberturas e fechamentos, dificuldades e descobertas. (BONFITTO, 2013, p. 32)

De: bethlopes@usp.br

Para: yeddacarvalho@usp.br

Oi querida,

Por onde você anda? Liguei, mas ninguém atendeu...

Beijo,

Beth

De: yeddacarvalho@usp.br

Para: bethlopes@usp.br

Beth, estou internada em Campinas, assim que puder eu ligo para você.

Um grande obrigada, muitos beijos

Yedda.

Sentados sobre esses arquivos, após um longo e intenso embate, os seres ficcionais lançam flores que se fincam na superfície vazada da mesa, gerando a imagem que fecha o espetáculo: dois pássaros, dois anjos, dois fantasmas diante de um grande jardim ou cemitério. Seus próprios túmulos? (BONFITTO, 2013, p. 38)



Foto: João Maria

Bibliografia:

BONFITTO, Matteo. O eu como outro: Algumas incursões no artístico. In: **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O ator-compositor**. As Ações Físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUCHHOLZ, Kai. **Compreender Wittgenstein**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Estudo crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Carta a un amigo japonês. Traducción de Cristina de Peretti. In **El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales**. Projecto A Ediciones, Barcelona: 1997, pp 23-27. Edición digital de Derrida en castellano.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares**. Teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **Desmontando escenas**: Estratégias performativas de investigación y creación. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://tempofestival.com.br/tags/america-latina/>

HANDKE, Peter. **Self Accusation**. BBC Third Programme, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a8Zi0XUCeOM>.

_____. **Self Accusation**. Tradução de Alexandre Krug e Matteo Bonfitto, 2000.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. Tese de doutorado defendida em 2001, sob a orientação de Jacó Guinsburg, ECA/USP.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (col. Os pensadores)

Recebido em 10/06/2014
Aprovado em 02/07/2014
Publicado em 31/07/2014

UMA HISTÓRIA ÍNTIMA DE CRIAÇÃO

AN INTIMATE STORY OF CREATION

Tânia Farias¹

Resumo

O artigo sobre a desmontagem *Evocando os mortos – Poéticas da experiência* refaz o caminho da atriz na criação de personagens emblemáticos da dramaturgia contemporânea. Constitui um olhar sobre as discussões de Gênero, abordando a violência contra a mulher em suas variantes, questões que passaram a ocupar centralmente o trabalho de criação do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. O processo de desmontagem propõe um mergulho num fazer teatral onde o trabalho autoral condensa um ato real com um ato simbólico, provocando experiências que dissolvam os limites entre arte e vida e ao mesmo tempo potencializem a reflexão e o autoconhecimento. Desvelando os processos de criação de diferentes personagens, a atriz deixa ver quanto as suas vivências pessoais e do coletivo Ói Nós Aqui Traveiz atravessam os mecanismos de criação.

Palavras-chave: Desmontagem, Processo criativo, Personagem, Teatro Ritual, Cena Contemporânea

Resumen

El artículo sobre el desmontaje *Evocando os mortos – Poéticas da experiência* rehace el camino del actor en la creación de personajes emblemáticos de la dramaturgia contemporánea. Se constituye una visión sobre las discusiones de género, tratando de las diversas formas de violencia contra las mujeres, cuestiones que ocupan un lugar central en el trabajo de Ói Nós Aqui Traveiz. El proceso de desmontaje propone una inmersión en el trabajo teatral donde el actor-creador condensa un acto real y un acto simbólico, provocando experiencias que disuelven los límites entre arte y vida y al mismo tiempo posibilitan la reflexión y el auto-conocimiento. Revelando los procesos de creación de diferentes personajes, la actriz muestra lo cuanto sus vivencias personales y las del colectivo Ói Nós Aqui Traveiz cruzan los mecanismos de creación.

Palabras clave: desmontaje, proceso creativo, personaje, teatro ritual, escena contemporânea

Abstract

The article about the deconstruction-performance *Evocando os mortos – Poéticas da experiência* rewrites the way of the actor during the creation of emblematic characters of contemporary dramaturgy. It settles a view over gender discussions, treating about different forms of violence against women, questions that have taken a central place in the creative work of Ói Nós Aqui Traveiz. The process of deconstruction is a dive into theater-work where the authorial actor condenses a real act and a symbolic act, raising experiences that dissolve the limits between art and life and at the same time enables reflection and self-consciousness. By revealing the process of creation of different characters, the actress shows how much her personal experience and the one of the collective Ói Nós Aqui Traveiz cross the mechanism of creation.

Keywords: deconstruction-performance, creative process, character, ritual theatre, contemporary scene

¹ Atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Coordenadora da *Escola de Teatro Popular da Terra da Tribo*. Criadora do Selo Editorial *Ói Nós Na Memória*.

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual. (ARTAUD, 1995, p. 75)

Um processo de criação carrega em si uma carga pedagógica muito forte. Estes momentos de descoberta do que realmente se trata o trabalho que estamos dissecando nos revelam muitas coisas. A aprendizagem pode carregar um pouco de história, política, mitologia e espiritualidade. Conhecimento sobre civilizações antigas que carregavam de outra forma o peso de sua existência.

Através dos meus quase 20 anos de Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo gaúcho que surgiu no final da década de 70, e que este ano completou 36 anos de trajetória, participo de um projeto enraizado na cidade através das suas criações e do importante projeto pedagógico realizado pelos bairros de cidade de Porto Alegre com Oficinas populares de teatro, que visam a criação de grupos culturais nestas comunidades e em sua sede a Terreira da Tribo. Minha formação tem se dado através destes intensos trabalhos de pesquisa e laboratório junto ao grupo.

No momento em que a maternidade, ou melhor a ausência dela, começou a pesar no meu espírito, como um chamamento ancestral a que eu tinha recusado até então, começa a nascer em mim o desejo de organizar a experiência que eu vinha criando junto ao Ói Nóis para compartilhar com parceiros fazedores e aprendizes de teatro. A ideia de uma demonstração técnica de trabalho não dava conta do que gostaria de fazer. Gostaria de dividir meus segredos, já não podia guardá-los só para mim, os meus mais secretos estímulos de criação e minha fragilidade. A crença de que qualquer pessoa que tenha desejo de aprender algo, com acesso aos meios de aprendizagem, pode com certeza desenvolver-se, me fez acreditar que concretizar este desejo era dar meu testemunho de que isso ocorreu comigo. No meu caso pela inesgotável generosidade da Tribo de Atuadores.

Em 2010 realizamos o seminário *Teatro, Performance e Política*, no qual trouxemos para nossa casa Ileana Diéguez Caballero² e Miguel Rubio Zapatta³. Neste momento entro em contato com a ideia de desmontagem como “Poéticas da Experiência” e não de demonstração técnica. Pela primeira vez entrava em contato com o conceito daquilo que eu buscava. Miguel Rubio, nesta ocasião, já havia me provocado: “por que você não faz uma desmontagem hoje pra nós?”

Esse encontro foi fundamental para dar direção à minha busca. Comecei a escrever sobre o meu processo, e o que mais me instigava era fazer um inventário dos meus trabalhos anteriores. Por

²Pesquisadora cênica de origem cubana radicada no México. Professora do Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

³Diretor e membro fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, coletivo fundado em 1971 que, da mesma forma que grupos latino-americanos similares, percorre caminhos de pesquisa sustentados na investigação do comportamento cênico do ator desde a perspectiva de uma cultura de grupo.

isso, voltei a cada uma das personagens mais instigantes que criei no *Ói Nós*. Como sempre, reencontrei canções, línguas, culturas e a mim mesma na história de outras mulheres. Muito rico e triste. Toda criação carrega um pouco de tristeza. Não sei, ou não quero explicar isso. Mas é assim. Evidente que não só tristezas, também descobertas, satisfação profunda ao perceber-se encontrando ou reencontrando o outro. A criação e sua proximidade com a morte. Existem coisas que são de outro campo. Não sei explicar. E não me preocupo por não conseguir explicá-las. Meu trabalho passou a chamar-se *Evocando os mortos: Poéticas da experiência*.

Um: Ofélia/Rebelião

Trabalhamos com o texto *Hamlet Machine*, de Heiner Müller⁴, no qual os personagens da peça de Shakespeare são retirados do seu contexto para servir ao autor na sua crítica à experiência do Estado socialista na Alemanha e seu questionamento quanto ao papel do intelectual e artista neste quadro.

Cieslak⁵ nos disse:

A partitura é como um copo de vidro no qual está uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali; você pode confiar. Contém e guia a chama da vela. Porém, não é a chama. A chama é meu processo interior de cada noite. A chama é o que ilumina a partitura. Ilumina o que o espectador vê através da partitura. A chama está viva. Assim como a chama da vela atrás do vidro se move, flutua, se expande, se encolhe; quase apaga e volta a brilhar intensamente, reage a cada sopro de vento, também minha vida interior varia a cada noite, de momento em momento... Começo, cada noite, sem antecipar nada. Esta é a coisa mais difícil de aprender. Não me preparo ensaiando. Não digo: “na vez passada, esta cena era extraordinária, tratarei de voltar a fazê-la”. Quero somente estar pronto para o que vier a acontecer. E me sinto pronto para alçar o voo que poderá acontecer se me sinto seguro na partitura, sei que também quando não sinto quase nada o vidro não se romperá porque a estrutura objetiva, trabalhada por meses, me ajudará. Quando chega a ocasião em que posso arder, brilhar, viver, revelar – então estou pronto porque não o antecipei. A partitura é a mesma, porém cada coisa é distinta, porque eu sou distinto. (CIESLAK, 1994, p. 22).

No caso de Ofélia o *copo* foi construído a partir das ações físicas. Criei na sala de trabalho uma partitura de ações não cotidianas, que deram origem à personagem. A chama eu tratava de buscar na minha própria experiência de violação e violência. Não como memória afetiva no sentido *stanislaviskiano*, mas na presença desta memória de dor contida nos ossos, na musculatura, no corpo. Fui vítima de um estupro, eles eram três jovens e uma criança (menino de 10 anos no

⁴Heiner Müller (1929-1995) foi dramaturgo e escritor alemão. Sua carreira literária teve início quando o socialismo estava sendo construído na República Democrática Alemã, o lado leste da já dividida Alemanha. Müller é considerado um discípulo e seguidor da obra de Bertolt Brecht. É lembrado como um dos principais autores que refletiram sobre a história recente do país.

⁵Ryszard Cieslak, ator que foi um dos maiores colaboradores de Grotowski.

máximo), eram de uma região onde a pobreza é muito grande, gerando um quadro de violência acentuada.

Engraçado pensar nas minhas origens. Sou descendente de portugueses e espanhóis. Na América foram eles os responsáveis pelo grande genocídio dos povos originários e não foram poucos os estupros neste contexto. É como uma vingança histórica.

Na contração total da musculatura buscar a afetividade contida nos ossos. Artaud⁶ afirma: “Para existir basta abandonar-se ao ser. Mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.” (ARTAUD, 1983, p.153)

Acredito que Ofélia é uma força e não uma personagem. A morte de meu pai a menos de um ano me aproximava dela no contexto *shakespeariano*, e o estupro me fazia ler de forma muito pessoal a revolta da Ofélia de Heiner Müller em seu gesto de romper com o mundo doméstico, reservado as mulheres, ao jogar pela janela todos os móveis e utensílios domésticos numa clara alusão a Ulrike Meinhof⁷.

Na Tribo não é raro um ator pensar em uma cena e eleger pra ela um aroma. A cena em que Ofélia destrói os instrumentos do que chama de cativado, cheirava a perfume de rosas. Uma experiência muito forte para mim foi a morte de uma antiga atuadora do grupo que se chamava Maria Rosa⁸, eu mesma nunca tive a oportunidade de trabalhar com ela. Já há muito tempo estava afastada do grupo e quando a conheci já estava bastante doente, tinha um tumor no útero. Percebia que ela era uma mulher muito forte e que tinha deixado um rastro importante no trabalho do Ói Nóis. No seu enterro as pessoas cantavam canções e músicas alegres e fortes para homenageá-la. A capela tinha um forte cheiro de perfume de rosas. Quando logo depois pensei num odor para a cena desta outra guerreira, a nossa Ofélia, quis fazer a minha homenagem silenciosa.

Na cadeira de rodas, as pernas sempre num ponto de vibração fazendo com que todo o corpo tremesse. A voz (ação vocal) seguia a sugestão e saía trêmula e frágil, ainda que em volume alto. Já na camisa de força, Ofélia fala em nome de Electra, a vingadora. A loucura em Ofélia é uma resposta do corpo, algo se rompe, algo age de forma autônoma, sem passar pela razão. Ofélia enlouquece com o assassinato do pai pelo amado, conflito masculino resolvido através da espada.

⁶ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

⁷ Ulrike Meinhof (1934-1976) foi jornalista, escritora, ativista e guerrilheira alemã, mais conhecida como integrante da organização de extrema-esquerda Fração do Exército Vermelho (RAF), também conhecido como Grupo Baader-Meinhof, atuante na Alemanha Ocidental por três décadas.

⁸ Atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz de 1985 a 1989. Criou e atuou nos espetáculos *Teon- Morte em Tupy Guarani*, *Fim de Partida* e *Ostal – Rito Teatral*.

Sempre busco, a cada trabalho, criar um caderno com as referências que surgem ao longo do caminho para criação do espetáculo e personagem. Encontramos um livro muito bacana com as fotos de Jan Saudek⁹, que foi fundamental para descobrir o tom das cenas com o coro de mulheres suicidadas. Digo Suicidadas como Van Gogh, segundo Artaud, o suicidado da sociedade. Acabou aparecendo na personagem e em seguida na cena um tom que vou chamar de anti-pornografia. Ofélia e este coro de mulheres suicidadas traziam o sexo em evidência e sem qualquer vestígio de pelos. Detalhe frequente em revistas masculinas e que aqui adquiria um sentido de anti-pornografia, pois as imagens femininas eram bem grotescas.

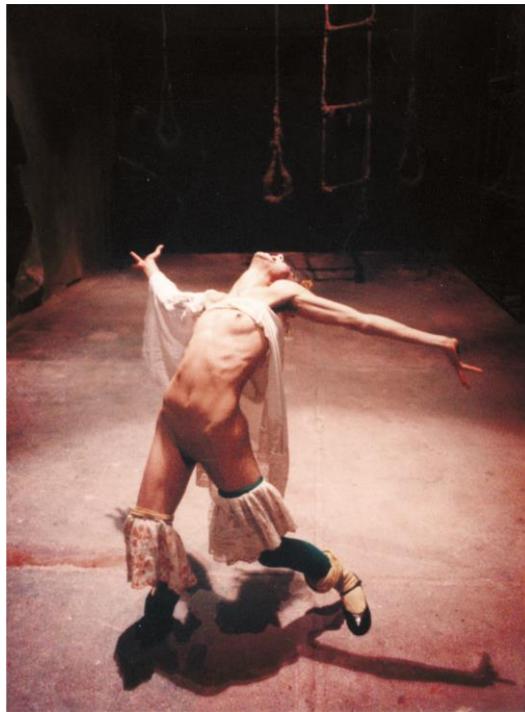


Imagem 1 - Ofélia - *Hamlet Máquina* - 1999. Foto Cláudio Etges

Não me apropriei do trabalho de construção de personagem até que descobri o ponto de vibração de minhas pernas, fazendo com que tremessem sem que eu fizesse qualquer esforço. Metaforicamente, o aparente descontrole da loucura para mim estava neste movimento, nesta parte do corpo. Enquanto realizava as ações, as pernas tremiam involuntariamente. Refletir sobre a

⁹É considerado um dos fotógrafos mais excêntricos da atualidade. Também é desenhista e pintor: a estética de sua fotografia é tão similar aos seus outros trabalhos. Embora pouco conhecido no Brasil, Jan Saudek é o fotógrafo mais famoso da República Tcheca. Seu estilo inclui pintar à mão suas fotografias, deixando-as com tons sépia e aparência do século XIX. Seus modelos traçam um comportamento teatral diante da câmera, tomando posições suaves e intensas, como se dialogassem uns com os outros ou com o cenário pela linguagem corporal.

loucura foi necessário para compreender o que estava defendendo em cena. Artaud nos diz: “E o que é um autêntico louco? É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada ideia superior de honra humana. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.” (ARTAUD, 1983, p.4). Este pensamento de Artaud introduz outra personagem tida como louca por suas verdades intoleráveis: *Kassandra*.

Dois: *Kassandra/Minúcia* e reconciliação com o ventre

Com *Kassandra* tinha um desafio inicial que era criar uma personagem com maior complexidade e contradições. No mito conhecemos *Kassandra* como aquela que diz a verdade, mas que não tem o poder da persuasão, não consegue fazer com que acreditem no que diz. Isso acontece porque ela não quis entregar-se ao Deus Apolo do qual é sacerdotisa. Ele cuspe-lhe na boca.

Em algum momento dei-me conta que a única coisa que possuímos de verdade é nosso corpo, um universo particular, que só a nós pertence. Quando não nos permitem escolhas sobre ele, estão quebrando nossa fortaleza, nosso bem mais precioso, nossa liberdade de escolha no universo mais íntimo. Neste caso, a liberdade de escolha de *Kassandra* custou-lhe toda a possibilidade de crédito.

Nossa *Kassandra* partia de relações mais concretas no campo social e político. Era uma mulher que participava das discussões políticas e com isso adquiriu a capacidade de pensar livremente e ter as próprias opiniões. Neste momento, a Tribo estava passando por um período de luta na cidade, um embate político pela preservação no nosso Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica, um espaço aberto que, além de ser a sede do Ói Nóis, ventre gerador dos processos de pesquisa do grupo é também onde o Ói Nóis desenvolve a sua Escola de Teatro Popular, com Oficinas abertas e gratuitas.

Era um período (1984) no qual nós ainda sofriamos com a censura, com falta de espaços de liberdade. A *Terreira* foi um grande atelier artístico que reuniu artistas visuais, músicos, atores e ativistas. Várias bandas de rock surgiram ali. As pessoas podiam ficar naquele lugar bebendo uma cerveja, trocando ideias. Transformou-se numa espécie de símbolo de liberdade. Num momento em que isso era tão difícil, no qual nos sentíamos permanentemente sob vigilância, ali constituiu-se um reduto de liberdade.

Eu participava das reuniões públicas pela preservação da Sede, a *Terreira* da Tribo. Não foram poucas as vezes que me deparei com um contexto muito machista, hostil e dissimulado, pelo

fato de eu ser mulher e jovem. Lembro-me de reuniões em que isso incomodava muito os homens que naquele momento representavam o poder constituído na cidade. Não era conveniente que o grupo fosse defendido, menos ainda por uma mulher e tanto pior, uma jovem mulher. A convicção com que eu o defendia tornava tudo ainda mais “intolerável”. Eu cobrava o direito da população de manter a memória deste lugar tão marcante na história sócio cultural da cidade.

Kassandra entra em conflito com o Estado, com o próprio pai, o Rei Príamo. Ela queria impedir a Guerra. Não era conveniente com todas as mentiras criadas para justificar um conflito que tinha como única razão a pilhagem, o imperialismo. Numa sociedade que não valoriza a vida, ela era uma voz contra a iniquidade. Alimentávamo-nos de tudo o que estávamos vivendo para a construção da personagem e da peça. Uma das minhas primeiras ações consistia em bater contra o ventre e logo depois segurar o punho da mão direita em frente ao corpo. Com este gesto minhas primeiras palavras como Kassandra:

Eu fui testemunha... das idas e vindas entre o palácio e os sacerdotes do templo, das reuniões diurnas e noturnas do conselho. *(Golpeia o ventre, com a palma da outra mão interrompe a trajetória do punho que busca impulso para um novo golpe numa sequência que se repete.)* Até que se fabricou uma notícia de impacto, bem martelada, polida como uma lança. *(Golpeia o ar com o punho fechado de cima para baixo, interrompendo o movimento antes que se conclua, retendo energia e buscando precisão. O joelho da perna direita repete o mesmo movimento do pulso ao mesmo tempo. Salta para o alto e vai ao chão sentando-se sobre a perna direita enquanto a esquerda está alongada. Os braços livres comentam o texto com o público.)* Páris, o herói troiano, raptara do gregos, Helena. A mais bela mulher da Grécia. O povo? *(Se ergue enquanto o quadril solto tremula lateralmente e as mãos acompanham este movimento.)* O povo percorria as ruas festejando. De tanto se repetir uma coisa acabamos crendo nela. (WOLF, 1990, p.72)

O tom era irônico e as ações faziam um comentário independente. Esta ação da personagem era interrompida no espetáculo por uma engrenagem de violência à mulher. Isso se passava num outro plano. Enquanto isso, numa ação paralela, atriz/personagem Kassandra cuidadosamente, por entre as pernas do público, tirava de baixo da saia pequenos (do tamanho da palma da mão) homenzinhos azuis. A este espaço denominamos campo de batalha e o seu piso era coberto por muito mármore triturado. Ao caminhar afundávamos os pés nas pedrinhas. Sobre este solo branco e estéril Kassandra depositava seus homenzinhos, num movimento ao mesmo tempo mecânico e preciso, mas também desesperado. Trabalhava na construção de uma base firme e com o corpo em constante oposição.

Neste período, o Partido que estava no poder em nossa cidade ganhava cada vez mais espaço no país. Eles tinham sempre a razão e ninguém queria se indispor com quem ocupava tais cargos de governo. O silêncio que vivenciei nestes tempos por parte dos demais artistas me fez

optar por uma frase para Cassandra que em verdade é de *Medeia Vozes* de Christa Wolf¹⁰: “Haverá um mundo, um tempo, um lugar pra mim? Ninguém a quem possa perguntar, esta é a resposta.” (WOLF, 1996, p. 204)

Devo dizer que mesmo quando nós, no grupo, partimos de um texto, este serve mais como ponto de partida do que como roteiro da encenação, o trabalho com recorte e colagem de texto é um recurso muito utilizado. Esta prática é reforçada uma vez que cada ator em nosso processo de criação coletiva, além das improvisações, elabora e dirige cenas em um processo que chamamos internamente de Ritual da Personagem. Um momento em que cada ator envolvido no processo elabora uma cena propondo textos, figurinos, cenografia, propostas de iluminação. Esse tipo de trabalho nunca toma como referência única o autor e constrói uma dramaturgia própria mesmo quando mantém como base um texto pré-existente. Em Cassandra partimos da novela de Christa Wolf que, uma vez que não é um texto dramático, já nos dá muito mais abertura para conceber cada cena. E no processo fomos descobrindo outros textos.

Lembro-me que meu Ritual da Personagem trouxe duplos de Cassandra e um fragmento de texto de Heiner Müller de uma obra chamada *Germânia 3: Morte em Berlim*. Neste texto há um diálogo entre Hitler e Stalin, cada um destes homens coleciona uma série de assassinatos, que não faz nenhuma diferença entre um se colocar como a esquerda e outro a direita. Cometeram assassinatos em massa. Outra referência que trouxe foram poemas de Pablo Neruda. Fiquei muito envolvida por seu livro *Canto Geral*. Para a cena de ternura entre Cassandra e Enéias trouxe a discussão dos dois revolucionários de *Os Justos* de Albert Camus.

Como preparação para este trabalho buscamos uma professora de dança do ventre. O objetivo era trabalhar esta parte do corpo, ativá-la, percebê-la de forma mais aguda. Quando fomos criar uma cena em que Cassandra é iniciada nos ritos da Deusa Mãe improvisamos muito e chegamos a elaborar várias versões da cena utilizando movimentos da dança. E o momento mais importante foi quando percebemos que não deveríamos utilizá-los desta forma, e sim como bagagem pessoal, cada atuadora estava em cena com este ventre desperto e isso era o que tínhamos de mais importante para elaborar a cena e não os movimentos codificados.

Cassandra foi um intenso processo de aprendizagem e descobertas e, por isso, também longo e doloroso. Uma das últimas cenas de Cassandra era justamente o estupro que sofre por Ajax.

¹⁰Christa Wolf (1929-2011) foi uma das mais importantes escritoras contemporâneas de língua alemã. Crítica literária, romancista e ensaísta, controversa e ainda assim uma das mais celebradas autoras vindas do leste europeu. Viveu na RDA (República Democrática Alemã). Seus temas foram, desde o início de sua carreira ligados ao ambientalismo, possibilidades de guerra nuclear, excessos da ciência, passado nazista da Alemanha, feminismo e o papel dos marginais.

Ajax, não esquecer este nome. Cassandra tem uma frase que me acompanha desde então, ela não aparecia no espetáculo de forma direta mas estava certamente em alguma parte de meu corpo de mulher e atuadora: “Quero me manter testemunha, ainda que não haja mais ninguém para solicitar meu testemunho.” (WOLF, 1990, p.32)



Imagem 2: Cassandra - *Aos que virão depois de nós* - Cassandra in Process - 2002. Foto Jorge Etecheber

Nosso próximo trabalho partiu de um texto teatral de Heiner Müller, *A Missão - Lembrança de uma Revolução*. Nesta obra, Müller vai usar a Revolução Francesa para contar a história de um grupo de revolucionários franceses que vai a Jamaica fomentar uma revolta de escravos. Um burguês, um camponês e um negro. Partem para a Jamaica com esta missão.

Três: Dar musculatura as palavras

Durante toda a peça invertemos a questão racial pela problemática de gênero. Todos os negros que aparecem na obra de Müller foram trocados por mulheres. Uma afirmação de John

Lennon colaborava com isso: “A mulher é o negro do mundo, ela é a escrava dos escravos. Se ela é livre, você diz que ela não te ama. Se ela pensa, você diz que ela quer ser um homem”¹¹

A situação do povo haitiano hoje, a intervenção brasileira que segue o modelo imperialista norte-americano, constrangia a todos. Um país de minorias como o Brasil acreditando ter a solução para um conflito interno de outro país pobre e cheio de problemas sociais. O *vodun*¹² serviu de referência para esta pesquisa e nossos corpos (das mulheres do coro de escravos e de Sasportas, personagem que eu assumi) tinham um quadril/o centro orgânico em constante movimento, um tambor estava pulsando ali. Os *vevês* (inscrições feitas no chão que identificam as *Loas* [deidades] dos cultos de *vodun* no Haiti) serviam de roteiro para o desenho dos corpos pelo espaço.

Durante o processo tivemos aulas de tambores do ritual africano. Cada uma das mulheres envolvidas no processo tocou um dos três tambores que compõem o ritual. Isso foi muito revelador. Os timbres destes tambores são absolutamente diferentes e ao tocá-los é como se um deles te escolhesse. Um serve de base é o mais grave (*Run*) e suas batidas geralmente funcionam como um pulso condutor. *Run Pi* é como chama-se o tambor de timbre equilibrado. Mantém a harmonia do ritmo. O *Lê* é o tambor mais agudo, suas batidas têm grande variação e agilidade. Este último parece ter me escolhido e suas nuances deram ritmo ao tambor que imaginei levar dentro do ventre.

Na busca de distanciar-me um pouco do trabalho com as ações físicas, parti do ritmo das canções do *vodun* e de algumas características físicas que surgiram ao longo do trabalho com improvisações. Surge o negro e sua intensa máscara com as cores negra, branca, amarela e vermelha. Minha necessidade de dar a ele características próprias que não estivessem ligadas apenas ao meu biótipo levou a utilização de uma lente em um dos olhos, na verdade a ideia surge da observação de um cachorro que tinha um olho de cada cor, sendo um deles branco, todos nos perguntávamos se ele enxergava daquele olho. Isto me pareceu curioso e me trouxe até este experimento aprovado pelos meus companheiros de grupo.

Busquei para o momento em que Sasportas opta por permanecer com os escravos jamaicanos, no fomento de uma revolta, corporificar as ideias do texto. Eu queria dar músculos as palavras: “Os meus cúmplices serão os escravos de todas as raças, cujo número cresce... em cada instante em que tu passas na gamela dos senhores de escravos ou entre as coxas da tua puta branca”

¹¹ *Woman Is the Nigger of the World*, de John Lennon and Yoko Ono. Album *Some Time in New York City*, 1972.

¹² A palavra *vodu* vem do vocábulo africano *Dahomey vodun*, que significa espírito ancestral. O termo *vodun* aplica-se aos ramos de uma tradição religiosa teísta-animista baseada nos ancestrais, que tem as suas raízes primárias entre os povos Fon-Ewe da África Ocidental, no país hoje chamado Benin, anteriormente Reino do Daomé ou Dahomey, onde o *vodu* é hoje em dia a religião nacional de mais de 7 milhões de pessoas.

(MÜLLER, 1987, p.55), enquanto eu fazia uma contração da coluna, jogando quadril, cabeça e ombros para frente e depois para traz, criando uma ponte imaginária entre os chacras básico e do coração. Estas palavras vinham acompanhadas de uma risada sarcástica que tinha como inspiração uma entidade do *vodun*, o *Eleguá* que tem seu correspondente no candomblé afro-brasileiro com o Exu. Enquanto isso, os braços se moviam flexionados e as mãos tocando as costelas, como asas curtas. Mantinha o quadril (*koshi*)¹³ muito rebaixado, o que fazia com que meus joelhos estivessem sempre bastante flexionados e minha base mais ampliada. Trabalhei os elementos plásticos, imaginando pequenas explosões internas nesta região da bacia, enquanto os braços pesados pendiam do corpo com as axilas descoladas. “Eu serei montanha!” Enquanto eu falava este texto tinha os cotovelos flexionados e as mãos e antebraços para cima e iniciava um movimento frenético. “Eu, isto é a África! Eu, isto é a Ásia! As duas Américas sou eu!” Corta o movimento bruscamente.

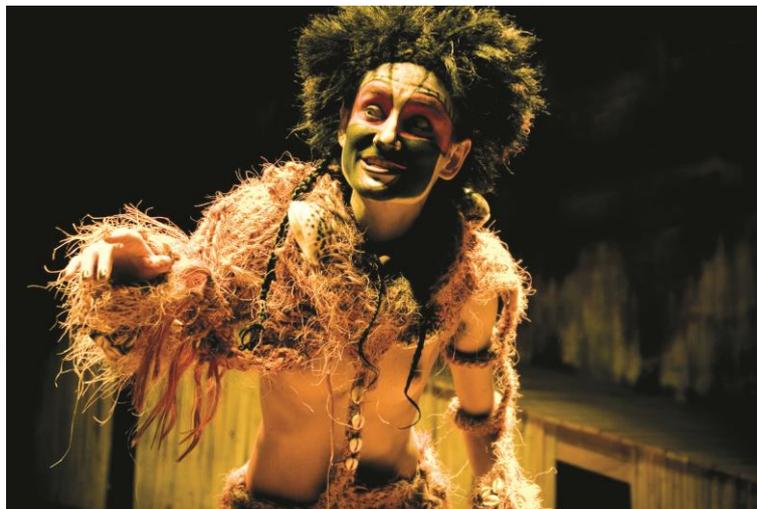


Imagem 3: Sasportas - *A Missão* - Lembrança de uma revolução - 2006. Foto Cisco Vasques

O corpo se evidencia num traje feito de sisal tingido, com seios e sexo caracterizando o coro de escravos como um todo. O negro/escravo/revolucionário nada tem a perder quando estes três enviados da França recebem a indicação para abandonarem a Missão. Com sua pele negra, como mais uma mulher, ao lado dos seus, segue no fomento da revolta.

Quatro: Sob o signo da América Latina

¹³Região do abdômen, trabalha-se na preparação do ator com a ativação deste ponto que, em japonês, também significa a presença do ator. (Burnier, 1994, p. 149)

Neste último trabalho que vou comentar tive uma das experiências mais fortes e importantes da minha trajetória dentro do Ói Nós Aqui Traveiz. Partimos do texto *Viúdas* do chileno Ariel Dorfman¹⁴. Ele cria um povoado imaginário onde todos os homens estão desaparecidos, restando apenas as mulheres. Elas têm o protagonismo quando se trata de garantir a memória dos desaparecidos e mortos nas Ditaduras Latino-americanas. São Madres de la Praça de Mayo, são Abuelas. São as viúvas brasileiras que lutaram por resgatar a memória de seus companheiros e cobrar do Estado o que lhes era de direito, participando ativamente na Luta pelos Direitos Humanos. Isto me serviu muito de inspiração no processo de construção de *Viúvas*.

Estávamos em processo quando o Ministério dos Direitos Humanos lançou um livro sobre as mulheres mortas, desaparecidas, que incluía depoimentos de brasileiras que sofreram tortura durante a Ditadura Brasileira. A leitura foi penosa, lembro-me de parar e pensar que não podia continuar a ler aqueles depoimentos. Minha caixinha de imagens, de referências (hábito que me acompanha a cada criação) estava preenchendo-se com terríveis pesadelos. No Brasil, o empenho de tal Ministério ao publicar este livro era levar o processo brasileiro a criar a nossa Comissão da Verdade.

Logo em seguida, nós (Ói Nós) criamos o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem. Na sua primeira edição realizamos um antigo desejo: o de se encontrar com grupos irmãos latino-americanos. Grupos que como o Ói Nós fazem parte de uma linhagem que é a do Teatro Independente Latino-americano. Grupos com uma longa existência e trabalhos fortemente ligados as suas comunidades. Convidamos o grupo peruano Yuyackani e tivemos um encontro maravilhoso aqui em Porto Alegre. Os espetáculos que se apresentaram aqui foram *Adiós Ayacucho* com Augusto Casa Franca e *Rosa Cutillo* com Ana Correa. Foi uma experiência importante este encontro, estávamos com dois atores do que podemos chamar, fazendo uma brincadeira com o grupo, de facção Andina do Yuyackani.

O trabalho de ambos nos dava muito subsídio para a criação de *Viúvas*, e tanto Ana como Augusto me presentearam canções em quechua¹⁵: Augusto, uma canção que também é utilizada em um espetáculo do seu grupo e Ana, uma canção de cuna para uma niña. Gravamos estas canções e eu as assimilei para Sophia. Evidentemente que sem um compromisso de reproduzir tal qual Ana ou

¹⁴Nasceu na Argentina, em 1942, e naturalizou-se chileno. É professor de literatura e estudos latino-americanos na Duke University, na Carolina do Norte. Co-autor do best-seller *Para ler o Pato Donald*, publicou no Brasil, entre outros, *Super-homem e seus amigos do peito*, a autobiografia *Uma vida em trânsito* e a peça *A morte e a donzela*, montada em noventa países e filmada, em 1994, por Roman Polanski.

¹⁵O quechua ou quichua é uma família de línguas originárias dos Andes Centrais. Teve a sua origem há milênios na região central e ocidental do Peru. Esta língua diversificou-se em várias e até ao século XV o chamado quechua clássico converteu-se na língua oficial do império inca. Atualmente é muito falada em países como Bolívia, Peru e Equador.

Augusto as cantavam, mas procurei ser minuciosa com a pronúncia. Já a canção de cuna eu não tinha toda a letra, então tratei de inventar uma segunda parte. A primeira diz assim: “Yael sol esta se ocultando / Ya La luna está llegando / Vem vamos ya no sufra em tierras ajenas / Deja el llanto, la pena / Em estes lugares que no te pertenecen”. E a outra: “Descansa tranquilamente / Com dulces sueños / Me vienen cuentos com arrullos / Duerme dulcemente hermanita/hijita”. A sonoridade destas canções é muito própria e falaram ao meu espírito assim que as escutei pela primeira vez. Quando o público encontrava Sophia, ela estava cantando esta canção sentada em uma pedra. Cantava para seus quatro homens desaparecidos e mortos.

Após realizar os rituais de personagem começamos a buscar o espaço para realizar a ação cênica, e encontramos a Ilhas das Pedras Brancas, mais conhecida como Ilha do Presídio, onde estão as ruínas de um antigo presídio que serviu de cárcere para presos políticos durante a Ditadura Militar. O público era levado de barco até a Ilha, a performance começava ainda na embarcação sobre as águas do nosso Rio Guaíba.

Não pretendia trabalhar com ações não cotidianas e tão pouco construir uma personagem no sentido clássico. Eu queria que se pudesse ver a atriz por trás de Sophia. Eu não tenho 70 anos. Eu não tenho esta trajetória em meu corpo, ao menos não, no corpo material. Com isso, queria apenas que acreditassem em mim. Uma única característica eu agreguei a Sophia: ela mancava de uma perna. Como Rosa Luxemburgo que também foi morta por suas ideias. Morta pela intolerância. Pela manutenção das coisas como elas são.

Quando pensei que Sophia deveria aparecer num momento pleno, imaginei logo a Festa da Colheita da qual fala e tudo que pode significar celebrar os frutos que a terra nos dá: a celebração da vida. E é nesse contexto que Sophia conhece o seu amor. Quando criei o momento de encontro de Sophia e Miguel na Festa ela não mancava, no seu momento de plenitude seu corpo está inteiro, sem marcas. A perna que não podia mover-se normalmente não esteve sempre aí, era uma cicatriz, uma marca dos anos de espera: “Estou esperando meu pai, meu marido e meus filhos. Há muito temos esperado. Demasiado.” (DORFMAN, 1996, p. 92)

Outra referência forte para o processo de encontro com Sophia foi ter conhecido a viúva de Carlos Marighella¹⁶, Clara Charf. Ela se mantém como sua viúva e dedicou a vida à manutenção viva de sua memória que setores da sociedade se esforçaram em apagar. Sem sucesso no entanto,

¹⁶Carlos Marighella (1911-1969), poeta, deputado federal democraticamente eleito, militante baiano que lutou contra duas ditaduras: a do estado novo de Getúlio Vargas e a Ditadura Civil-militar instaurada no país com o golpe de 1964. Foi figura emblemática na luta por transformações sociais e ficou conhecido como o Inimigo Nº 1 da Ditadura. Foi assassinado pelo regime ditatorial em 1969 na Alameda Casa Branca, em São Paulo.

hoje no Brasil vemos várias ações que colocam Marighella como fruto de sua história e dono de uma trajetória singular.

Ainda no período de busca de materiais, encontrei o velho livro *Se me deixam falar...* um depoimento de Domitila Barrios Chungara¹⁷, mulher mineira boliviana que foi até um encontro internacional de representantes de várias nações para denunciar as condições dos trabalhadores das Minas em seu país.



Imagem 4: Sofia - *Viúvas* - Performance sobre a ausência 2011. Foto Claudio Etges

Tive a oportunidade de realizar este trabalho em dois momentos diferentes. Do primeiro para o segundo fiz uma viagem a Lima, no Peru, para as celebrações de aniversário do grupo Yuyachkani, conto isso porque muita coisa mudou para mim depois de entrar em contato com as mulheres peruanas que encontrei no comércio de uma localidade bastante caótica no Peru. Em busca de trajes encontrei mulheres de origem indígena que traziam no corpo as marcas do tempo e no espírito uma alegria, a celebração por mais um dia, podia vê-la em seus olhos.

Repensar os procedimentos e inspirações que nortearam as minhas escolhas nestes diferentes processos criativos me fez perceber o quanto mudamos a cada novo trabalho. O quanto eles alimentam e estimulam a nossa ação no cotidiano. Pude perceber que através do teatro mudei a

¹⁷Domitila Barrios Chungara (1937-2012) ficou conhecida no mundo todo depois da publicação do livro *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila – una mujer de las minas de Bolivia*. Mulher corajosa que foi pedra no sapato das ditaduras militares que governaram a Bolívia, entre 1964-1982. Em 1977 ao aderir a uma greve de fome foi seguida por milhares, em todo o país, até conseguir o decreto de anistia para os exilados políticos e a promessa de eleições.

minha visão de mundo, me associei a outras mulheres e construí minha única certeza: eu não estou sozinha. E que existem, ainda, muitas coisas por dizer e construir no caminho de uma real emancipação. E que esta não se dará, certamente, em oposição ao mundo masculino, senão junto com ele. No processo coletivo de criação sente-se a necessidade de ver o outro, ou ainda ver-se no outro. Por outro lado, a oportunidade de falar do coletivo através de uma vivência, que não deixa de ser pessoal e única de cada atuator, é para o grupo um novo caminho, onde tudo soma-se e nada é subtraído. O atuator não se dilui no todo e sim potencializa-se, empodera-se. O atuator é sujeito de sua criação no coletivo, ele é seu dono e ao mesmo tempo seu maior tesouro. A experiência de compartilhar fragmentos deste processo, depois de tanto tempo, tem possibilitado a constante reelaboração do ato criativo e de um exercício de cidadania. Agradeço pelo privilégio e oportunidade de fazer parte de um coletivo tão generoso, instigante e contestador.

Queria terminar citando uma carta de Rosa Luxemburgo¹⁸:

No pátio onde passeio chegam frequentemente carroças do exército, abarrotadas de sacos, de túnicas velhas e camisas de soldados, muitas vezes manchadas de sangue... São descarregadas e distribuídas pelas celas, consertadas, novamente postas em carroças para serem entregues ao exército. Outro dia, chegou uma dessas carroças, puxadas não por cavalos, mas por búfalos. Era a primeira vez que via esses animais de perto. São mais fortes e maiores que nossos bois, têm uma cabeça chata, chifres recurvados e baixos, o que faz com que sua cabeça, inteiramente negra, de grandes olhos meigos, se pareça com a dos nossos carneiros. Originários da Romênia, são um troféu de guerra... Os soldados que conduziam a carroça diziam ser muito difícil capturar esses animais selvagens e ainda mais difícil utilizá-los para carregar fardos, pois estavam acostumados à liberdade. Foram terrivelmente maltratados até compreenderem que perderam a guerra e que também para eles vale a expressão “vae victis” (ai dos vencidos)... Só em Breslau deve haver uma centena desses animais. Eles que estavam habituados as ricas pastagens da Romênia recebem uma ração parca, miserável. Trabalham sem descanso puxando todo tipo de carga e, assim, não demoram a morrer. Há alguns dias, portanto, entrou no pátio uma dessas carroças cheias de sacos. A carga era tão alta que os búfalos não conseguiam transpor a soleira do portão. O soldado que os acompanhava, um tipo brutal, pôs-se a bater-lhes de tal maneira com o grosso cabo do seu chicote que a vigia da prisão, indignada, perguntou-lhe se não tinha pena dos animais. “Ninguém tem pena de nós, homens”, respondeu com um sorriso mau e pôs-se a bater ainda com mais força... Os animais deram um puxão e conseguiram transpor o obstáculo, mas um deles sangrava... Apesar da proverbial espessura e resistência da pele do búfalo, ela foi dilacerada. Durante o descarregamento, os animais permaneciam imóveis, esgotados, e um deles, o que sangrava, olhava em frente com uma expressão no rosto negro de criança em prantos. Era exatamente a expressão de uma criança que foi severamente punida e que não sabe por qual motivo nem por que, que não sabe como escapar ao sofrimento e a essa força brutal... Eu estava diante dele, o animal me olhava, as lágrimas saltaram-me dos olhos, eram as suas lágrimas.

Oh! Meu pobre búfalo, meu pobre irmão querido, aqui estamos os dois impotentes e mudos, unidos na dor, na impotência e na saudade.

¹⁸Rosa Luxemburgo, judia, polonesa, apaixonada militante, dirigente política e intelectual. Foi uma combatente de primeira hora na luta contra o capitalismo. Fundadora do Partido Comunista Alemão. Brutalmente assassinada juntamente com Karl Libknecht em janeiro de 1919. Esta carta de Rosa Luxemburgo a Sonia Liebknecht foi escrita durante o período que esteve presa, em 24 de dezembro de 1917.

Quanto ao soldado, metera as mãos nos bolsos e passeando a grandes passos pelo pátio, ria e assobiava baixinho uma canção da moda. Diante de mim a guerra desfilava em todo o seu esplendor.

Sua Rosa

Querida, fique calma e alegre apesar de tudo. Assim é a vida. É preciso tomá-la corajosamente, sem medo, sorrindo – apesar de tudo. Feliz Natal! (LUXEMBURGO, 2000, p. 77-78)

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida. Antonin Artaud.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, o suicidado da sociedade.** Porto Alegre, Publicação independente Ói Nós Aqui Traveiz, 1983.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de deus. In: **Escritos de Antonin Artaud.** Tradução e organização de Cláudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 1983.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator. Da técnica à representação.** Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- CIESLAK, Ryszard. **Máscara.** Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología, Ano IV, nº16. México: Escenología, 1994.
- DORFMAN, Ariel. **Viudas.** Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.
- LUXEMBURGO, Rosa. **Rosa Luxemburgo ou o preço da Liberdade.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000.
- MÜLLER, Heiner. A Missão. In: **Quatro textos para teatro.** São Paulo: Editoria Hucitec, 1987.
- WOLF, Christa. **Cassandra.** São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- WOLF, Christa. **Medeia Vozes.** Lisboa: Edições Cotovia Lda., 1996.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

**RÚSTICO SER:
o inacabado da vida**

**RUSTIC EXISTENCE:
the unfinished of life**

Fernando Aleixo¹

Resumo

Este texto foi escrito a partir de um roteiro de desmontagem do espetáculo Voz Mercê, realizada no evento III Interface Internacional no ano de 2013. Mais precisamente, o material percorre questões conceituais e técnicas que estão presentes no processo de criação e, ainda, aborda princípios norteadores do trabalho em questão: motivações, desejos, inquietações e afetos.

Palavra-chave: processo de criação, desmontagem, corpo-voz

Resumen

Este texto fue escrito basado en un guión de desmontagem del espectáculo Voz Mercê, realizado en el evento III Interface Internacional el año 2013. Más precisamente, el material aborda las cuestiones conceptuales y técnicas que están presentes en el proceso de creación, y también analiza los principios que guiaron la obra en cuestión: motivaciones, deseos, inquietudes y afectos.

Palabra clave: el proceso de creación, el desmontaje, el cuerpo-voz

Abstract

This text was written from a screenplay by "desmontagem" of the spectacle Voz Mercê, event action performed in III International Interface in 2013. More precisely, the material covers conceptual and techniques that are present in the creation process, and also discusses the guiding principles of the work concerned issues: motivations, desires, affections and restlessness.

Keyword: the creation process, desmontagem, body-voice

¹ Ator e pesquisador teatral; Professor efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia; Coordenador do Grupo de Pesquisa Práticas e Poéticas Vocais.

PRECARIO E PROFUNDO

Conta minha mãe que meu parto foi em casa realizado pela minha bisavó. Vó Leonor, como a chamávamos, foi mulher forte: benzedeira, curandeira, parteira e profunda conhecedora das ervas medicinais. Na manhã do dia 08 de outubro do ano de 1973, no município de Embu-Guaçu, Estado de São Paulo, ela foi acionada novamente, pois a Dirce - filha da Deosdete - havia entrado em trabalho de parto. Como era de costume, Dona Leonor pegou uma bolsa simples que já deixava preparada para atender as emergências. Ali, só o indispensável: um terço, uma tesoura, um patuá que herdou da mãe, fósforo, uma vela, um sabão virgem e um pequeno pano branco. Na saída, apanhou no quintal um galho de arruda, três ramos de alecrim e um punhado de manjerição. Rapidamente foi até a casa da neta onde algumas pessoas já a aguardavam. Dirigiu-se até a Dirce que expressava as dores das contrações. Constatou que a contrações já estavam constantes e que, também, um corrimento pouco avermelhado já havia ocorrido. Calmamente abriu a bolsa e tirou os objetos depositando-os em uma pequena mesa de apoio ao lado da cama. Abriu o pano branco onde depositou as ervas. Com o terço e patuá nas mãos começou a benzer a neta. Abrindo e fechando os olhos, sussurrando orações e passando a arruda por todas as partes do corpo. Após tocar a barriga da neta em diferentes partes, disse que não faria esse parto e que, portanto, seria necessário a transferência para um hospital. Contudo, mal disse a avaliação uma contração mais aguda mudou o rumo das coisas: constatou-se dilatação e processo avançado já quase expulsivo. Daí seguiu o trabalho de parto de uma criança em posição invertida. Muito trabalho, muita intuição, simpatias, procedimentos e fé.



Da minha bisavó eu tenho memórias sensoriais: a casa de madeira, o quintal grande com muitas plantas e ervas, o gosto da comida, o banheiro a trinta metros da casa e em cima da fossa, o gosto e a temperatura da água do poço, a voz, o caminhar, o olhar, o cheiro, etc.

É, sobretudo, esta marca, esta herança que me mobilizou a trabalhar um espetáculo cuja temática é a cultura caipira. Uma possibilidade de conexão com a minha história e minha ancestralidade: o meu ser rústico...

(foto do acervo familiar: minha bisavó Dona Leonor; autor desconhecido)



(foto do acervo familiar: minha mãe; autor desconhecido)

“o termo “**rústico**” tem sido tomado como sinônimo de algo grosseiro e relativo ao meio rural, seja uma ferramenta, um objeto, um utensílio qualquer; ou de alguém (quase sempre alguém que vive no campo) sem polimento, desprovido de cortesia, rude e tosco em seus costumes.” (Linhares, 2005)

A VIDA NA "POSIÇÃO INVERTIDA"

A construção do espetáculo "Voz Mercê"² foi, sempre, uma tomada de posição: invertida. A obra não é uma busca de afirmação de identidade. Não avalio que eu esteja em "crise de identidade"; nem tão pouco que eu precise estar forte para afirmar que sou caipira. O contexto é outro: me interessa falar dos estigmas, das marcas sociais, das contradições de uma sociedade edificada no movimento de exploração, cujo desenvolvimento se deu na dizimação e extinção de culturas, de povos, de línguas e valores. O que fiz, contudo, foi definir o "lugar" de onde eu poderia abordar esteticamente estes temas: minha trajetória.

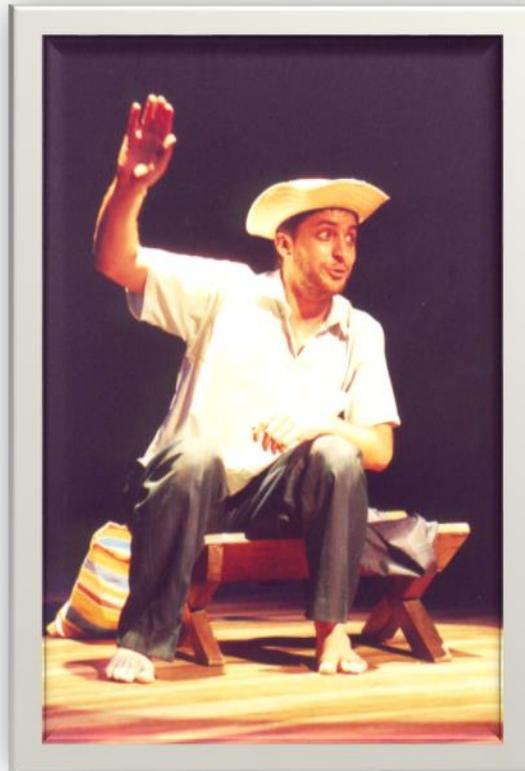
No percurso de criação do trabalho eu contei com preciosos aliados:

² Trata-se da obra criada no contexto das pesquisas do Grupo República Cênica, cuja estreia se deu no ano de 1999 na cidade de Campinas. Desde então o trabalho foi apresentado em diversas regiões e contextos dos pais.



(foto acervo pessoal, autor desconhecido, ano provável 1979)

- Antônio Cândido “Os parceiros do Rio Bonito” (1954), tese de doutoramento em Ciências Sociais à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo;
- Darcy Ribeiro, sobretudo a obra “O povo brasileiro” (1995);
- Carlos Alberto Soffredini, com a obra “Na Carreira do Divino” (1979);
- Erving Goffman, com a obra “Estigma”, notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada;
- Filme “A Marvada Carne” de André Klotzel (Diretor, roteiro) e Carlos Alberto Soffredini (roteiro);



(Foto de divulgação do espetáculo Voz Mercê)

MARCAS, ESTIGMAS E DIFERENCIAÇÃO

Eu vivi até os 22 anos de idade na cidade de São Paulo, mais precisamente na periferia da Zona Sul da Cidade. Sempre foi comum nas relações cotidianas o uso de expressões como: "mas é baiano mesmo"; "seu caipira"; "faça serviço de branco"; entre outras. Normalmente essas expressões eram usadas de modo pejorativo como um "xingamento", uma espécie de diferenciação, de dizer que o outro é "menor", inferior.

É fato que a estigmatização de alguns ocorre para que, socialmente, outros possam ter referências para demarcar diferenças. Neste processo de "delimitação da marca" dos estigmatizados, há também a definição de um contorno de comportamentos no qual o indivíduo ou grupos são aprisionados, fixados. O trabalho para reforçar e explicitar bem a marca é prática diária: envolve o processo amplo social, econômico, educacional e cultural. No que diz respeito à cultura caipira não é diferente: é o inacabado, o "tosco", rústico, grosseiro, precário, atrasado, arcaicos, etc.



(foto espetáculo Voz Mercê - Autor: Marcelo Verdial)

MÍNIMO VITAL: dramaturgia da essencialização do tema

Costumo dizer que este trabalho foi sempre uma produção de subsistência, ou seja, um espetáculo trabalhado sem finalidade comercial: sem a preocupação de adquirir contornos espetaculares próprios para salas de apresentações, recursos definidos de luz, som, visualidade, etc. Trata-se de uma experiência rústica e inacabada, uma espécie de emergência poética, uma necessidade de potencializar esteticamente as questões e os acontecimentos da minha vida: o meu mínimo vital.

Assim, foi uma opção trabalhar desde sempre uma espécie de roteiro dramático para uma essencialização do tema: são módulos de cenas sequenciadas que - no todo - compõem a narrativa. Neste sentido, cada fragmento, cada particularidade carrega - tematicamente - a marca de um modo de vida cujas relações sociais e materiais estão circunscritas às esferas familiar, vicinal e do bairro.

O roteiro ficou assim definido:

Introdução: CENA DO CANTO DA AVE MARIA - registros vocais vibrações em harmônicos;

Ação: Ator realiza ações representativas do trabalho ligado ao cultivo da terra.

Matriz: Arquimedes (pesquisa de campo) / narrativa:

MÚSICA DO VIOLÃO: Personagem canta no ritmo do repente

Ação: Ator realiza ações representativas do trabalho ligado ao cultivo da terra.

Sequencia de Ação Vocal: ator toca o berrante.

Cantos Narrativo: MÚSICA: Triste berrante

CENA DO LOBISOMEM - lua cheia; homem se transforma em lobisomem.

Marcos (figura de um contador de histórias) / Narrativa:

Dança do Chapéu - intervenção de dança em ação de trabalho.

CENA DA REFEIÇÃO - História do Milho

JEQUITIBÁS (contador de histórias) / Narrativas:

Música do triângulo: Chico Barro.

CENA DO TRISTE BERRANTE - coreografia do triste berrante com música;

Poesia Duas Cruz

Cena final: CENA DO CANTO DA AVE MARIA - registros vocais vibrações em harmônicos;

SOLIDARIEDADE POÉTICA: artesanía teatral

A prioridade na relação atuante público é aqui inteiramente afirmada. As próprias modalidades desse encontro são funções da escrita teatral, isto é, de uma experiência que se dá no encontro. Em relação a isso, a opção por uma espécie de artesanía teatral, de uma escrita cênica cujo propósito principal é possibilitar uma espécie de solidariedade poética: não há um processo de comunicação onde A se comunica com B; há um encontro como um acontecimento poético solidário, onde a escrita se dá justamente nas sensações que emergem deste encontro. É justamente neste ponto que compreendo a relação da técnica do ator; mais precisamente, é neste ponto que reconheço e dimensiono a relação arte/vida.

Referências

ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da Voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedi, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito - Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 11a. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

LINHARES, Andrey Aparecido Caetano. **A produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossamedes - GO**. Dissertação de mestrado - Programa de Mestrado em Sociologia - Universidade Federal de Goiás. Agosto de 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro - a formação e o sentido do Brasil**. 2a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

**POÉTICAS DA INFÂNCIA:
Desmontagem textual**

**POETICS OF CHILDHOOD:
disassembly textual**

Mariene Hundertmarck Perobelli¹

Resumo

Este artigo revela experiências de desmontagens do espetáculo infantil "A Árvore de todas as histórias". Não descreve as desmontagens, mas reflete questões suscitadas pelas mesmas. Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty articulam o olhar fenomenológico acerca da infância e da poética. Kaká Werá Jecupé traz referenciais indígenas brasileiros que se relacionam à poética da cena e às relações corpo-espírito na presença em cena, na relação com as crianças.

Palavras-chave: Teatro, Infância, Poética.

Resumen

Este artículo revela las experiencias infantiles de desconexiones mostrar "El árbol De todas las historias." No describe el desmontaje, sino que refleja las cuestiones planteadas por ellos. Gaston Bachelard y Maurice Merleau-Ponty articulan vista fenomenológico sobre la infancia y la poética. Kaká Werá Jecupé trae referencias indígenas brasileños que se refieren a las relaciones de escenas poéticas y cuerpo-espíritu en presencia en el escenario, la relación con los niños. Palabras clave: Teatro, Infancia, Poética.

Abstract

This article reveals the childhood experiences of disconnections show "The Tree Of all the stories." Does not describe the disassembly, but reflects issues raised by them. Gaston Bachelard and Maurice Merleau-Ponty articulate phenomenological view about childhood and poetic. Kaka Werá Jecupé brings Brazilian indigenous references that relate to the poetic scene relations and body-spirit on stage presence, the relationship with children.

Keywords: Theatre, childhood, Poetics.

Proponho, neste artigo, um deslizamento conceitual: da desmontagem em cena, à desmontagem no texto. Desmontar. Desvelar. Performar. Conceituar. Expor. Presentificar. No momento em que vivemos, no Teatro, a crise da representação, não cabe aqui discorrer sobre conceitos tais como teatralidade e performatividade. Mas a partir das fricções entre eles, propor um espaço para desmontar a cena. Ser atriz, pesquisadora, educadora enquanto um ato ético, estético, político, artístico e pedagógico.

¹ Doutoranda PPGAC UNIRIO/DINTER/UFU; pesquisa em andamento, área de estudo: Artes Cênicas. Orientador: Prof. Dr. Paulo Merísio. Atriz e professora do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Desmontagem é um processo artístico-pedagógico em que o artista revela, desvela questões acerca da criação de sua obra. Expõe suas subjetividades em uma relação de intersubjetividade. Torna visível o que parece resguardado na obra. Este é um procedimento que vem ganhando força em ações de artistas da América Latina e vem sendo investigado principalmente por Ileana Diéguez, pesquisadora da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM – Cuajimalta), do México. Tal procedimento estreita as interfaces entre criação e pedagogia, ética e estética na cena contemporânea. A desmontagem costuma ser feita cenicamente, tendo a presença do artista, sua obra e o público.

Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer El trabajo de mesa para interpretar El texto e cómo repartir los papeles entre los actores y marcarles un trazo escénico. Quizás por ello esta experiencias contribuyen a extender El horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a La escena. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10)

Durante a disciplina do PPGAC UNIRIO/DINTER/UFU, Tópicos Especiais em Ensino Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro – práticas contemporâneas, ministrada pelos professores Dra. Mara Lúcia Leal e Dr. Paulo Merísio, fomos provocados a fazermos desmontagens de trabalhos artísticos. O Interfaces Internacional III, que aconteceu em abril, na Universidade Federal de Uberlândia, teve a desmontagem enquanto eixo temático e professora Ileana Diéguez como convidada. As experiências vividas nestes processos trouxeram tamanha afetação e diferentes prismas sobre o tema de pesquisa, que inevitavelmente, interferiram na escrita deste artigo: trazer a desmontagem enquanto forma em exercício textual. Desvelarei caminhos, questões autobiográficas, inquietações e encontros na jornada de “A Árvore de todas as histórias” em busca de minha criança cósmica na relação com as crianças do mundo. Durante o percurso da disciplina, foram realizadas três desmontagens: a primeira no Interfaces III, a segunda para as professoras da Escola Municipal Profa. Irene Monteiro Jorge e a terceira no Confluences 7 – Dance, Religion and Spirituality, na University of Cape Town, África do Sul. No entanto, o artigo não trata de descrever tais desmontagens, mas trazer questões suscitadas por elas no exercício de uma escritura que desvela processos, questões poéticas, estéticas e existenciais.

Ao refletir sobre a primeira desmontagem para o Interfaces III, surge a primeira questão: como criar a desmontagem de uma obra destinada às crianças, para adultos? A questão, que a princípio parecia envolver questões técnicas, com o tempo desvela escolhas éticas, estéticas e existenciais... Seria preciso fazer o movimento husserliano de “voltar às coisas mesmas”... tal movimento me leva do “como?” ao “por que?”.

Como trazer a potência da infância ao corpo em cena? Onde a criança permanece viva em nós? Talvez o espaço da potência da infância em meu "corpo-em-vida" seja o lugar da poesia. O potencial da infância cósmica que vive em nós, não seria o campo habitado por poetas e artistas? Para Bachelard, a criança encontra uma existência cósmica que não tem limites, ela é o começo e o fim, sempre existiu e continuará a existir. Portanto, esta qualidade cósmica da criança permanece conosco para sempre. O espetáculo "A árvore de todas as histórias" busca o acesso à criança cósmica da atriz em cena, integrando o corpo e o espírito na relação com as outras crianças. Mitos da criação, músicas e danças dos povos indígenas brasileiros que estabelecem a relação Céu - Terra, corpo-espírito em cena, buscam criar potência poética e estética próprias do espetáculo. Neste processo, enquanto atriz, educadora, pesquisadora, adulta, começo a me desmontar com a seguinte questão: Por que teatro e infância?

Em um mundo tão próximo quanto distante, habitava uma pequena menina. Cabelos raios de Sol. Bochechas rosadas, envergonhada. Seus olhos eram mais que olhos: duas sementes azul-esverdeadas, estaladas na face, prontas para germinar. Tudo que seus olhos tocavam, transformava-se. Ora crescia, encolhia, mudava de cor, virava o que jamais teria sido para outros olhares.²

“A menina dos verde-azulados olhos estalados” é um conto que narra a jornada da minha “criança cósmica”³ nesta existência. Inventar línguas, letras, texturas, movimentos, canções... Re(criar) mundos. Nas solitárias experiências povoadas de personagens inventadas, criar outras possibilidades de relação e apreensão do mundo. Da magia, fantasia e espanto do estar e perceber o mundo, às aprendizagens na escola. Experiências vividas com o passar do tempo... Da poesia à razão, da sensibilidade ao intelecto, dos olhos estalados aos olhos formatados...

Estalar os olhos no mundo é abrir as janelas da alma para a percepção poética, criando sua estética no viver. Quando o apressado tempo corre, e fica para trás a

² Padronizo em itálico os momentos em que trazer referências poéticas para o texto.

³ “criança cósmica” é um termo abordado por Gaston Bachelard (1990) em “Devaneios sobre a infância”.

infância, passo a inventar mundos fazendo teatro, na busca de permanecer estalando os olhos na vida.

Espantos de crianças!

“Ah... brincar é pegar uma coisa divertida e criar e inventar com ela” (Maria, 6 anos, 2009). Maria, com uma boneca nas mãos, perturba-me o “sentido normal das idéias”⁴. “Eu adoro esta música. Ela inventa com as idéias” (Letícia, 5 anos, 2012). Letícia, escutando música em silêncio, perturba-me o “sentido normal das idéias”. Ao atentar o olhar às crianças, passei a perceber que poderia promover uma bagunça inventiva, trocando as coisas de lugar (como bem fazem as crianças a todo o momento). E se a apreensão do mundo pudesse ser divertida, criativa e inventiva, como alertam Maria e Letícia? As crianças me levam a refinar o devaneio da percepção do artista que observa rigorosamente cotidianos e com eles, cria, inventa mundos e os compartilha.

Por que tratar de poéticas de infância? Talvez porque viemos, ao longo da jornada da humanidade, nos distanciando da infância cósmica e das experiências do devaneio, germes da poesia, como afirma Gaston Bachelard (1990, p.46) “Quando sonha em sua solidão, a criança conhece uma existência que não tem limites. Seu devaneio não era simplesmente uma fantasia de fuga. Era um devaneio de vôo”. Segundo Bachelard, encontramos o núcleo da infância nas lembranças da solidão cósmica. É lá que a imaginação e a memória estão mais intimamente entrelaçadas. Essa solidão cósmica da criança possibilita o entrelaçamento da imaginação e memória, capazes de gerar poesia. A infância em potencial que vive em nós, não seria o possível campo do devaneio habitado por poetas e artistas? Se os artistas podem criar, acessar a solidão cósmica do devaneio, não seria este um convite a outra possível percepção e relação com o mundo?

No movimento de ir ao encontro da criança cósmica de Bachelard tomo a decisão de estar em cena no espetáculo “A árvore de todas as histórias”, buscando o devir criança da atriz em cena, no entrelaçamento corpo-espírito.

Em 2005, em Florianópolis, uma ilha ao Sul do Brasil, brincava, dançava, cantava e inventava histórias com crianças em escolas e espaços culturais. Uma professora de teatro inventando possibilidades de ser e estar com os pequenos no mundo de forma poética. Tinha o hábito infantil de trocar as coisas de lugar, estalar os olhos a todo o momento e promover bagunças inventivas por onde passava... Assim como Maria, Letícia e todas as crianças nos provocam a Ser.

⁴ Imagem-sensação inspirada na poesia de Manoel de Barros, poeta brasileiro.

Naquele mesmo momento, buscava histórias para criar um espetáculo para crianças. Aqueles a quem chamamos de índios, ancestrais das terras que habito, chamavam-me com suas histórias e mitos sobre a criação. Após muitas leituras, Julio Rafael Cogo⁵ e eu, entre desenhos, brincadeiras e cafés, criamos “A árvore de todas as histórias”. Uma viagem fantástica que entrelaça Céu, Terra, Mar e todos os seres envolvidos nestes sistemas. Elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. Reinos Animal, Vegetal e Mineral. Eterna busca de harmonia – equilíbrio entre tensões. As forças complementares que regem o Cosmos. Sol e Lua. Dia e Noite. Masculino e Feminino. Som e Silêncio. Presença e ausência. Ir e vir. Buscar o conhecimento e a sensibilidade na sabedoria de nossos ancestrais interligados aos elementos da natureza.

Sem pudor, movidos pelo impulso da alma em ato de criação, “pegando uma coisa divertida e criando e inventando com ela”, qual Maria, misturamos elementos da cultura indígena, da tradição pesqueira e da música popular brasileira na composição da dramaturgia do espetáculo.

Para o índio, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua ayvu. É uma vida entoada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para o índio, é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entoado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom. Antes de existir a palavra “índio” para designar todos os povos indígenas, já havia o espírito *índio* espalhado em centenas de tons. (JECUPÉ, 1998, p. 13)

Tomar consciência de que cada palavra é provida de espírito e que quando o espírito é entoado, passa a ser, possui um tom. Perguntar-se qual o tom de um espetáculo, é neste sentido, perguntar qual o espírito do espetáculo. Se cada elemento som-silêncio (espírito) possui um corpo, que é cor, escolher os elementos constituintes de um espetáculo é estabelecer constantemente as relações corpo-espírito em cena. Qual o espírito, ou qual o tom, queremos tocar em um espetáculo cênico para crianças?

O movimento – “vida é o espírito em movimento” – gerado por esta pergunta leva-me ao encontro, em meu corpo-em-vida⁶, da minha própria criança cósmica, referida por Bachelard. Portanto, o espírito do espetáculo é o espírito da criança cósmica. Começo e fim. Terra e Cosmos. Para isso, enquanto atriz, em cena, preciso conectar-me com minha criança cósmica na relação com as demais crianças e o mundo que nos cerca.

⁵ Artista, filósofo e educador.

⁶ “Corpo-em-vida” é um termo utilizado por Eugênio Barba, teatrólogo contemporâneo. Este é mais que um corpo que vive, ele dilata a presença do ator e a percepção do espectador.

Como conectar-se à criança cósmica? Afinando a sintonia entre os instrumentos do corpo (cor) e do espírito (som-silêncio). Esta é uma busca diária e constante, que acontece a cada espetáculo que se repete, na sua singularidade. Mas para que nesta sintonia a criança cósmica seja acessada em cena, é preciso disciplina e persistência nesta conexão a cada instante da vida. Movimento de recordar-se. Restabelecer a conexão esquecida. Estalar os “verde-azulados olhos estalados da menina cabelos raios de Sol”. Esta é uma busca de re-conexão que se faz na relação com os elementos existentes no mundo. Movimento infinito do interior ao exterior, do exterior ao interior. Buscar a “memória viva do tempo em que o ser caminhava com a floresta, o rio, as estrelas e as montanhas no coração e exercia o fluir de Si” (JECUPÉ, 1998, p. 19). A tradição indígena brasileira nos recorda que somos e estamos no mundo, com as coisas do mundo, com os elementos da natureza, que também constituem nossos corpos. *“Terra é meu corpo. Água meu sangue. Ar meu alento. Fogo meu espírito”* (Canto xamânico indígena).

Estabeleço relações entre a sabedoria indígena que percebe o ser humano indissociado do mundo em que vive e a fenomenologia, especialmente em Merleau-Ponty. Marilena Chauí⁷ (2009), em seu artigo “Merleau-Ponty: a obra fecunda”, lança o seguinte questionamento: “Que laço amarra num tecido único experiência, criação, origem e Ser?” e na seqüência, ela mesma responde: “Aquele que prende Espírito Selvagem e Ser Bruto.” Espírito Selvagem é o espírito da práxis, aquele que quer e pode alguma coisa. Ele concretiza aquilo que quer e pode, agindo, realizando uma experiência e sendo ele a própria experiência. Marilena Chauí afirma que o que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas. Nessa experiência, intenção e gesto são inseparáveis. Este é um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para expor sua interioridade prática como obra. Ora, se o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado; o que faz então o ator? Daria o ator vida ao invisível do Ser? Quais as invisibilidades escolho, como atriz, desvelar em cena, com as crianças?

O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Ser de indivisão, o Ser Bruto é o que não cessa de diferenciar-se por si mesmo, duplicando todos os seres, fazendo-os ter um fora e um dentro reversíveis e parentes. O Espírito Selvagem e o Ser Bruto estão entrelaçados e são, segundo Merleau-

⁷ Marilena Chauí é filósofa e professora livre-docente da USP.

Ponty, a polpa carnal do mundo. Carne de nosso corpo e de nossas coisas. Se as coisas do mundo e nós nos comunicamos, é porque participamos da mesma carne. Marilena Chauí nos explica que a Carne do Mundo é o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo.

Perceber-se como ser de indivisão, entrelaçado ao mundo e tendo consciência de como se manifesta no mundo. Não busco falar disso com as crianças, mas sim, Ser indivisa, entrelaçada e consciente de minha manifestação no mundo e em cena. Esta é a forma de trazer estes princípios para a cena com as crianças.

Mas antes da cena, realizamos a criação da história, em 2005, à beira da Lagoa da Conceição, em um ambiente que nos conectava aos elementos e reinos da natureza. Por sermos e estarmos conectados ao mundo, seus elementos essenciais se manifestam na história. Mitos da criação de origem indígena brasileiros são recontados:

Todos os seres que hoje habitam a Terra há muito tempo atrás habitavam o Mundo do teto acima do Céu. Cada estrela que brilhava no Céu era o lar de um ser que poderia vir a habitar a Terra. Corria tudo muito bem, até que o danado do tatu resolveu cavar um buraco maior que o de costume, fazendo um furo no Mundo do teto acima do Céu. Todos ficaram muito curiosos e correram para espiar. O que viram foi uma imensa bola azul flutuando no Universo. Ficaram ainda mais curiosos. Então juntaram todos os seus colares e construíram uma corda que lançaram pelo buraco feito pelo tatu. Começaram a descer: homens, mulheres, meninos, meninas, cachorros, cavalos, formigas, peixes, baleias, minhocas, sabiás, ornitorrincos... e habitaram todo o Planeta Terra. O movimento era grande, até que um menino resolveu cortar a corda. Quem estava descendo, despencou. E quem não havia descido ainda, ficou preso no Mundo do teto acima do Céu. (Mito da criação de origem indígena brasileiro.

Estes são trechos da história que traz em si a potência da relação vida-morte, céu-terra, corpo-espírito, homem-natureza de forma entrelaçada em nossa existência. Os elementos são tratados de forma fantástica, mágica e ritualística. A história em si, entendendo a palavra enquanto espírito, como nos ensina Kaká Werá Jecupé⁸, traz o tom (espírito) e cor (corpo) que desejamos criar.

No entanto, ao observar as diversas trajetórias percorridas pela “Árvore” desde 2005, constato que a história não é o único elemento que instaura a atmosfera de reconexão consigo mesmo e com os elementos da natureza, que buscamos. A musicalidade, os instrumentos escolhidos, as cores, as texturas e o jogo que se dá entre

⁸ Kaká Werá Jecupé é escritor e ambientalista brasileiro, de origem indígena caipó, do grupo dos txucarramães. Desde 1998 é professor na Universidade da Paz – UNIPAZ e Fundação Peirópolis.

narradores, personagens e atores compõem em cena, as relações corpo-espírito. Todos os elementos escolhidos buscam esta relação corpo (cor) – espírito (som). Mas principalmente, esta relação se faz no corpo dos atores, em cena, em estado de presença na relação com as crianças.

Em 2012 retomo “A árvore de todas as histórias”, não mais vivendo no litoral Sul do Brasil, mas em Minas Gerais, cercada de muita terra, no centro do país. Começo a perceber os contrastes da geografia, da climatologia manifestando-se em meu corpo. No cerrado, as árvores crescem com raízes profundas, pois se alimentam das águas nas profundezas da terra. Descobri nesta terra novos sabores de frutas que jamais havia provado... E o estranhamento aos poucos vai se tornando encantamento, vida, espírito em movimento de transformação... As sensações vividas em meu corpo e o desejo de estar mais próxima, novamente das crianças, traz “A árvore de todas as histórias” com novas roupagens, em nova companhia. Maria Cláudia é a atriz que compartilha a cena. Sua sensibilidade musical traz novas propostas sonoras ao espetáculo.

No processo de criação brincávamos muito no quintal de minha casa, debaixo de uma grande mangueira, que afeta profundamente as escolhas pelos elementos de cena. Surge mais um tom/espírito na cena: o espírito do quintal. O quintal com grama que cresce, formigas em trilhas, fruta no pé, pássaros livres cantando, cachorro correndo, criança brincando... Letícia, minha filha então com 4 anos, presente em muitos ensaios, vai afetando nossa relação com a história, o tempo, o jogo... Surge então o novo espírito da “Árvore”, na presença de Letícia em nossa criação. Passamos a brincar ainda mais, qual criança que muda as coisas de lugar, se espanta com o pássaro que canta, com a formiga que passa carregando uma folha dez vezes maior que ela... A criança que no estado presente é afetada por tudo o que se passa. “Pegamos uma coisa divertida e criamos e inventamos com ela”, parafraseando Maria, a todo o momento...

Nesse jogo de cena, como atriz, narradora e personagem, passo a perceber ainda mais a cena como a criança percebe o mundo. Neste momento começo a encontrar concretamente, em meu “corpo-em-vida”, a minha criança cósmica, de que fala Bachelard (1990). Percebo a estrutura da narrativa qual a imagem e o espírito da árvore. Uma história com raízes, tronco, galhos, folhas, flores e frutas... Às vezes alguns galhos precisam ser podados, pois tudo tem seu próprio tempo para acontecer... Assim começa a surgir a nova dramaturgia da cena. Esta ainda mais sensível, porque como atriz me coloco de forma mais sensível, aberta, afetada e inventiva em cena. A “menina dos verde-azulados olhos estalados” está presente na atriz em cena, na relação com as

demais crianças e o mundo. O espetáculo adquire uma forma mais porosa, aberta ao encontro, à interferência, ao risco. Quem nos mostrou este caminho foram as próprias crianças. Passamos do quintal de casa para o pátio, a biblioteca, a sala de aula de escolas públicas da cidade. Nossos ensaios precisavam acontecer na presença das crianças, pois elas afetavam nossas próprias crianças cósmicas e nos apontavam caminhos. Isto o que queríamos: conectarmos às nossas crianças e às crianças do mundo, em estado de potência. Conectar-se em estado de potência é o mesmo que conectar-se às forças da vida. Vida, espírito em movimento, como aponta Kaká Werá Jecupé.

Não sei dizer o dia em que esta nova versão de “A Árvore de todas as histórias” estreou. Pois o trabalho foi surgindo na relação com as crianças, de Letícia às crianças das escolas por onde andávamos... E cada criança que nos encontra afeta o trabalho, porque afeta o nosso espírito, sempre. Assim, ele foi se construindo na possibilidade de ser apresentado em qualquer lugar onde um grupo de crianças possa sentar em círculo e “estar com” por no mínimo, 40 minutos. O espetáculo não tem tempo máximo, sabemos aproximadamente o tempo mínimo. Pois as porosidades e galhos da história, os jogos das atrizes abrem espaço para, se alguma criança quiser, fazer interferências no andamento da cena. Aos poucos vamos nos desmontando em cena, permitindo uma escuta mais afinada, uma percepção mais aguçada e confiando cada vez mais na relação e cumplicidade que se estabelecem com as crianças.

No encontro do Atlântico com o Índico

Após a experiência na escola, decido atravessar o Oceano Atlântico para participar do Confluences 7 – Dance, Religion and Spirituality, na Universidade de Cape Town, na África do Sul. Apresentar um *paper* sobre uma pesquisa que envolve teatro e infância, em um encontro de dança e espiritualidade. Como seria? O que encontraria?

Todos os participantes do encontro eram de língua inglesa. Como poderia comunicar as relações corpo-espírito na pesquisa sobre a poética da infância neste contexto? Pensei que a desmontagem poderia ser uma possibilidade. Arriscada. Arriscadíssima, quando acompanhei as apresentações de outros *papers*. O formato que proporia parecia estranho àquele contexto. No entanto, segui com os planos arriscados. Foi naquele contexto acadêmico, de língua inglesa, que consegui, pela primeira vez, realizar uma desmontagem sobre a poética da infância em “A Árvore de todas as

histórias” para adultos, descolada da montagem. As pessoas não conheciam a história, o espetáculo, minha língua, meu país, o contexto da pesquisa. E foi neste lugar que a potência poética se manifestou. Descobri que a linguagem não dá conta de todos os sentidos da obra. Percepções, sensações e encontros não são descritíveis em palavras. Em vinte minutos, o espaço se transformou, as pessoas abriram os corpos, os sorrisos, os olhares e se fizeram presentes, no encontro da diferença. Instalei objetos no espaço, conectei, dancei, cantei, joguei palavras e perguntas em inglês. Havia um roteiro, mas abri a escuta e os sentidos... E os caminhos percorridos foram outros... Tempo e espaço pareciam entrar em suspensão, como acontece muitas vezes com as crianças.

Ao fim, os corpos pulsavam, as pessoas queriam compartilhar seus sentidos, seus estados de poesia acerca da infância. Elas, as pessoas, vindas de diferentes países, continentes, experiências... revelavam-me as palavras-chave da pesquisa. Potência que gera potência... Passamos os dias seguintes trocando ideias, sentidos, referenciais e experiências acerca das artes cênicas e a infância. E eu não precisei falar, explicar nada... descobri, na relação com a diferença, o estado presente da criança cósmica.

No encontro poético com nossas próprias crianças e as crianças do mundo, corpo e espírito entrelaçam-se. “A Árvore de todas as histórias” nos leva a fixar as raízes na Terra estendendo a copa ao Céu, nutrindo-se da terra e do cosmos, frutificando cores, sons e sabores no mundo. As crianças me afetam, vivo o risco, afinco a percepção. Com elas me proponho a viver o impensado, o imprevisível. Tempo e espaço expandido. Corpo (cor) e espírito (som) entrelaçados. “Por todas as nossas relações”, assim como fazem os índios em seus rituais, segundo Kaká Werá Jecupé, em que quanto mais o indivíduo se individualiza, internamente ele se reconhece como parte de um grupo maior. Ser corpo e espírito em cena, na relação com as crianças e o mundo, “por todas as nossas relações”...

Referências

- BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Tradução: Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.
- BACHELARD, Gastón. Devaneios sobre a infância. In: ABRAMS, Jeremiah. (org.) **O reencontro da criança interior**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BARROS, Manoel. **Escritos em verbal de Ave**. São Paulo: Leya, 1011.
- _____. **Menino do mato**. São Paulo, Leya, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Merleau-Ponty: obra fecunda**. Disponível <http://revistacult.uol.com.br/website>
Acesso em: 04/03/2009.

DERRIDA, Jacques. **El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales**.
Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997.

DIÈGUEZ, Ileana. **Des/tejiendo escenas – Desmontajes: processos de investigación y creación**.
México: Instituto Nacional de Belas Artes y Literatura; Universidad Iberoamericana, 2009.

DONATO, Hernani. **Contos dos meninos índios**. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Revista Educação e Realidade**.
V.35, n.2, 2010.

_____. **Merleau-Ponty e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **A poética do brincar**. São Paulo: Loyola, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Carlos Alberto
Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Glavão Gomes Pereira. São
Paulo: Cosac& Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São
Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Psicologia e Pedagogia da criança**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins
Fontes, 2006.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

VESTÍGIOS DO SER DISCENTE NO FAZER ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO
Memórias de professores e professoras em mim

SOME TRACES OF MY STUDENT LIFE IN CURRENT ARTISTIC AND
PEDAGOGICAL ACTIVITIES AS AN ART TEACHER

Those teachers who lives inside me

ROSIMEIRE GONÇALVES DOS SANTOS¹

RESUMO

Este artigo relata um processo de desmontagem teatral (DIEGUEZ, 2009) no qual foram recuperadas memórias de infância e de experiências discentes como elementos fundantes das práticas de uma professora de Teatro engajada na formação de professores da Educação Básica. Serão citadas lembranças de mestres e mestras importantes no percurso de formação da autora. Dentre as descobertas deste percurso, será destacada a Educação a Distância (EaD), que no momento é tema do projeto de sua pesquisa de doutoramento.

PALAVRAS-CHAVE: Memórias escolares, EaD, Ensino de Teatro

RESUMEN

El artículo presenta un caso de desmontaje teatral (DIEGUEZ, 2009) en la que los recuerdos y las experiencias de la autora cuando estudiante se recuperaron como elementos fundamentales de sus prácticas pedagógicas de teatro como maestra dedicada a la formación de profesores de Educación Básica. Hablará asimismo de algunos recuerdos de los maestros y maestras que fueron importantes en el curso de formación de la autora. Entre los conocimientos adquiridos de esta manera, se resaltaré Educación a Distancia (DE), que en este momento es el tema de diseño de su investigación doctoral.

PALABRAS CLAVE: Recuerdos de la escuela, Educación a Distancia, Enseñanza de Teatro

ABSTRACT

This paper describes a theatrical dismounting process (DIEGUEZ, 2009) in that recovered memories of childhood and of school experiences will be reported as founding elements of the practices of a teacher of theater engaged in training teachers of Basic Education. Along the text will be mentioned some memories of teachers, male and female, who were important during the formation of the author. Among the findings of this route will be highlighted Distance Education (DE), which at the moment is the design theme of her doctoral research.

KEYWORDS: School memories, Distance Education, Theatre teaching

¹ DINTER/UNIRIO/UFU; Doutoranda; Em andamento; Processos Formativos e Educativos; Orientador Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva; Docente (UFU).

1. Sobre a técnica da desmontagem cênica

O material gerador deste artigo foi desenvolvido na disciplina Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro – Práticas Contemporâneas, conduzida pela Profa. Dra, Mara Lucia Leal, Programa de Pós-Graduação em Artes (PPPGArtes) da UFU, com a participação do professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/Unirio), Dr. Paulo Merísio e da professora pesquisadora da Universidade Autônoma do México, Ileana Dieguez. Uma parte deste texto já foi publicada em formato digital nos anais do XXIII Congresso da Federação dos Arte-Educadores do Brasil.²

O enfoque dado à disciplina de pós-graduação conduziu naturalmente os estudos sobre a técnica chamada desmontagem cênica, campo atual das pesquisas realizadas pela professora Ileana a partir da análise de processos de criação de coletivos de performers e coletivos latinoamericanos para um despertar da nossa consciência sobre o trabalho da memória na concepção e condução do trabalho pedagógico. Como resultado da apreciação de desmontagens observadas no III Interfaces, evento realizado pelo PPGARTES da UFU, em que aconteceram também os minicursos da professora Ileana Dieguez, da professora Ida Mara Freire (UFSC) e a palestra do professor sul-africano Gerard Samuel, da University of Cape Town, que participavam do II Encontro Nacional do PIBID – Teatro³ e, principalmente, com a preparação de nossa própria desmontagem cênico-pedagógica, nós, estudantes da disciplina, tornamo-nos especialmente sensíveis em relação aos vestígios de memória de processos artísticos e formativos vividos em nosso percurso na condição de estudantes, desde a infância até os processos mais recentes e à maneira como essas lembranças lembradas refletem em nossas práticas atuais.

Foi a crença no potencial transformador da EaD que me impulsionou a propor pesquisa nesse campo de estudos. O projeto de pesquisa *Um olhar etnográfico com as lentes do pensamento complexo*: a Licenciatura em Teatro na Educação a Distância propõe discussões sobre o real, o virtual e o atual no ensino dessa arte, assim como se propõe a considerar noções de presença, distância e telepresença para fazer um mapeamento da formação dada aos concluintes da

² Conf. SANTOS, R. G. “Dos professores e professoras em mim ao material didático em EAD, um salto?”. In: Anais do XXIII CONFAEB: arte/educação no Pós-Mundo. XXIII Congresso da FAEB. UFPE: Porto de Galinhas-PE, 03/11 a 06/11 de 2013. ISBN: 978-85-415-0369-3

³ O II Encontro nacional do PIBID – Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência, da área de Teatro, aconteceu na UFU no período de 18 a 21 de abril de 2013, sob a coordenação das professoras Paulina Caon e Mariene Perobelli. O evento contou com financiamento da CAPES e apoios do Instituto de Artes e Coordenação do Curso de Teatro da UFU.

Licenciatura em Teatro da UnB, na modalidade a Distância, dentro do consórcio da UAB, nas turmas encerradas em 2011 e 2013 e contextualizar as opções encontradas pelos estudantes formados para atuação em suas comunidades como professores e agentes culturais.

A partir deste ponto do texto, passo a relatar os processos desencadeados na memória emotiva relacionada à minha formação como formadora de professores de Teatro para a Educação Básica. Serão considerados, nesse exercício, desde o desbravamento de um caminho nem sempre reto de artista e docente, até o surgimento do interesse por atuação docente na EaD, chegando a escolha desse tema de pesquisa.

Apresentarei algumas inquietações do processo de criação da desmontagem que nem tinha título quando a criei para o exercício cênico da disciplina Pedagogia(s) do Teatro – Práticas Contemporâneas e veio a se chamar “Recortes de um percurso artístico e pedagógico”, após provocação da colega Sigrid Wiggers, que desejava citar em seu artigo algum aspecto da relação entre sua produção artística na disciplina e o trabalho de cada um de nós cursistas, pois não há como negar as mútuas e enredadas interferências das nossas criações entre si, naquele contexto acadêmico.

Com o artigo “Des/tejer, desmontar, de/velar”, Ileana Dieguez introduz o livro que organizou sobre processos de desmontagem de artistas de teatro da América Latina (DIÉGUEZ, 2009). Como referência para o surgimento dessa espécie de método de análise teórico-prática, traz o conceito de desconstrução de Jacques Derrida, nomenclatura por si já bastante problemática, como afirma o autor na “Carta a um amigo japonês”:

Más que destruir era preciso asimismo comprender como se había construído un ‘conjunto’ y, para ello, era preciso reconstruirlo. No obstante la apariencia negativa era e sigue siendo tanto más difícil de borrar cuanto que es legible en la gramática de la palabra (des-), a pesar de que esta puede sugerir, también, mas una derivación genealógica que una demolición. Esta es la razón por la que la dicha palabra, al menos por sí sola, no me ha parecido nunca satisfactoria (pero ¿que palabra lo es?) y la razón por que debe estar siempre rodeada de un discurso (DERRIDA, 1997, p. 3).

Enquanto preparava minha cena, considerei os colegas de turma como parceiros e parceiras nos percursos da memória em busca de uma passagem de vida significativa que tivesse colaborado para engendrar nossa condição de artistas ou educadores. Éramos cúmplices de um processo potente de autoconhecimento e desvelamento dos métodos e, por que não dizer, dos entraves dos métodos de criação. Para alguns, o próprio processo se configurou ainda como criação artística, pois a desmontagem traz em si a possibilidade latente de uma (nova?) cena.

Não compartilhávamos da segurança de Edgar Allan Poe ao afirmar que “só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção”. Em certa medida, era essa a busca, porém, quais acontecimentos marcar de uma trajetória, que produções eger para falar ou calar sobre e, com isso, explicar o que se é, neste momento de vida, eram questões pulsantes. “Das inúmeras emoções, ou impressões, a que o coração, o intelecto, ou (mais frequentemente) a alma é suscetível, qual eu escolho neste momento? (POE, 2011, p.18)”. Foi necessário que cada um de nós desvendasse seu próprio método.

Colocada na perspectiva de interação entre arquivo e repertório desenvolvida por Diana Taylor (2013), em seu livro recentemente publicado pela UFMG, a cena da minha desmontagem foi construída por vestígios de memória transformados em texto e movimento. Nela, mobilizo meu arquivo de imagens e objetos selecionados e vivencio o repertório de gestos e sons da infância e juventude para falar dos aprendizados que marcaram minha formação de professora de Teatro.

2. Recortes de um percurso artístico e pedagógico

2.1. Do ponto de vista de uma menina



**Figura 1. Registro oficial do Grupo Escolar
no período do Ensino Fundamental**

Nas lembranças pessoais, cintilaram imagens de dois professores da escola pública onde cursei a segunda fase do Ensino Fundamental e o Ensino Médio, o Colégio Estadual João XXIII: Dona Helena e Cléber, ambos professores de língua inglesa. Ela, por ter me incentivado a conhecer outra cultura através da língua e também a tricotar sapatinhos e casacos de bebê para ter algum dinheiro para os livros. Ele, por dizer que a tradução era a profissão do futuro e que, nós, os bons alunos de

inglês deveríamos pensar nisso. O conselho ficou registrado no inconsciente e foi recuperado no momento em que marquei Letras-Tradução como segunda opção no vestibular para Comunicação, na UnB. Acabei fazendo um ano e meio de curso, antes de me decidir, finalmente, pelo campo das Artes. Mais do que me ensinarem os fundamentos de um idioma, o mestre e a mestra do Colégio ensinaram-me a acolher a alteridade de maneira incomum ao que, então, era visto nas demais disciplinas. Havia, na fala deles, preocupações genuínas com a turma, na medida em que sabiam apontar setinhas para o nosso futuro. Eu nem sabia que queria sair de Ceres, cidade pequenina do interior de Goiás, com pouco mais de 20.000 habitantes, mas os professores souberam falar a uma parte escondida de mim que desejava conhecer lugares e pessoas diferentes, aprofundar experiências de alteridade, alargar horizontes, tudo o que, do meu ponto de vista, a cidade não me permitiria. Era torturante a ideia de me tornar mais uma moradora conformada com os limites do cotidiano de uma cidadezinha do interior. Talvez, o maior limite para os sonhos infantis fosse a situação econômica da família. No entanto, naquele momento, não importavam os motivos para sonhar ou deixar de sonhar com outras realidades. Importavam os professores e suas aulas que me davam essa permissão.

Nenhuma lembrança me ocorre das esparsas aulas de Artes, que foram substituídas por disciplinas mais pragmáticas das artes industriais ou de preparação para o trabalho, inclusive preparação para o trabalho doméstico, no caso da nossa turma. Aprendi a pregar botão, diferenciar os vários cômodos e estilos de interiores de residências e até fiz um caderno de receitas ditadas pela professora, com ingredientes que nem conhecíamos, como licores e especiarias. No interior de Goiás, eram esses os trabalhos que desenvolvíamos no que deveriam ser as aulas de artes nos anos 1970 e inícios dos 1980. Se forço um pouco mais a memória para buscar eventuais influências artísticas na escola, consigo me recordar do professor Marcio, de Biologia, que desenhava os tecidos celulares no quadro exatamente como no “livro do professor” e nós copiávamos. Tão detalhados eram seus desenhos, que nossos cadernos tornavam-se “cadernos do aluno” de uma mesma coleção. Sem que ele soubesse, aprendi a exercitar cópias de desenhos com ele.

2.2. A matéria de nossas criações

Da parcela ribeirinha da infância, guardo lembranças da brincadeira de modelar panelinhas de barro com a avô pernambucana, casada muito jovenzinha com o aventureiro avô



Figura 2. Morros e casas próximos ao Rio das Almas, em Ceres-GO

baiano, que levou a família em início de formação para a cidade que também começava a se formar, durante a épica Marcha para o Oeste, de Bernardo Sayão, no período referente à construção da rodovia Belém-Brasília.

Na desmontagem cênica, senti necessidade de pisar a argila para apresentar minha relação com a avó materna. Durante a preparação da cena, percebi que o barro despertava a memória de outros espaços educativos onde estudei: os prédios do edifício SG1 (Serviços Gerais) e da Maquete, ambos no campus Darcy Ribeiro da UnB, na Asa Norte, de onde saía em aulas de campo na turma da professora Laís Aderne para conhecer o trabalho da artesã Maria do Barro, que pisava nossa matéria-prima lenta e firmemente, enquanto respondia perguntas sobre a origem daquele barro e o ponto ideal da liga a ser atingido com as pisadas para que os estudantes de disciplinas voltadas à experimentação pudessem utilizá-la em seus projetos.

Pisar o barro, na desmontagem, significou para mim uma reconexão com o Rio das Almas da infância, ponto de partida da aprendizagem lúdica, mas significou também a arqueologia da memória suscitada por esse material, assim tratado como fio condutor das lembranças que ligam em espirais a mestra Laís Aderne, Maria do Barro e Maria José, minha avó, passando por uma moça, monitora da disciplina de Introdução a Escultura, cuja imagem me aparece um pouco borrada, pisando o barro na área externa da Maquete. Seria a Nivalda? Pode ser, mas não identifico um rosto conhecido, talvez seja a própria Maria do Barro que tenha preferido levar o barro bruto e prepará-lo para o trabalho artístico ali mesmo, no prédio da Maquete apreciando a vista do Lago Paranoá por detrás do Minhocão, o Instituto Central de Ciências, campus universitário modernista de Oscar Niemeyer, cercado de horizontes azuis.

Quem era essa Maria? Em tempos de Google, digito seu nome na rede, com referências cruzadas com barro, UnB+anos 80, Brasília+anos 80, cerâmica, argila, artesanato e nada, não há traços, senão nas memórias, imagino, minhas e de colegas que, assim como eu, tiveram aulas no prédio da Maquete no feliz período da abertura democrática, encantados pela gestão do primeiro reitor que elegemos, Cristovam Buarque. E o registro mais profundo dessa personagem nas narrativas de uma memória melodramática e falha deve-se, certamente, ao desfazimento da hierarquia entre arte e artesanato posto em discussão muito frequentemente pelos mestres e mestras aqui selecionadas para lembrar. Persisto no meu roteiro, com todas as licenças poéticas e dramáticas que possam me conceder.

Na dramaturgia imaginária, Laís Aderne, então professora de Seminário Interdisciplinar, é quem volta a sensibilizar-me o olhar para a mulher simples, a Maria, que, para subsistência familiar,

coletava do rio que banha sua comunidade do entorno do DF o barro para nos vender, mas antes o trabalhava com os pés, cuidadosamente, ritmadamente. Descoberto? Paranoá? Ribeirão Sobradinho? Córrego São Bartolomeu? Ribeirão do Gama? Desmemoriada, uso lacunas como artifícios para tornar a dramaturgia ao menos um pouco contemporânea. Na mesma disciplina, conduzida por Laís, pesquisei a obra do artista popular Antonio Poteiro, pintor e escultor português aclimatado a Goiás. Descobrir a potência desse artista foi, mais uma vez, redescobrir uma profunda relação com a barranca do Rio das Almas.

Impossível permanecer às margens do rio. A vontade de sair e ganhar o mundo era grande, ainda que a distância entre os mundos recebido e conquistado hoje me pareça irrisória. A distância de apenas 308km entre Ceres e Brasília continua a parecer longa para quem, por ter se deixado submeter pelas armadilhas econômicas e simbólicas do cotidiano, enxerga a vida a passar como se a cidade natal tivesse muros intransponíveis. Muitas vezes, as percepções individuais das distâncias são diversas por estarem relacionadas ao tamanho da paixão por lançar-se ao desconhecido.

2.3. O fio condutor da narrativa pedagógica existencial



Figura 3. Avós maternos em foto retocada à mão, estilo ainda encontrado com frequência no Nordeste do país

No desenrolar do novelo da desmontagem, outras situações pedagógicas apareceram. Para demarcar o espaço cênico, usei como recurso uma pequena manta tecida no tear artesanal, comprada no Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia. Esse foi o lugar onde fiz o primeiro passeio cultural, em Uberlândia, quando fui convidada a participar do I Encontro de Artes Cênicas do Cerrado, em 2007. Desde que me mudei para a cidade, preservo o ritual de levar sempre os visitantes para conhecê-lo. A mantinha xadrez precisava estar presente na cena de mim desmontada.

Lãs, novelos, linhas... precisei pisar o barro, retornar à infância e trazer de volta o fio de Cloto, a moira fiandeira, que presidia ao nascimento no mito grego. Para me aproximar desse momento a foto dos avós, pedaço mais antigo que, conscientemente, trago de mim. A foto retocada de casamento em moldura oval, dourada, carcomida e coberta por vidro resistente, ligeiramente abaulado. Fotos de criança na água, então cristalina, do Rio das Almas. Foto desolada no ensaio de *A Incrível História de Alqui Caba la Silva*, no dia em que furtaram nossos figurinos, riquíssimos, emprestados pelo diretor no camarim Teatro Nacional de Brasília, hoje Teatro Nacional Claudio Santoro, o que adiou a estréia da peça e deixou o grupo com uma baita dívida. Um cartaz de teatro, inúmeros desenhos e gravuras. Lembrança amarga de um trabalho de encerramento da aula de improvisação teatral (Oficina Básica de Teatro e Dança), em que as críticas severas da professora destruíram minhas ilusões com a dança contemporânea; lembranças doces de Nelson Gonçalves Gomes, Ana Vicentini, Lúcia Sander, Angélica Madeira, Lourdes Teodoro e Milton Cabral, professores de conteúdos teóricos de áreas afins, com os quais me identifiquei rapidamente, encontrando interesse em tudo o que cercava o teatro no campo de suas teorias, mitologias, filosofias, histórias e literaturas. Estiveram presentes na desmontagem representados pela figura de Ana Vicentini, representada por um livro de sonetos e poemas de Shakespeare no original inglês. Delas falei: Dona Helena, Maura e Ana. Com Maura, tive o momento da reconciliação. Com a dança, não.

Para finalizar, precisei correr para tentar falar tudo o que tinha que ser falado e era muito, apenas vinte minutos para cada desmontagem, vinte minutos, muito pouco. Concluí com a fala que me definiu na premência daquele momento de falar o quanto as professoras de Estágio Supervisionado e demais práticas pedagógicas eram visivelmente presentes para mim na professora em que me tornei: elza alabarce helena barcellos lais aderne. E completei com a frase que precisava ser dita para que eu me encontrasse em mim, com quarenta e sete anos, no início de um percurso de Doutorado. Para que? Para quem? Como campo de pesquisa, escolhi o Teatro na Educação a Distância, nas turmas da UAB/UnB no Acre. Por que? Perguntas muitas. Na preparação da desmontagem, encontrei uma pista, uma talvez resposta, que, na deglutição de tantos não falares consumidos pelo tempo, redescobri ali, tinha que ser falada, a única resposta: vejo nos estudantes da EaD o desejo de ir além de limites geográficos e econômicos, vejo a vontade de fazer arte e de que essa arte os coloque no mapa-mundi, de ter horizontes mais amplos de conhecimentos e práticas artísticas compartilhadas que possam reverberar em novos e novos compartilhamentos. Um pouco me vejo neles, como em espelho opaco, imagem distorcida. Cheguei a essa resposta e me satisfaz,

no momento. Preciso perguntar a essas pessoas se as ferramentas que lhes damos são suficientes para provocar a inquietação infinita do educador comprometido com sua comunidade. Preciso aprender junto com eles como inserir Teatro nas escolas, como descobrir ou relembrar a teatralidade das festas locais. Assim terminou minha desmontagem cênica da disciplina Pedagogia(s) do Teatro – Práticas Contemporâneas e assim clareei para mim mesma a justificativa de meu objeto de pesquisa no Doutorado.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: **El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales**. Barcelona: Proyecto A., 1997. (pdf)

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

DESVELANDO MEMÓRIAS

Afetos e autobiografia na criação cênica

UNVEILING MEMORIES

Affections and autobiography in scenic setting

Bruna Bellinazzi Peres¹

RESUMO

O presente artigo estabelece um diálogo entre desmontagem, autobiografia e memória, tendo dois pontos principais como alicerces às discussões. O primeiro aborda uma desmontagem realizada pela autora, durante seu doutoramento e o segundo traz o seu olhar sobre processos de criação de discentes, realizados durante disciplina ministrada no Curso de Dança, na Universidade Federal de Uberlândia. Tanto o primeiro como o segundo ponto abordam processos que integram autobiografia e memória como fonte fundamental para a criação artística. O texto realiza breve contextualização sobre desmontagens, aprofundamento dos principais conceitos e relatos dos processos. Os questionamentos despertados pelos processos interpelam procedimentos pedagógicos e artísticos, atravessados por memórias e afetos, potencializando a criação cênica.

Palavras-chave: desmontagem, autobiografia, memória, processos de criação.

RESUMEN

En este artículo se establece un diálogo entre el desmontaje, la autobiografía y la memoria. Tiene dos puntos principales como bases para las discusiones. El primero aborda un desmontaje realizado por el autor, durante el doctorado y el segundo aporta su mirada sobre los estudiantes que crearan los procesos llevados a cabo durante la disciplina enseñada en Curso de Danza de la Universidad de Uberlândia. Tanto el primer como el segundo punto abordan procesos que integran autobiografía y la memoria como fuente de la creación artística. El texto lleva contextualización de desmontaje, la profundización de los conceptos y los informes de los procesos. Las cuestiones suscitadas por el proceso incluyen procesos educativos y artísticos, marcada por los recuerdos y las emociones, promoviendo la mejora de la creación escénica.

Palabras clave: el desmontaje, la autobiografía, la memoria, los procesos de creación

ABSTRACT

This article establishes a dialogue between disassembly, autobiography and memory, with two main points as the foundation for discussions. The first addresses a disassembly performed by the author in discipline during his PhD and the second brings her gaze on creation processes of students, conducted during subject taught in Dance Course at the Federal University of Uberlândia. Both the first and the second point addresses processes that integrate autobiography and memory as key source for artistic creation. The text carries brief contextualization of disassembly, deepening of key concepts and processes reports. The questions aroused by the processes of creation and artistic pedagogical approach procedures, crossed by memories and affections, giving power to create scenic.

¹ Dinter UniRio/UFU doutoranda. Pesquisa em segundo ano de andamento. Processos de criação e expressão cênicos, Orientador: Narciso Telles. Bailarina, pesquisadora nas áreas do corpo e movimento e professora de dança.

Keywords: disassembly, autobiography, memory, creation processes.

DESMONTAGEM: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

O conceito de Desmontagem é abordado pela professora e pesquisadora cênica Ileana Diéguez Caballero, de origem cubana, radicada no México. Ileana é curadora dos projetos *Desmontajes: procesos de investigación y creación* (CITRU/INBA, 2003-2009) e *Des/montar la re/presentación* (CA Expresión y representación, UAM-C, 2010). Em seu livro *Des/tejiendo escenas- Desmontajes: procesos de investigación y creación* (2009), a pesquisadora reúne textos de artistas cênicos mexicanos que abordam suas criações a partir de uma perspectiva artístico-pedagógica da desmontagem.

A proposta de desmontagem carrega consigo um histórico baseado nas demonstrações de trabalho, mas surge com outros aspectos relevantes, como “uma investigação interessada em fazer visível o tecido criativo através dos depoimentos, desconstruções e reconstruções dos próprios autores” (DIEGUEZ, 2009, p.18, tradução nossa). Nesse sentido, diferencia-se das demonstrações, pois está interessada em desvelar questões mais profundas dos processos de criação, questões de cunho, muitas vezes, pessoal e memorial. Não busca somente uma mostra do trabalho processual ou técnico, é mais vertical, implica em relações políticas, sociais e contextuais da criação cênica.

Para Dieguez (2009) os textos sobre desmontagens e as próprias desmontagens são como um imenso véu, que pode cobrir, pode revelar, e pode fazer visível o que ainda está guardado. Também vejo como um processo de desnudar-se, de revelar, aos poucos, as questões mais íntimas, secretas e ainda cobertas pelos tecidos dos resultados finais. Essa valorização do processo, como uma espécie de dramaturgia de revelações, com sutilezas confessionais, torna a desmontagem muito íntima, um processo arriscado. Segundo Ileana:

Optar por compartilhar processos de trabalho, e não somente mostrar resultados, é empreender caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o *trabalho de mesa* para interpretar o texto ou como dividir os papéis entre os autores e lhes marcar uma característica cênica. Talvez por isso estas experiências contribuam para alargar o horizonte de estratégias poéticas, colocam à prova os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos e, muito especialmente, propõem novos desafios para aqueles que estudam e refletem em torno da cena (DIEGUEZ, 2009, p. 10, tradução nossa).

Os processos que são desvelados nas desmontagens, não buscam estabelecer um molde ou algum protocolo, o que Ileana quer dizer é justamente o oposto a essa visão: a desmontagem atravessa o sujeito criador de maneiras distintas, pessoais e individuais, não é passível de uma metodologização nem de um essencialismo, é tecida pelas escolhas dramáticas de discurso e prática, escolhas estas, pertencentes unicamente ao sujeito/artista da ação. Nesse sentido a autora completa:

[...] Não há essencialismos nem pedra filosofal para descobrir. Por isso, fazer a desmontagem de um processo nunca seria a construção de uma hermenêutica feliz nem a confirmação de poéticas modeladoras. É mais uma problematização fundamentada— porém necessariamente quente e arriscada— de experiências criativas específicas. Em cada um desses processos, a investigação tem sido uma experiência particularizada pelas necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto representacional (DIEGUEZ, 2009, p. 12, tradução nossa).

Ou seja, o sujeito/artista desmontador é responsável pelos riscos que corre ao desvelar seus percursos. Isso porque o mesmo não está fundamentado em um método ou procedimento e também porque se encontra num ponto de exposição, de nudez, de compartilhamentos íntimos e pessoais. Nesse caminho compreendo que a desmontagem tem a capacidade de alterar as construções lógicas e hermeticamente fechadas, trazendo para a cena um pensamento contemporâneo, no qual o artista é sujeito de sua própria criação.

DANCE SUA MEMÓRIA²: DESMONTAGEM EM PROCESSO

Durante a disciplina de Pedagogias Teatrais, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em artes da UNIRIO, em parceria com a Universidade Federal de Uberlândia, realizei o exercício de uma desmontagem. A proposta era que escolhêssemos um trabalho, uma cena, uma ação, um discurso ou outro material importante para nós e realizássemos, a partir dele, uma desmontagem.

Muitas discussões ocorreram em torno desta temática, que além de ter sido estudada, previamente, com a presença da pesquisadora Ileana Dieguez³, também foi

² Ao final da minha desmontagem, realizada na disciplina, pedi que os outros alunos dançassem uma memória e que a compartilhassem conosco através do movimento e da fala, se assim o desejassem. As minhas memórias foram compartilhadas no decorrer da cena.

³ III Interfaces Internacional—Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como Procedimento Artístico-Pedagógico, evento realizado em Uberlândia, entre os dias 15 e 18 de Abril de 2013, na Universidade Federal de Uberlândia- MG, organizado pelo Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC)-.

bastante abordada e friccionada pelos pensamentos e diálogos promovidos pelos próprios alunos e professores da disciplina. Ponderamos, em grande maioria, que as desmontagens contribuíram para a reflexão autobiográfica e para a compreensão de certos aspectos pessoais, artísticos e emocionais, que nos trouxeram à tona muitos questionamentos.

Pessoalmente, observei que a própria desmontagem é, em si, um ato de escolhas, de quebras de fronteiras e de posicionamento político. Os aspectos artísticos e pedagógicos dessa prática contribuíram para a formação de um pensamento mais autocrítico e mais compreensivo sobre obscuridades ainda não reveladas. O processo de retirar os véus me conectou com o contexto em que vivo e me fez lembrar aspectos importantes da minha vida artística, trazendo à tona abordagens mais críticas para meu trabalho atual. Esses pensamentos pessoalizados foram, aos poucos, sendo compartilhados, e o que antes beirava sessões de auto-reflexão, passou a tornar-se uma discussão coletiva, durante a qual os pontos em comum nos fizeram compreender a amplitude e profundidade desse tipo de processo.

A desmontagem que optei em realizar dizia respeito ao meu processo com o movimento corporal. Desde pequena eu reconheço aspectos importantes no que se refere à minha produção de movimento. Fui muito incentivada a brincar, a correr e a reconhecer meus territórios, meus quintais. Nesses quintais eu tive experiências bastante distintas, pois eu vivia em apartamento, na cidade grande. Uma de minhas avós vivia em uma chácara, com plantações, jardins e muito espaço para correr e dançar, já a outra, vivia em uma casa, com um quintal grande. Sempre tive contato com crianças, que eram meus primos ou amigos de escola e com eles, brincava de correr, de casinha, de dançar, de fazer show... Iniciei meus estudos em movimento em uma escola de dança clássica. A partir desse momento, comecei um processo de educação corporal muito forte, que reverbera em mim até os dias de hoje.

Ao aprofundar os estudos sobre o corpo e a dança, principalmente durante a minha graduação em Dança, passei a identificar que o balé clássico transformava meu corpo e meus pensamentos, me enquadrava em moldes e me bloqueava quanto aos processos criativos e improvisações. Não pretendo dizer que essa ocorrência é uma regra. Apenas a identifico como parte do meu processo de construção de conhecimento psicofísico.

Ao observar registros audiovisuais de movimentações realizadas na minha infância, encontro fases bastante distintas. Até a idade de seis anos, aproximadamente, me percebo no lugar da criança que está descobrindo suas possibilidades, ainda muito carregada pelas brincadeiras e pelo caráter lúdico dos jogos e das ações da infância, como correr, cantar, rolar, etc. Após esse período, identifico uma recorrência de padrões arraigados no corpo, devido à prática diária da dança clássica, tais como a postura mais ereta, as brincadeiras de dançar com giros e piruetas, as movimentações com os braços e pés bastante estilizados pelo balé clássico e outros. As lembranças que tenho dessas fases são acessadas através da própria memória ou por meio de objetos de recordações, como fotos, vídeos, sapatilhas, roupas de dança, etc.

Com, aproximadamente, dezoito anos de idade ingressei na graduação em Dança e, a partir daí, conquistei a possibilidade de me reconectar com princípios já existentes em minha movimentação e que estavam adormecidos durante minha fase de envolvimento com a dança clássica. Os conceitos foram, aos poucos, se resignificando, novos padrões de movimentações foram surgindo e novas possibilidades criativas ampliaram meus horizontes.

A relação que eu passei a estabelecer com a técnica de dança, se transformou, pois através dos processos de reeducação do corpo e do movimento, vividos na graduação, passo a olhar para a técnica como um meio e não como um fim. Em consonância com Strazzacappa (2012) entendo que um dos grandes problemas da utilização incorreta da técnica é a criação de um mito, isto é, “a técnica pela técnica, a técnica como um fim. [...] A técnica deve servir ao artista cênico, ao espetáculo; deve ser uma ferramenta para o ator; o meio e não o fim.” (STRAZZACAPPA, 2012, p.38)

Esse novo encontro com o movimento me possibilitou a abertura para um autoconhecimento e autoconsciência, antes muito distantes. Lançando uma luz sobre essa retomada de conexão com meu próprio corpo, focalizo os desdobramentos do meu percurso artístico/acadêmico e docente.

Desde os estudos da graduação meu campo de interesse se concentrou nos processos de criação em dança e, dentro destes, a ideia de corpo sensível, afeto e memória foram atravessando meus percursos como pesquisadora. Compreendo esse campo de atuação/interesse como um ponto de partida para as conexões que também pretendo estabelecer no presente artigo, pois ao trazer a minha própria desmontagem

como processo de autoconhecimento e rememoração, integro a memória e a autobiografia como dois importantes potencializadores da cena do presente.

A MEMÓRIA EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO: CAMINHOS POSSÍVEIS

A partir desse momento, trago para a discussão os trabalhos realizados na disciplina de Dança Contemporânea III⁴, processos a partir dos quais pude observar e aplicar alguns princípios que norteiam minha trajetória de pesquisa.

Os alunos tiveram duas aplicações de procedimentos que suscitaram estudos cênicos de movimentação. Um deles foi voltado para a criação de uma pequena cena, a partir dos estudos autobiográficos e outro voltado para a criação de frases de movimento, a partir da experimentação de diversos elementos que carregavam recordações e memórias.

Estudos cênicos autobiográficos

Os processos de criação autobiográficos ocorreram em duas etapas. A primeira consistiu em uma troca, através de diálogos, das autobiografias dos alunos. Essas conversas tinham o objetivo de promover o autoconhecimento e também de incentivar a busca pelas ancestralidades dos alunos. Foi solicitado que os discentes realizassem uma árvore genealógica e que levassem, a fim de contribuir com seus discursos, objetos relacionados com suas memórias.

Em um segundo momento, os alunos foram incentivados a criar, a partir dos materiais levantados, um estudo prático autobiográfico, a fim de promover a experiência de transformação das questões atravessadas pelo diálogo, em ações corporais, intermediadas pelos movimentos.

A utilização de dados autobiográficos em composições cênicas emerge na cena moderna e contemporânea como uma possibilidade do sujeito ser criador de sua própria arte. Fernandes (2000) cita em seu livro a utilização de processos autobiográficos na criação e composição cênica das obras de Pina Bausch. Para Bausch, segundo Fernandes, o intérprete-criador se aproxima da criação quando é envolvido nesta. Nesse sentido é importante ressaltar a diferença entre a utilização desses meios como fins

⁴ Disciplina ministrada por mim no curso de Graduação em Dança na Universidade Federal de Uberlândia, no primeiro semestre de 2013. Os alunos autorizaram o uso de seus depoimentos.

terapêuticos e como parte de processos cênicos, pois considero que a cena é a possibilidade do sujeito ressignificar as experiências que o atravessaram.

Levando em consideração a experiência como aquela que atravessa o sujeito, que o afeta e que se passa por/entre o mesmo (LAROSSA, 2008), compreendo que a experiência autobiográfica dos intérpretes-criadores é aquela que os atravessou e que, desde modo, pode ser potencializadora de um material cênico, porque foi vivenciada corporalmente nos processos de criação.

A pesquisadora Mara Leal, relata em seu texto, reflexões sobre os processos de atravessamento da experiência por meio de dados autobiográficos, em seu trabalho com alunos de graduação:

Penso a cena como um lugar privilegiado para ressignificar experiências. Ao reencenar, friccionar dados autobiográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, lançando luz ao que antes era escuridão. [...] o trabalho sobre acervo pessoal colaborou para a criação de cenas que expõem memórias de exclusão. Ao fazer isso, além de se dar visibilidade a narrativas silenciadas pelo discurso dominante, os *performers* têm a possibilidade de ressignificar essas experiências num processo de autorreflexibilidade e transformação pessoal para além da cena (LEAL, 2012, p.69).

Ou seja, considero importante pontuar que a ressignificação pode ir para além da cena, mas seu princípio de atuação é a própria cena, o local onde a experiência possibilita as transformações e visibilidades.

Nesse processo os alunos conseguiram atingir momentos muito potentes no que se refere à movimentação. Percebi que o envolvimento com a cena se tornou profundo e que as características de movimentações se alteravam conforme as lembranças os afetavam. Ao final desta etapa, fizemos ainda algumas práticas improvisacionais, nas quais os alunos tiveram a oportunidade de experimentar, de maneira mais dinâmica (mais veloz), os materiais corporais que haviam surgido durante o processo.

Estudos de movimentos através das sensações

A realização dessa etapa reforça as criações estabelecidas anteriormente, além de promover um levantamento de material cênico (movimento dançado) para a criação de uma partitura.

Para a realização da maioria das experimentações, tomei como referência a metodologia utilizada em “A Dança pelos sentidos”, de Patrícia Leal. Seu modo de

realizar a pesquisa prática nós⁵ serviu como base e estímulo para iniciarmos a investigação proposta pela pesquisa em questão. Dessa forma, considero fundamental efetuar uma contextualização, a fim de que o leitor compreenda o modo como realizamos nossa pesquisa, a partir de um breve resumo da metodologia de “A Dança pelos sentidos”⁶.

“A Dança pelos sentidos” refere-se à proposta metodológica de Patricia Leal, principiada durante sua vivência como intérprete criadora e professora de dança, organizada, descrita, desenvolvida e investigada em sua pesquisa de Doutorado, realizada no Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). A proposta integra técnicas corporais, processos de criação coreográfica e interpretação cênica. A metodologia foi desenvolvida a partir de criações em dança, realizadas pela pesquisadora, tendo como estímulos para a criação os sentidos do olfato e do paladar. Dentre as estruturas que compõe a proposta estão a “Improvisação pelos sentidos: uma abordagem a partir da Eukinéctica de Laban”, “A dança pelos sentidos: criação coreográfica” e “Interpretação criativa pelos sentidos”.

Na “Improvisação pelos sentidos”, a autora realiza uma relação entre as qualidades de movimentos dos fatores definidos pela Eukinéctica⁷ de Laban, a saber: fluência, espaço, peso e tempo, juntamente com os sentidos: olfato e paladar, visão, tato e audição, respectivamente. A improvisação integra-se à dança pelos sentidos, aparecendo como técnica de preparo corporal, técnica de criação ou como fim expressivo através de cenas mais abertas a transformações e possíveis propostas no contexto das temáticas trabalhadas.

Em “A Dança pelos sentidos” a autora focaliza os sentidos do olfato e do paladar, contextualizando “questões como a criação e suas etapas, a estruturação dos

⁵ Refiro-me a “nós”, verbo conjugado na primeira pessoa do plural, por reconhecer que os procedimentos realizados em aula são construídos em conjunto (professor mais alunos/intérpretes criadores da cena).

⁶ Este resumo foi elaborado tomando como referência a tese de doutorado de Patrícia Leal (2009) e o livro publicado recentemente pela autora, que se remete à mesma pesquisa: LEAL, Patricia. *Amargo perfume: a dança pelos sentidos*. São Paulo, Annablume, 2012. A proposta metodológica é desenvolvida e refletida sob vários aspectos, alguns deles também são abordados em minha pesquisa no desenvolvimento de algumas reflexões, e no trabalho prático através dos procedimentos. No entanto, para uma compreensão mais ampla e específica sobre a pesquisa de LEAL (2012), sugiro a leitura do livro descrito nesta nota.

⁷ “Eukinéctica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinéctica é parte integrante da **Teoria dos Esforços**. A Eukinéctica levou Laban à conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento. **v. coreologia** (nº 37). **v. dinâmica** (nº 48). **v. esforço** (nº 75). **v. fator de movimento** (nº 85). **v. qualidade do esforço** (nº 149). Laban criou o termo Eukinéctica no início de sua carreira (1910).” (RENGEL, 2003, p. 62-62).

movimentos em matrizes, células, temas e frases, bem como recursos utilizados para estes desenvolvimentos a partir dos sentidos mencionados.” (LEAL, 2012, p. 80).

A seguir, exponho a localização de algumas etapas da “Dança pelos sentidos”, segundo a autora Patricia Leal:

1. Reconhecimento da matriz de movimento: neste momento localizo um ponto de origem do processo criativo, o movimento de percepção dos sentidos como fundamento para a criação.
2. Desenvolvimento de células de movimento: na definição de células de movimento promovo a definição de pequenas estruturas e uma seletividade intuitiva de movimentos potenciais para o desenvolvimento coreográfico.
3. Exploração e desenvolvimento de frases e temas de movimento: na exploração dos elementos selecionados, o processo criativo é mais elaborado, aprofundando a investigação coreográfica através de frases de movimento e variações compostas ou improvisadas.
4. Definição da estrutura coreográfica em composição ou em improvisação: na estruturação criativa final, as partes exploradas, compostas ou improvisadas, articulam-se na formação de um conteúdo simbólico, forma estética fruto da materialidade coreográfica pesquisada. Esta estrutura pode ser apresentada como composição coreográfica ou como improvisação, mantendo a possibilidade de exploração e transformação dos movimentos. (2012, p.82-83)

Outro elemento fundamental para a construção da metodologia, apontado por Patricia Leal (2012), e que ganha ênfase em seu trabalho é a consciência corporal. Isto porque, para a autora, essa é premissa para o desenvolvimento criativo através dos sentidos. Por meio do reconhecimento consciente do movimento gerado pela percepção dos sentidos, busca-se a amplitude da própria percepção do movimento, sem bloqueios ou distorções. O reconhecimento também exige a presença do intérprete, ampliando sua consciência da percepção e dos processos que estão ocorrendo com o seu corpo. (LEAL, 2012, p.84-85).

Reconheço, nas propostas de “A Dança pelos sentidos”, que as etapas ou elementos encontram-se em teias, ou seja, se misturam, dialogam entre si, dão abertura para novos recortes e possibilitam que o propositor descubra novos caminhos por meio do seu fazer. Isso configura as relações que estabeleço na presente pesquisa com a metodologia em questão, pois, ao reconhecer na proposta sua amplitude de ‘negociação’ com o processo de criação cênica, pessoal e intransferível, identifico a genetriz do trabalho, promovendo sua materialização e expressão.

O processo que propus caminhou basicamente dentro dessa mesma estrutura (“A Dança pelos sentidos”), em que, primeiramente, uma das pessoas da dupla mantinha-se

de olhos vendados⁸, e a outra ficava incumbida de oferecer o objeto/elemento⁹ à outra pessoa. Assim que a pessoa vendada entrava em contato com o elemento experimentado, ela tinha uma reação. Essa reação era então repetida mais ou menos três vezes, sem a experimentação do objeto/elemento, somente através do registro corporal, ou seja, por meio da sensação obtida ao experimentá-lo (criando a matriz de movimento – etapa 1).

Após essa primeira experiência, o intérprete criador experimentava novamente o objeto/elemento, porém, desta vez, deixando-se levar pelos movimentos que o corpo realizava, ou seja, esses movimentos iniciais da primeira experimentação, que agora poderiam se expandir para outras partes do corpo. Logo, a repetição dessa movimentação era realizada de três a quatro vezes, assim como da primeira vez, mas sem a experimentação do elemento, somente com o registro corporal e a sensação provocada pela experiência (criando as células de movimentos – etapa 2).

Num terceiro momento, os intérpretes criadores, já sem suas vendas, poderiam experimentar, em seu corpo, todas as reações e as movimentações realizadas na experiência, explorando assim essas qualidades de movimento (geradas e registradas a partir da primeira experimentação) em outras partes do seu corpo, além de se utilizarem de diferentes níveis espaciais, ritmos, dinâmicas e outros (criando as frases e temas de movimentos – etapa 3).

Todas as etapas citadas acima eram também permeadas pelas memórias e lembranças com as quais os intérpretes criadores se deparavam durante as experimentações. Ou seja, as lembranças que, por ventura, surgissem a partir das sensações, poderiam ser levadas em consideração durante a construção do movimento. Considero importante ressaltar, ainda, que a percepção, segundo Merleau-Ponty (2006) já é permeada pela memória e que a mesma está sempre imbricada nos processos de percepção do mundo do sujeito sensível.

A prática que proponho, portanto, se define como procedimento e está ancorada em três pontos: Percepção, Materialização e Composição.

Identifico, a seguir, os procedimentos adotados para alcançar tais tópicos:

a-) Percepção

⁸ Os olhos vendados serviram a todos os sentidos, menos ao sentido da visão.

⁹ Utilizarei o termo com as palavras objeto/elemento, por significarem, respectivamente, tudo que pode ser percebido pelos sentidos e tudo que se refere ao meio e ao ambiente. (Fonte: dicionário LUFT, 1991)

Com o intuito de proporcionar ao grupo um estado de corpo sensível, antes mesmo de começarmos as nossas experimentações dos objetos/elementos, em laboratório, trabalhávamos exercícios de aquecimento dos sentidos. Ou seja, realizávamos a observação do espaço, as relações que se estabeleciam com este e com o outro, a escuta interna e externa, e ampliação da visão e dos outros órgãos do sentido, trazendo a ideia de tridimensionalidade do corpo¹⁰.

b-) Materialização

A fim de compreender a sensação e a movimentação decorrentes da experimentação do objeto/elemento, buscávamos a incorporação das primeiras movimentações, gerando um registro das qualidades de movimentos distintas. A partir desta apropriação das qualidades de movimento, nos sentíamos com potencial para o desenvolvimento, ampliação e buscas de movimentos. Compreendo a materialização como a construção, no corpo, das sensações e memórias obtidas através das experimentações.

c-) Composição.

Esse é o último princípio que localizo. É procedido com a construção de frases de movimento, apropriando-se dos estudos anteriores, que estabeleceram qualidades e tendências de movimentação. Ou seja, era o momento em que fazíamos uma composição a partir do material memorizado, explorando diversas possibilidades de execução do movimento no corpo e no espaço.

Outro momento que identifico como inspiração criativa é a construção do material artístico final. Momento este, a partir do qual conseguimos realizar conexões entre os sentidos trabalhados, e entre o saber sensível e os afetos que nos atravessaram durante todo o percurso.

ENTRE MEMÓRIAS E AFETOS: POTENCIALIZANDO A CRIAÇÃO CÊNICA.

Todos os procedimentos citados acima, tanto a desmontagem como a criação dos alunos, são atravessados pelos afetos, pela memória e percepção. Penso esses três pontos como importantes potencializadores da criação artística.

¹⁰ Chamo aqui de tridimensionalidade a percepção do corpo em todos os planos no espaço e acredito que o trabalho de aquecimento dos sentidos pode ativar essa percepção.

Tais procedimentos artístico-pedagógicos podem ser considerados possibilidades de utilização da memória, afetos e percepção na criação cênica. Considero o processo de desmontagem como um procedimento de criação que envolveu meus afetos e minhas lembranças, trazendo à tona os questionamentos ligados aos meus percursos artísticos, pedagógicos e de pesquisa. O trabalho com os alunos estabelece conexões com os percursos de uma desmontagem, pois acessa os campos da memória e da autobiografia, também buscando levantamento de questões e material artístico. Lançando uma luz a tais possibilidades, me situo no lugar dos questionamentos, das indagações e das respostas inaudíveis, que ainda me põem a refletir a todo instante.

Como contribuir, por meio dos caminhos que estou trilhando, com a criação cênica de intérpretes criadores? Como potencializar as subjetividades dos procedimentos autobiográficos e sensoriais a fim de possibilitar construções dramáticas corporais e cênicas mais eficientes? Como me apropriar de meus afetos e possibilitar que os mesmos auxiliem e contribuam com os processos do outro? Como treinar o meu olhar para que eu possa, cada vez mais, identificar os **nós** dos processos de criação?

Enfim, destecho todo esse emaranhado de fios, que se cruzam, entrecruzam, se embaraçam e se misturam, não encontrando ainda a linha esticada, a linha fixa de um percurso artístico, mas sim uma linha de lã, resiliente, flexível e que permitirá a construção de outros novelos e tricôs em meus caminhos ainda não trilhados.

BIBLIOGRAFIA

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.** Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

DUARTE JR, João Francisco. **A montanha e o videogame. Escritos sobre Educação.** Campinas: Papyrus, 2010.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

LANDOWSKI, Eric. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I.A. (org). **Corpo e sentido: a escuta do sensível.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. – (Seminários e debates). Capítulo II, 21-44.

LAROSSA, Jorge. Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (org.). **Filosofia, aprendizagem, experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 185 - 194.

_____. **Linguagem e educação depois de Babel.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LEAL, Mara L. Memória e autobiografia na composição da cena. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; NETO, Walter. (org). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre- ABRACE, 2012.p.64-71.

LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo, Annablume, 2012.

_____. **Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban**. São Paulo: Annablume, 2006.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 3ª Ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo, Annablume, 2003. 124 p.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

**SOB MEU TETO:
Memórias embaralhadas em (des) montagem**

**UNDER MY ROOF:
Memories shuffled in (dis) assembly**

Michele Soares¹

Resumo

Este artigo parte de um estudo da desmontagem de uma cena-performance, *A Infanticida Marie Farrar*, de Bertolt Brecht. Desmontagem, originalmente, apresentada como trabalho da disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Mara Lúcia Leal, no programa Dinter - Doutorado Interinstitucional UFU/UNIRIO. A desmontagem e a performance como elementos propulsores de experiências pedagógicas para o ator e para o ensino do teatro.

Palavras-chave: memória, experiência, pedagogia da performance, desmontagem, ensino

Resumen

Este artículo es parte de un estudio sobre el desmontaje de un rendimiento escena, *La infanticida Marie Farrar*, Bertolt Brecht. Desmontaje originalmente presentado como disciplina de trabajo *Temas Especiales de Aprendizaje Educación en las Artes: Pedagogía (s) Teatro - prácticas contemporâneas*, impartido por el Prof. Dr. Mara Lucia Leal al programa Dinter - Doctorado Interinstitucional UFU / UNIRIO. Desmontaje y performance como los conductores de la experiencia educativa para el actor y para la enseñanza de elementos teatrales.

Palabras clave: memoria, experiencia, pedagogía de la performance, desmontaje, enseñanza

Abstract

This article is part of a study of the disassembly of a scene-performance, *The infanticidal Marie Farrar*, Bertolt Brecht. Disassembly originally presented as work discipline *Special Topics in Education Learning in the Arts: Pedagogy (s) Theatre - contemporary practices*, taught by Prof. Dr. Mara Lucia Leal at Dinter program - Interinstitutional Doctorate UFU / UNIRIO. Disassembly and performance as drivers of educational experience for the actor and for the teaching of theater elements.

Keywords: memory, experience, performance pedagogy, disassembly, teaching

De que valeria o empenho do saber se assegurasse apenas a aquisição de conhecimentos, e não, de certo modo, e na medida do possível, o descaminho daquele que conhece.
Michael Foucault (1984)

E repetir o nome Pagu é, acima de tudo, uma maneira que encontro de rejeitar o massacre brutal dos entusiasmos e esperanças empreendido pelas 'engrenagens implacáveis' que ainda hoje, sob outros nomes,

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutorado/DINTER 2013/2017. Orientadora Profa. Dra. Nara Keiserman. CAPES. Atriz, diretora de teatro e professora. Atualmente é docente do quadro permanente do IFTM /campus Ituiutaba.

faces e disfarces, prosseguem o seu trabalho destrutivo, violento e incansável.
Thelma Guedes (2003)

Neste artigo apresento o percurso de uma vivência artístico-pedagógica: a desmontagem de uma cena-performance, a partir do poema de Bertolt Brecht, *A Infanticida Marie Farrar*, apresentada como trabalho da disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Mara Lúcia Leal, no programa Dinter - Doutorado Interinstitucional UFU/UNIRIO e posteriormente, apresentada aos meus alunos da educação básica - curso técnico integrado ao ensino médio do Instituto Federal do Triângulo Mineiro/*campus* Ituiutaba, na disciplina Arte, no estudo da arte contemporânea, em foco o processo criativo do ator.

Tentarei tornar presente ao leitor, as vozes e imagens da escrita e criação cênica, deixando-as aparecer através das citações, contaminações, reverberações, pois mais do que examinar sob a ótica da teoria teatral, o que me proponho é acordar, descerrar os olhos, abrir as portas e tomar essa nova escrita, como parte contínua do processo de criação. A proposta, amigo leitor, é "mire e veja" uma constelação de sentidos, de-cifre.

Na articulação de um caminho de pausas, silêncios e dissonâncias, define-se uma partitura em que o significado pode estar nas figuras, configurações, gestos, sons, cintilações, possibilidades, oferecendo-se à decifração e criação de novas cifras, desvios, curvas, potencialidades, intensidades, instabilidades que burlam qualquer tentativa de verdade, de domínio, de consenso, de normas, de estado natural. Em contaminação de tal condição, construo na escrita um princípio de desmontagem - exercício cênico pedagógico, elaborado a partir de minha prática artística e educacional. Lanço para o leitor, bem como havia feito na relação com o espectador, que não se trata de uma demonstração técnica, mas de um desvelar de procedimentos subjetivos e complexos que buscam promover a reflexão a respeito dos caminhos trilhados para a construção da cena-performance *A Infanticida Marie Farrar* e das atividades artístico-pedagógicas realizadas no espaço escolar formal em que atuo.

Para Ileana Diéguez, a desmontagem é uma estratégia performativa e pedagógica de investigação e criação, em que se pretende mostrar a construção de trabalho do artista que, nesse momento, se instala como um palestrante, testemunho de seu tempo². É sempre um elemento político, pois estabelece pensamento crítico para reflexionar e problematizar. Por que faço isso?

² Palestra proferida pela Prof.^a Dr.^a Ileana Diéguez, durante o "III Inter-Faces Internacional – Intercâmbio em Artes Cênicas: a desmontagem como procedimento artístico-pedagógico", na Universidade Federal de Uberlândia, abril/2013.

Como faço isso?

Testimonios, preguntas, reflexiones, experiencias y ninguna certeza, ningún método, ningún saber a priori. [...] Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponem a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenam los marcos e, muy especialmente, proponem nuevos retos para quienes estudian y reflexionam em torno a la escena. (DIÉGUEZ, 2009, p. 09).

Desmontar a cena-performance *A Infanticida Marie Farrar*, de Bertolt Brecht, implicou em fazer questionamentos importantes e complexos, que se tornaram desafios emocionais e apresentaram íngremes fronteiras entre moral, liberdade e ética: Pensamos e agimos conforme nossa consciência ou guiados por um senso comum moral? Por que a poesia de Brecht emociona a plateia, que já está habituada a ver nos noticiários de TV mães que abandonam seus filhos e são condenadas por nossos julgamentos intolerantes a esse ato? Por que a história de Marie Farrar me toca tão profundamente, a décadas, criando em mim o desejo de comunica-la a todos os lugares que estou como artista e docente? Por que é necessário conhecer as condições materiais da vida de Marie Farrar, pra que não façamos um julgamento abstrato? Por que Marie, abandona seu filho? Não há outra alternativa? O que penso das mulheres que abandonam seus filhos? Por que elas os abandonam? Quem são elas? Por que não ouvimos tantas histórias de homens que abandonam seus filhos (não existem ou não são contadas?)? Qual é o lugar reservado àqueles que não cumprem seu papel social ou que não respondem ao que parece certo / normal / natural?

Para além da pessoalidade que compõe tais questionamentos, há um diálogo mais amplo que se estabelece com outras individualidades e coletividades, numa ordem social e humana, na larga rede das minorias, mas especialmente de gênero. Por isso, atestamos a desmontagem como estratégias performativas de investigação e criação, que diluem territórios seguros de pensamento. Ao ver o ator tão entregue, desmascarado, desnudo e sem solos estáveis, onde não há claro limite entre o real e o ilusório, a verdade e a mentira, experimenta-se a desconstrução da representação. E aqui não é negá-la, mas entendê-la como um campo para o exercício do político, do poder.

(É projetada uma imagem – uma fotografia de um trabalho cênico realizado há anos atrás, com um amigo, o ator Getúlio Goes, que está na platéia. Estou sentada num módulo cênico coberto por um forro de mesa - material pessoal, produzido artesanalmente por minhas avós materna e paterna, nas técnicas do bordado e do crochê, respectivamente. Trago ainda como objeto de cena, um caixote circular, ornado com imagens de mim mesma e de algumas outras mulheres - Frida Kahlo, Pagu e Camille Claudel.)

A fricção pessoalidade x obra artística compõe um borrão entre ficção e realidade, traçando

caminhos bem antes experimentados por diversas artistas que confrontaram suas questões mais íntimas no percurso de seu processo criativo, gerando obras que são também pedaços de sua própria história. A exemplo disso, lembramos de Camille Claudel (escultora francesa, 1864-1943), Frida Kahlo (pintora mexicana, 1907-1954) e Patrícia Rehder Galvão - a Pagu (poeta, diretora de teatro, tradutora, desenhista e jornalista brasileira, 1910-1962). As trajetórias artísticas e pessoais dessas três mulheres, são costuradas na relação amorosa e profissional, com seus parceiros, Auguste Rodin (escultor francês, 1840-1917), Diego Rivera (pintor mexicano, 1886-1957) e Oswald de Andrade (escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, 1890-1954), respectivamente. Fios tecidos numa colcha muito próxima para essas artistas, que viveram em países e épocas diferentes entre si. Em todas elas, ao ler sua obra e conhecer também um pouco de sua vida, nos deparamos com temáticas como ropimento, busca de autonomia, dor, amor, paranóia / loucura, bissexualidade, lembranças, gravidez, aborto, morte. Ao entrar nesse universo, confronto a mim mesma e minha história, tão identificada com tais espectros.

Em 1938, André Breton qualifica a obra de Kahlo de surrealista num ensaio que escreveu para sua exposição na galeria *Julien Levy* de Nova Iorque. Não obstante, ela mesma declarou: "Pensavam que eu era uma surrealista, mas eu não era. Nunca pintei sonhos. Pintava a minha própria realidade" (KETTENMANN, 2010, 41). A partir daí - da presença da vida/obra dessas artistas na elaboração da desmontagem, me propus repensar minha relação intensa com a obra de Brecht, *A Infanticida Marie Farrar*, já que elas instigam a presença e compreensão das instâncias de autonomia e de subordinação da mulher neste poema em questão, mas também da mulher que sou e das mulheres que amo. Problematizando tais condições - autonomia e subordinação, enquanto conceitos históricos, conforme a teoria brechtiana.

Já em cena, falo de Claudel, Kahlo e Pagu. Falo de Marie Farrar, falo de mim. Todas nós, proclamamos o direito as nossas lembranças e de ser lembrada - os direitos de vida, de justiça, de subjetividade. Confrontamos proibições e silêncios que querem calar o passado, eliminá-lo, mesmo que de modo figurado. Buscamos a cura para a alienação ou coisificação. Negamos a condição de objeto do relato do outro e afirmamos a condição de sujeito de nossa subjetividade, sem pretensão da verdade, mas na busca do conhecimento, do sentido dessa experiência, agora exteriorizada, narrada. Restauramos o passado, ao modo presente. As lembranças insistem, porque de alguma forma são incontrolláveis e soberanas. Como para Beatriz Sarlo, ao apontar que é mais importante entender do que lembrar, mas que para entender é preciso lembrar.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p. 24-25).

(Música: “Eu Te Amo”³. Espalho pelo espaço, na direção da platéia, em semi-círculo, algumas vezes entregando-lhe em mãos, folhas brancas com a minha imagem e a inscrição “PROCURA-SE”. Aproximo-me de Getúlio, pedindo, corporalmente, que desabotoe meu vestido – figurino usado no trabalho referido na foto. Agradeço, beijando-lhe a mão. Sequência de movimentos dançados, que exprimem memórias conectadas pela música e pela narrativa até aqui – tiro o vestido e o deixo estendido em cena).

Por que *Marie Farrar*? Para construir o exercício de desmontagem, inicialmente questioneei minha relação de amor e identificação com o poema de Brecht. No caminho, me deparei com algumas respostas e percebi que só hoje, treze anos após a primeira vez que *performei* a poesia, me sinto com possibilidades de trazer essas respostas para cena. Permitir que através de Marie Farrar, “se veja como sou eu, como é você (digo que nada desejo esconder)” (BRECHT, 1987, 54). Nesse trilhar de respostas, de buscas para des-montar confrontei o trauma, que não mais continha suas motivações iniciais, apenas lembranças. Consenti que elas emergissem e comunicassem sua dor, sua superação, seu desejo de expressão. Vivi o passado ao modo presente, onde tudo ganha um novo lugar. Des-montar era ressignificar aquelas experiências.

³ “Ah, se já perdemos a noção da hora / Se juntos já jogamos tudo fora / Me conta agora como hei de partir / Ah, se ao te conhecer / Dei pra sonhar, fiz tantos desvarios / Rompi com o mundo, queimei meus navios / Me diz pra onde é que inda posso ir / Se nós nas travessuras das noites eternas / Já confundimos tanto as nossas pernas / Diz com que pernas eu devo seguir / Se entornaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração / Meu sangue errou de veia e se perdeu / Como, se na desordem do armário embutido / Meu paletó enlaça o teu vestido / E o meu sapato inda pisa no teu / Como, se nos amamos feito dois pagãos / Teus seios ainda estão nas minhas mãos / Me explica com que cara eu vou sair / Não, acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta / Agora conta como hei de partir”. *Eu Te Amo*, Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim, 1980.

(Leitura da primeira parte do poema de Brecht, 'A Infanticida Marie Farrar').

Maria Farrar, nascida em abril, menor de idade, / raquítica, sem sinais, órfã / até agora sem antecedentes, afirma / ter matado uma criança, da seguinte maneira: / diz que, com dois meses de gravidez / visitou uma mulher num subsolo / e recebeu, para abortar, uma injeção / que em nada adiantou, embora doesse.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Ela porém, diz, não deixou de pagar / o combinado, e passou a usar uma cinta / e bebeu álcool, colocou pimenta dentro / mas só fez vomitar e expelir. / Sua barriga aumentava a olhos vistos / e também doía, por exemplo, ao lavar pratos. / E ela mesma, diz, ainda não terminara de crescer. / Rezava à Virgem Maria, a esperança não perdia.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Mas as rezas foram de pouca ajuda, ao que parece. / Havia pedido muito. Com o corpo já maior / Desmaiava na missa. Várias vezes souou / suor frio, ajoelhada diante do altar. / Mas manteve seu estado em segredo / até a hora do nascimento. / Havia dado certo, pois ninguém acreditava / que ela, tão pouco atraente, caísse em tentação.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Nesse dia, diz ela, de manhã cedo / ao lavar a escada, sentiu como se / lhe arranhassem as entranhas. Estremeceu / Conseguiu no entanto esconder a dor. / Durante o dia, pendurando a roupa lavada / quebrou a cabeça pensando: percebeu angustiada / que iria dar à luz, sentindo então / o coração pesado. Era tarde quando se retirou.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Mas foi chamada ainda uma vez, após se deitar: / Havia caído mais neve, ela teve que limpar. / Isso até a meia-noite. Foi um dia longo. / Somente de madrugada ela foi parir em paz. / E teve, como diz, um filho homem. / Um filho como tantos outros filhos. / Uma mãe como as outras ela não era, porém / E não podemos desprezá-la por isso.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. (BRECHT, 1987, p. 52-53).



Figura 1: desmontagem apresentada na disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*. Fonte: arquivo pessoal.

(Em direção à plateia, incluo falas que dizem de Marie Farrar, de mim, de tantas outras mulheres).

Alguns textos ditos na desmontagem eram encenados sob formas de personagens e outros narrados, porém abandonando o caráter unificado do drama, da compreensão tradicional de personagem e ação, em privilégio de uma relação mais próxima do artista com o público, numa espécie de atuator-*performer*. Assim, criava-se uma fronteira movediça entre realidade e ficção, que não temos a pretensão de clarear. Permitir essa dúvida ou não esclarecimento para o espectador, é possibilitar que ele participe da construção dos sentidos da desmontagem. A relação espacial entre artista e plateia, proposta pela desmontagem é de partilha, aproximação e intimidade. Então falo e admito que vislumbrem a mim mesma, ou Marie, ou Frida, Camille, Pagu, ou ainda qualquer mulher que tenha sido marcada por tais questões. A solidão de quem é diferente, de quem não segue as normas, de quem se comporta, sente desejos e tem ideais que não são como os da maioria das pessoas. A verdade é a produção de discursos que carregam poder e saber, é um solo minado. O sujeito que fala (eu) pode ser uma máscara, apenas um texto decorado. Uma versão incompleta.

Essas mulheres viveram o poder, a que Foucault chama do tipo disciplinar, que serve para examinar a conduta, qualificar, corrigir, induzir à normalidade, à sanidade a qualquer custo. *(Para a platéia)* “Cuidado!! Ela é muito perigosa!!”, “Vadia! Oportunista! Disposta a tudo!”, “Ela é má! Ruim mesmo e não vale nada!”, “Coitado! Vai acabar sendo trocado por outro!! Aliás, por OUTRA!”, “Olha só, quem tá passando ali: a psicopata!!”.

(No centro, em pé, sobre o forro artesanal que cobre o módulo, canto, num tom quase narrativo, o refrão da música ‘Geni e o Zepelim’, de Chico Buarque de Holanda, 1977): “Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni!”. *(Direciono-me para o espaço lateral, onde está estendido sobre o chão um lençol, cor branca. Derramo sobre ele um pote com tinta vermelha. A tinta é mole, mas com volume maior, cai como uma massa ao ser despejada. Faz barulho. Provoca respingos para além da delimitação posta pelo tecido, atingindo também minhas pernas, até minhas coxas internas. Fico de cócoras sobre a tinta, me apoiando sobre as mãos, por trás das pernas. Há um esforço físico, um desgaste, uma respiração que se altera).* Narrativa - cena:

Vamos deixá-la então acabar / de contar o que aconteceu ao filho / (diz que nada deseja esconder) / pra que se veja como sou eu, como é você. / Havia acabado de se deitar, diz, quando / senti náuseas. Sozinha / sem saber o que viria / com esforço calou seus gritos.

E os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Com as últimas forças, diz ela / pois seu quarto estava muito frio / arrastou-se até o sanitário, e lá / (já não sabe quando deu à luz sem cerimônia / lá pelo nascer do sol. Agora,

diz ela / estava inteiramente perturbada, e já com o corpo / meio enrijecido, mal podia segurar a criança / porque caía neve naquele sanitário dos serventes.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Então, entre o quarto e o sanitário - diz que / até então não havia acontecido - a criança começou / a chorar, o que a irritou tanto, diz, que / com ambos os punhos, cegamente, sem parar / bateu nela até que se calasse, diz ela. / Levou em seguida o corpo da criança / para sua cama, pelo resto da noite / e de manhã escondeu-o na lavanderia.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Marie Farrar, nascida em abril / falecida na prisão de Meissen / mãe solteira, condenada, / pode lhes mostrar / a fragilidade de toda criatura. Vocês / que dão à luz entre lençóis limpos / e chamam de "abençoada" sua gravidez / não amaldiçoem os fracos e rejeitados, pois / se o seu pecado foi grave, o sofrimento é grande.

Por isso lhes peço que não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. (BRECHT, 1987, p. 54-55).

(*Fragmento pessoal, parte da desmontagem*): “Em todo aquele espaço, me concentro na janela a minha frente. Não consigo me mover e então, observar além. A janela que parece apenas um retângulo em sua concretude, torna-se, em minha subjetividade, ou seria, em meu desespero, o desejo de me lançar pra fora dali. Fecho os olhos, estou cansada. O médico entra no quarto. Olha nos meus olhos, toca minhas mãos e suavemente diz que ficarei bem. Ele sabia o que havia acontecido. Sabia o que eu tinha feito. Era possível ler isso em seu olhar generoso, em sua voz afetiva. E assim, com delicadeza, diz que, como até ali tudo já havia sido muito triste, cuidaria para que eu adormecesse e não visse mais nada. Fui levada para a sala de cirurgia e sob aquela luz intensa, que me lembrava um grande holofote, adormeci. Assim, impediu que eu produzisse memórias. O melhor que podia fazer por mim: não me oferecer lembranças, a partir dali”.

(*Levanto-me, subo novamente no módulo, ao centro. Canto, tom narrativo, porém diferente da primeira passagem, o refrão da música ‘Geni e o Zepelim’*): “Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni!”.

A exclusão com seus mecanismos de vigilância e punição estabelecem o lugar daqueles que não se integram a ordem. As prisões (*Marie Farrar / Pagu*), os hospitais (*Frida Kahlo / eu*), os manicômios (*Camille Claudel*), as escolas (*eu, todas elas, todos nós*), os olhares condenatórios / as câmeras de vigilância, contemporaneamente distribuídas onde menos se imagina - o *Panopticon* de Foucault, as gaiolas cruéis e sábias. Tudo o que foge à norma deve ser corrigido e punido. (*Para a plateia*): “Por isso lhes peço, por favor, que não fiquem indignados / Pois todos nós, (*algum dia, em algum lugar*), precisamos de ajuda, coitados.” (BRECHT, 1987, p. 55).

Pensar que essa história pudesse ser contada linearmente, como se tivesse sido planejada, e então, compreendida facilmente, seria um desejo ou lugar-comum, já que em seu momento real de acontecimento, passou pela fragmentação, num sentido de experiências desordenadas e

contraditórias, gerando mais desorientação, talvez, do que encaminhamentos. Mais que um exercício de decisão, desejo de organização ou vontade, a retomada do passado é o momento libertador, é a demarcação e captura do presente. Se esse processo não finaliza na desmontagem, ele prossegue repercutindo espasmodicamente, como numa corrente de distúrbios funcionais, em minha condição humana - feminina - artista, sabendo não ser possível separar limites. Assim, em meio aos insistentes espasmos, a presente escrita assopra sinais e indícios de novos sentidos que ora me espantam ora me acolhem. Como diz Phelan, "A tentativa de escrever [...], depois que a performance termina, é submeter-se a um assombro, mas um assombrar-se que promete a possibilidade de uma lembrança mais organizada", (PHELAN, 2004).

Se o teatro comporta um conjunto de convenções que a contemporaneidade vem tratando de desfazer, preocupando-se em desconstruir, ou minimamente atenuar, a rigidez de certas fronteiras da cena, do mesmo modo a Escola como espaço formal do ensino de teatro, algumas vezes, vive esse redimensionamento ao se movimentar na direção das tendências que alargam, expandem, multiplicam, intensificam e potencializam as possibilidades e os sentidos da formação do indivíduo em Arte. Pensando assim, é que desmontei para os meus alunos de ensino médio integrado do Instituto Federal do Triângulo / IFTM, oportunizando a mim mesma um novo processo de questionamento e revelações. Só assim valeria o percurso de um doutoramento e de experiências como a desmontagem. Ao compartilhar com meus alunos esse procedimento como uma proposta artístico-pedagógica alargamos estradas no estudo da arte contemporânea e de conceitos a respeito do artista, do processo criativo, da arte - especialmente de quais são os conceitos que queremos estabelecer para as nossas práticas. Nessa conexão, estabelecemos confiança, liberdade, afeto, intimidade, desejos de modo vital para o trabalho do ator, como já dizia Grotowski ao falar de si próprio como encenador na relação com seus atores: "[...] o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está nele - e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de 'nascimento duplo e partilhado'" (GROTOWSKI, 1971, 11).



Figura 2: desmontagem apresentada aos meus alunos de uma turma de curso técnico integrado ao ensino médio do IFTM / *campus* Ituiutaba, dezembro/2013. Fonte: arquivo pessoal.

É nesse contexto que, definitivamente, nos distanciamos de um programa teórico carregado de um arcabouço de conteúdos da História da Arte, seja qual for a linguagem artística, como também fugimos da proposição pedagógica do ensino da Arte – Teatro, como instrumento de desenvolvimento do ser humano, a fim de torná-lo melhor para o convívio humano. Em ambos projetos, vislumbro uma condição redutora do Teatro, já que sua potência de criação e mobilização fica atrelada às circunstâncias determinadas e impostas, com o ponto de chegada bem traçado e focado. Um caminho reduzido, marcado e de sentidos prontos. Não me localizo nesse terreno e busco novos campos, com o desejo de novos encontros, novas percepções e sentidos. E em meio a questionamentos sobre essa nova esfera, vejo que não quero ensinar, ofereço então como proposta metodológica para o “ensino” do teatro, a relação entre docente e discentes como criadores, artistas, atores – performers – autores numa mesma arena. Numa poética fragmentada e inacabada, onde se articulem imagens, sons, corpos, pensamentos e sentimentos do cotidiano escolar e da vida, tornando significativas a elaboração e leitura de uma teatralidade que antes de ser ensinada, será investigada, conquistada e de-cifrada nessa nova relação consigo, com o outro e com o espaço. No desejo de constituir essas novas relações, já que buscamos romper com as hierarquias e os condicionamentos professor e aluno, sala de aula e espaço aberto, palco italiano e ‘espaços alternativos’, aluno-ator e aluno-espectador, encontramos novos significados e outros desejos que ampliam a ruptura das hierarquias entre texto e cena, palavra e movimento – corpo, encenador e ator, ficcionalidade e personalidade na constituição de uma obra. Desejos que reelaboram minha prática como artista-docente na articulação dos desejos dos outros, artistas-discentes.



Figura 3: momento de vivência, pelos alunos, dos elementos constituintes da desmontagem apresentada por mim - IFTM/ *campus* Ituiutaba, dezembro/2013. Aqui, puderam ler minhas fontes, ouvi-las, tocar, caminhar entre e sobre elas, e ao mesmo tempo, produzir seu próprio material como estímulo para nossas novas criações. Fonte: arquivo pessoal.

Referências:

BRECHT, Bertolt. **Poemas, 1913-1956**. Trad.: Paulo César Souza. Ed. Brasiliense, 3ed., 1987.

DIÉGUEZ, Ileana. **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. México: Universidade Iberoamericana, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, FLORENTINO. **Cartografia do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FOUCAULT, Michael. **A História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres**. SP: Relógio D'Água.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 40ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

GUEDES, Thelma. **Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial**. SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo**. Taschen, 2010.

LEAL, Mara Lucia. Pedagogia da Performance: uma experiência. In: TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PHELAN, Peggy. O Orfeu de Trisha Brown: duas tomadas em duplos finais. Trad.: Maria Cláudia Lopes. In: ALEIXO; LEAL (Orgs.). **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, V. 3 (no

prelo).

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

PERCURSOS DE UMA DESMONTAGEM
Memórias autobiográficas num processo artístico-metodológico¹

PATHWAYS OF A REMOVAL
Autobiographical memories in an artistic and methodological process

Sigrid Bitter²

RESUMO

A proposta deste artigo é apresentar a arte atravessando a minha história de vida e as minhas escolhas pessoais, por meio de um processo de desmontagem apresentado na disciplina Pedagogia(s) do Teatro: Práticas Contemporâneas, ministrada pelos professores: Dra. Mara Leal e Dra. Ileana Diéguez, do programa DINTER UNIRIO/UFU-2013. Este texto aponta também para um possível conceito de desmontagem e como ela vem sendo apresentada, além de observações e socializações oriundas das desmontagens dos colegas e a narrativa de minha própria desmontagem: memórias autobiográficas num processo artístico-metodológico. Ao final, trago uma reflexão sobre todo o processo.

Palavras-chave: Desmontagem, Autobiografia, Práticas Pedagógicas.

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar el arte a través de mi historia de vida familiar y mis elecciones personales, a través de un proceso de desmontaje que se ha mostrado en la disciplina Pedagogía (s) del Teatro: Práticas Contemporâneas, enseñan maestros: Dr. Mara Leal e Dr. Ileana Diéguez del programa DINTER UNIRIO/UFU-2013. Este texto también apunta a un posible concepto de desmontaje y a la forma en que se ha presentado, así como observaciones y socializaciones surgidas de la desmontaje de mis colegas y la narración de mi propia desmontaje: recuerdos autobiográficos de un proceso artístico-metodológico. Al final, yo traigo una reflexión sobre todo el proceso.

Palabras clave: Desmontaje, Autobiografía, Práticas pedagógicas.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present art through my story of family life and my personal choices through a process of disassembly shown in the discipline Pedagogy (s) of the Theatre: Contemporary Practices, taught by professors: Dr. Mara Leal e Dr. Ileana Diéguez, of DINTER UNIRIO/UFU-2013 program. This text also points to a possible concept of disassembly and how it has been presented, as well as observations and socializations arising from my colleagues' disassemblies and the narrative of my own disassembly: autobiographical memories of an artistic-methodological process. At the end, I bring a reflection about the whole process.

Keywords: Disassembly, Autobiography, Pedagogical Practices.

¹ Uma versão reduzida do texto foi publicada nos Anais da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas) em 2013. A reduced version of the text was published in the Annals of ABRACE (Brazilian Association for Research and Pos Graduate in Theatre) in 2013.

² Professora do curso de Educação Física da UFU, doutoranda em Artes Cênicas no DINTER UFU/UNIRIO-2013. Pesquisa em andamento na área da dança com orientação da Dra. Nara Keiserman.

Introdução:

Existem controvérsias quanto ao significado das palavras “desconstrução” e “desmontagem”. Ambas, assim como “desvelar”, “destecer” e outras, são ou podem ser utilizadas para falar da ação do autor/artista de expor ao público o caminho pelo qual a sua obra percorreu.

Para Jaques Derrida (1997), a palavra “desconstrução” pode ter significados diferentes conforme o contexto. No idioma latino, desconstruir envolve desmembramento das partes de um todo. Desconstruir também foi um gesto estruturalista, em qualquer caso, como também um gesto antiestruturalista; e seu êxito se deve, em parte, a este equívoco. Tratava-se de desfazer, de decompor, de dessormentar estruturas de todos os tipos, linguísticas, logocêntricas, fonocêntricas, pois o estruturalismo estava dominado pelos modelos linguísticos da chamada linguística estrutural, sócio institucional, política, cultural e filosófica.

Para Ileana Diéguez³ (2009), a desmontagem foi uma proposta de investigação interessada em tornar visível o tecido criativo por meio de testemunhos, desconstruções e reconstruções dos próprios criadores. Esse termo, desmontagem, surge na segunda metade do séc. XX, num processo de investigação dos teatros latino-americanos independentes, na busca de um caminho alternativo de outras linguagens cênicas e dramáticas, como outras teorias e pontos de vista.

Com esse procedimento desenvolve-se, então, outras práticas de compartilhamento nas artes cênicas. Uma delas é a exposição pública de certos momentos privados do ato criativo. Evidencia-se o real. Quase nada escapa; até o que não era previsto e que surge espontaneamente no momento. Percebe-se, também, uma maior horizontalidade na relação artista e espectador. A não representação e, sim, apresentação, transcendendo a dimensão contemplativa, propondo modos mais participativos e podendo estar fora dos espaços convencionais e/ou tradicionais de se fazer e fruir arte.

A desmontagem de determinados processos criativos de atores implicou em revelar algumas relações entre investigação e criação. Esses princípios que são desvelados/revelados não são repetidos ou conhecidos, são um emaranhado de experiências à margem do que é comumente considerado como modelo de sucesso. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, tradução nossa).

A pesquisadora se atentou, portanto, para esse processo devido ao abismo em que vários autores/artistas se lançaram, trazendo, para a desmontagem, testemunhos, reflexões, perguntas, experiências e nenhuma certeza, nenhum método e nenhum saber a priori. No entanto, um aspecto comum que aproximava essas desmontagens eram as experiências com o fazer cênico.

³ Ileana Diéguez é uma referência ao tratarmos do conceito de desmontagem na cena contemporânea. Professora da Universidade Autónoma de Mexico, atua em grupo de pesquisa e outras instâncias que abordam o tema em questão.

A desmontagem está longe de prestar-se a algum método, mas consiste em expor diversas experiências e modos como elas acontecem. Não existe um método para as desmontagens, não é possível fixá-la em algum esquema que enrijeça o corpo vivo que é a cena. Cada criador elege as estratégias para tentar acessar ou regressar a esse encontro reflexivo e artístico com o seu próprio material.

Segundo Diéguez, mais que destruir, era preciso compreender o que se havia construído, para então reconstruir. A desmontagem organiza o processo criativo.

O início

Quando foi estabelecida a tarefa de apresentar uma desmontagem de um percurso/processo criativo dentro da disciplina, fiquei num impasse, pois até então não havia encenado algo, já que venho de uma área esportiva; no entanto, o esporte também me proporcionou alguma sensibilidade artística oriunda do meu percurso na ginástica e na dança. Propuseram-me, então, fazer uma desmontagem da minha vida, mostrando o viés artístico o qual me norteou e me fez chegar ao doutorado em artes cênicas. Então, aceitei a proposta, já que não existe um procedimento engessado na desmontagem e o artista escolhe o que quer expor. A desmontagem sempre é um momento político, é uma estratégia, um momento crítico, de análise, portanto, um processo rico e híbrido, de rever, de memória. Esse processo acabou sendo uma investigação interessante, onde me percebia mergulhando profundamente em algumas questões pessoais. E é essa experiência que eu trago para compartilhar neste artigo. Parti das minhas memórias pessoais, busquei registros visuais (fotos) e de escrita (na forma de diários), relembrei músicas que marcaram certos períodos, revisei fases performáticas diferentes, reuni material profissional (cursos e projetos) e compus uma apresentação para o meu trabalho até chegar ao meu projeto de pesquisa do doutorado. Essas ações fizeram com que eu organizasse totalmente minha sala de trabalho e meu escritório particular, ou seja, essa preparação foi um processo de reestruturação tanto interna quanto externa.

Minha desmontagem

Filha de um casal de artistas germânicos vindos ao Brasil após a 2ª Guerra Mundial, tive uma educação pautada na preparação para sobrevivência em guerras. Em casa, para que eu fosse reconhecida, tinha que ser a melhor, politicamente correta e verdadeira. Não podia fraquejar, tinha que ser forte e perfeita. Eu não podia ter medo, nem errar e nem chorar. Tinha sempre que andar

com a cabeça erguida e com o peito projetado para frente. Fui uma criança muito rebelde. Eu queria fazer de tudo. Tinha ânsia para conhecer o mundo... Quando quis fazer música, minha mãe me podou, alegando que eu era muito desafinada. Quando quis fazer balé, meu pai me aconselhou a fazer esgrima, judô, enfim... artes marciais.

Então resolvi percorrer outros caminhos: fui ser baliza em desfiles de sete de setembro. Entrei na ginástica artística e, por ela, conquistei um lugar na seleção mineira. Concomitantemente, comecei a treinar ginástica rítmica, pela qual, mais tarde, estive na Seleção Brasileira durante cinco anos, competindo internacionalmente na Espanha, na Suíça, no Canadá, na Inglaterra e na Alemanha. Vale ressaltar que a dança sempre esteve presente em minha vida, mesmo que indiretamente, pois fazia parte da preparação das ginastas. Por gostar de atividade física, eu sempre buscava novos desafios no esporte. Posso dizer que tive três fases nele: aquela em que eu competia contra os outros, aquela em que eu competia comigo mesma e a atual, em que pratico por prazer.

Entre fugas e encontros

Acabei me refugiando na ginástica ao vivenciar a separação de meus pais na minha adolescência. Com todos os prós e contras, essa experiência me preparou para a vida.

Na ginástica, sempre almejei alcançar um movimento tecnicamente perfeito. A música é que trazia um tom poético àquela plasticidade nua e crua. A coreografia era um entrelaçado de movimentos que desafiavam as leis da física e da mecânica. Cada fio desse tecido era um movimento simples que se ligava a outro, tornando-se cada vez mais complexo. Quanto mais desafiadora fosse essa tecelagem, maior era a sua avaliação. Não importava que danos causassem; físicos e/ou emocionais. O que importava era que tínhamos que dar conta de tudo. Essa experiência fez com que eu me remetesse à música *Esquinas*, de Djavan:

Só eu sei, as esquinas por que passei
 Só eu sei, só eu sei
 Sabe lá, o que é não ter e ter que ter pra dar⁴
 Sabe lá, sabe lá... (Djavan, 1984).

Se por um lado a performance das ginásticas não se preocupava com um lado poético, por outro, ela também não trazia questões políticas. Não havia questionamentos, nem reflexões, nem críticas. Existia apenas o movimento pelo movimento. Como já relatei, era a música que preenchia e envolvia esse movimento, trazendo-lhe toda potencialidade expressiva. Na Ginástica Rítmica, agregada à música e à coreografia, tínhamos os aparelhos manuais. Os oficiais: corda, bola, arco,

⁴ Grifo meu, para evidenciar a sensação que eu tinha na época.

fita e maças. Os alternativos: normalmente criados pelos próprios praticantes; porém precisavam ser vistosos e funcionais, pois eram utilizados nos espetáculos de abertura de jogos e outras festividades. Mas, voltando aos aparelhos oficiais, mais uma vez a técnica era soberana em 60% desses aparelhos (corda, arco e maças). Apenas 40% deles (bola e fita) permitia transparecer uma fluidez que deixava rastros de uma obra artística no ar, ou seja, onde conseguíamos perceber a plasticidade de uma arte em movimento. Enfim, essa área performativa que é a ginástica rítmica, está sempre em busca pela tríade perfeita: o corpo num treinamento desenfreado e cada vez mais intenso de suas valências físicas e habilidades perceptivas; o aparelho, com a sua técnica de manejo cada vez mais elaborada e desafiando cada vez mais a lei da gravidade; e a música, que, apesar de permitir uma livre escolha, possui restrições que são regidas por regras estabelecidas pelo órgão máximo dessa modalidade esportiva, a Federação Internacional de Ginástica (FIG).

Como eu mesma vivenciei um “treinamento de alto nível”, chegando a participar da Seleção Brasileira de Ginástica Rítmica, e ao sentindo as consequências dos treinos na própria pele, nunca me motivei a desenvolver um trabalho de treinamento, por três motivos:

1. Por mais que se programe um trabalho compensatório ao treinamento, ele nunca conseguirá evitar lesões crônicas;
2. Quando desenvolvemos um trabalho com crianças, que normalmente são movidas por desafios, por mais que as alertemos das possíveis consequências, elas ainda não possuem maturidade suficiente para a compreensão dos possíveis efeitos advindos de treinamentos intensivos;
3. E, mesmo que alertemos os pais, eles se tornam cegos à volúpia de seus egos e vaidades, deixando a ansiedade e a expectativa tomarem conta ao desejarem um lugar no pódio para sua cria, não percebendo a transferência que se faz ao responsabilizar um filho pelo próprio fracasso.

Daí, mais uma vez, passo a vivenciar outras possibilidades.

(D) eficiências

Ao voltar do meu mestrado em Ciências do Esporte na Alemanha, fui procurada por um grupo de pessoas com as mais diversas deficiências (física, auditiva, visual e mental leve), que me seduziram a desenvolver um trabalho com eles na Dança e na Ginástica Rítmica em Cadeiras de Rodas.

De início fiquei temerosa, pois não sabia nem mesmo como me comportar frente a eles, que dirá criar algo com eles. Mas estava numa situação onde eu não podia negar, ao ver aqueles olhos brilhando pedindo por atenção e inclusão. Então resolvi enfrentar e comecei a pensar nas várias possibilidades. No entanto, minha mente ainda funcionava na “alta performance”, e nem me havia dado conta disso. Pensei, sonhei, planejei, preparei. Conclusão: o primeiro encontro foi uma catástrofe. Terminei o primeiro treino super frustrada, pensando que ninguém voltaria mais. Mas para a minha surpresa, todos estavam lá no treino seguinte. Fiquei muito feliz! Conseguimos num período de seis anos trocar experiências e aprender muito. Participamos de vários eventos científicos da área, apresentando coreografias e relatos de experiência. Na época, foi considerado um trabalho inédito no Brasil.

Concomitantemente a essa época, desenvolvi um projeto numa Clínica de Internação para Pacientes Psiquiátricos. Era interessante perceber como é tênue a linha que separa o que se denomina de doença e o que se denomina de saúde, para tanto, cito uma passagem:

Transtornos mentais são patologias com manifestações psicológicas ou comportamentais associadas a comprometimento do desempenho devido a perturbações biológicas, sociais, psicológicas, genéticas, físicas ou químicas. Cada patologia apresenta sinais e sintomas característicos. (KAPLAN; SADOCK, 1992, p. 1).

Com essas experiências junto a pessoas portadoras de necessidades e cuidados especiais, pude fazer uma reflexão mais apurada sobre a nossa condição humana. Percebi que a qualquer momento um de nós pode estar numa cadeira de rodas ou ter um surto psicótico. Mas também aprendi que para tudo existe um limite. Não é porque uma pessoa possui uma deficiência que devemos tratá-la como “incapaz”, pois todos nós temos as nossas limitações.

Segundo a Convenção nº 159/83 da OIT e a Convenção da Guatemala, que foi promulgada pelo Decreto nº 3.956, de 8 de outubro de 2001, define-se a deficiência como: “uma limitação física, mental, sensorial ou múltipla, que incapacite a pessoa para o exercício de atividades normais da vida e que, em razão dessa incapacitação, a pessoa tenha dificuldades de inserção social.” (Convenção nº 159/83 da OIT e a Convenção da Guatemala nº 3.956 de 2001).

Descobri que, por mais limitada que uma pessoa seja, ela possui um potencial a ser descoberto e desenvolvido. É preciso acreditar, ter coragem, paciência e muita dedicação. E ter consciência disso pode possibilitar à pessoa recuperar a sua dignidade.

Interessante perceber que, ao longo desse processo, eu transitei de um corpo antes rígido e perfeito para reflexões em torno de corpos fora desse padrão. Dessa forma, fui tomada de certa

angústia ao perceber mudanças de paradigmas no que diz respeito à questão dos corpos estereotipados.

Continuei buscando algo que pudesse preencher minha inquietude.

O encontro com a espiritualidade no Yoga

Transitando por todos esses caminhos: na busca de um corpo potencialmente perfeito no esporte, vivenciando as limitações desse corpo e percebendo a linha tênue entre saúde e doença, senti necessidade de algo que explicasse melhor a nossa existência. Surge, após vários anos de busca, um encontro mais significativo com a espiritualidade.

Espiritualidade é reconhecida como um fator que contribui para a saúde de muitas pessoas. O conceito de espiritualidade é encontrado em todas as culturas e sociedades. Ela é expressa nas buscas individuais para um sentido último através da participação na religião e ou crença em Deus, família, naturalismo, racionalismo, humanismo, e nas artes. Todos estes fatores podem influenciar na maneira como os pacientes e os cuidadores profissionais da saúde percebem a saúde e a doença e como eles interagem uns com os outros, (PUCHALSKI, 2001, p.352-7).

Portanto, cada cultura e cada sociedade entende a espiritualidade segundo os seus condicionamentos e as suas crenças. É necessário que algo faça sentido para que possamos acreditar. E na busca desse sentido, aos 40 anos, tive acesso ao Yoga, que não é considerado uma religião e sim uma filosofia de vida, e que me proporciona um encontro comigo mesma. Identifiquei-me com os seus ensinamentos. Seu significado maior: união. Foi o meu despertar para a espiritualidade. Passei pelas experiências da *Hatha*⁵ e da *Raja Yoga*⁶.

Ao adentrar no mundo do Yoga pude perceber a espiritualidade mais claramente. O Yoga contribui para a nossa saúde, pois, além de nos fornecer uma atividade física pautada no alongamento, na força e no equilíbrio, também nos oportuniza o relaxamento e momentos de meditação. Ao estudar o Yoga, passei a refletir mais sobre vários aspectos da vida, de comportamentos, de ensinamentos, de crescimentos, de desenvolvimentos, de valores e princípios.

Aprendi a observar meu corpo, minhas sensações, meu estado físico, mental e emocional. Com isso aprendi a respeitar os meus limites, ao contrário do que eu fazia na minha fase de atleta, em que eu sempre estava rompendo com os meus limites, o que conseqüentemente deixou marcas

⁵ Hatha-yoga é o campo do Yoga que abrange as posturas psicofísicas, contendo as *ásanas* (exercícios físicos), *pranayamas* (técnicas respiratórias) e *dhyana* (relaxamento).

⁶ Raja-yoga é o campo do Yoga que estuda técnicas de meditação.

que se tornaram crônicas. Porém, ao me envolver com o *Yoga*, pude perceber o quanto o meu corpo/mente/emoção são maleáveis. Existe uma expansão e um recolhimento natural e, se respeitados, conseguimos ter uma vida mais equilibrada, mais suave, mais fluída; ou seja, mais saudável.

O Yoga é uma visão peculiar sobre o ser humano e seu papel na ordem das coisas, bem como um caminho de autoanálise que pode ser colocado em prática, prescindindo de qualquer teoria ou crença. Um caminho que conduz o homem a compreender verdadeiramente a si mesmo [...] Yoga também é liberdade. Libertar-se de condicionamentos e preconceitos, por exemplo. Está escrito na *Bhagavadgītā* (*escritura sagrada Hindú*) [...] Perfeição no Yoga é fazer as ações em harmonia com o bem comum e com o reconhecimento de que nosso privilégio é agir, e não tentar controlar ou escolher os resultados das ações. Noutras palavras, perfeição significa viver consciente [...] é permanecer totalmente consciente o tempo todo, de cada ato, a cada momento [...] (KUPFER, 2000).

Na *Raja Yoga*, passei por experiências com algumas técnicas meditativas. Aprendi a acalmar a mente, a relaxar o corpo e buscar um estado de atenção plena; alcançando assim um estado mental alterado. Esse estado é a principal proposição da meditação.

Parafraseando Yogananda (2001), podemos verificar a relação matemática que existe entre a frequência respiratória do homem e seus vários estados de consciência. Ao silenciar a mente, conseguimos também uma respiração lenta, a qual proporciona um estado salutar no indivíduo. Já uma respiração rápida ou irregular acompanha estados emotivos prejudiciais.

Aspecto curioso é que durante toda a minha vida tive interesse por terapias complementares/alternativas/holísticas, talvez por perceber a limitação da medicina alopática⁷, como também por essas terapias abordarem outros aspectos, principalmente no campo vibracional, o qual a medicina comum não consegue acessar.

Todas as terapias podem ser consideradas complementares e/ou alternativas. Tanto a terapia tradicional quanto as demais podem prescindir de outras terapias atuando individualmente. Quando todas elas, ao necessitarem do auxílio de outras, são consideradas terapias complementares. (GIMENEZ; REINERS, 2007).

Desse modo, prefiro adotar o termo mais antigo, o holístico, pela visão mais completa sobre saúde e doença, já que a terapia complementar pode ser vista como a associação de duas terapias alopáticas e a terapia alternativa possuir um caráter de pouca credibilidade.

No enfoque holístico a doença do corpo físico é apenas, e tão somente, o reflexo ou a somatização das desarmonias já existentes nos corpos energéticos e ou emocionais. Assim sendo o tratamento holístico visa tratar não apenas as dores ou desajustes do corpo físico, ou seja, não somente o efeito, mas sim, busca detectar a origem do mal e tratá-lo para que assim deixe de existir não só o mal, mas também a causa que o provoca. (CARDIM).

⁷ Medicina alopática refere-se à medicina tradicional, que não necessariamente está vinculada às terapias alternativas/complementares/holísticas, como a acupuntura, a homeopatia, a fitoterapia, dentre outras.

O Yoga faz parte das várias outras terapias holísticas que vivenciei, algumas como paciente e outras como facilitadora, e que, hoje, compartilham com o que eu realmente acredito. Citando algumas delas: Antroposofia, Saúde Quântica, Liang Gong, Constelação Familiar, Shiatzu, Acupuntura, Microfisioterapia, Magnified Healing, Danças Circulares, dentre outras.

Nova etapa de vida

Após todas essas experiências pessoais e profissionais, passo por uma situação de vida e morte. Essa sim foi o marco para uma nova etapa na minha existência. Meu período de recuperação foi marcado pela música *Paciência*, de Lenine, na qual retirava forças para vencer essa fase difícil.

Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede um pouco mais de alma
A vida não para

Enquanto o tempo acelera e pede pressa
Eu me recuso faço hora vou na valsa
A vida é tão rara
Enquanto todo mundo espera a cura do mal
E a loucura finge que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência
E o mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo e o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência

Será que é tempo que lhe falta pra perceber
Será que temos esse tempo pra perder
E quem quer saber
A vida é tão rara (Tão rara)... (Lenine, 2006).

Deparava-me com a letra com a qual entrava num processo de reflexão. Este período pós-cirúrgico foi para mim um momento de luta individual para sobreviver e em que tudo dependia única e exclusivamente de mim. Tive que recorrer à alma para tentar ter calma, o que foi extremamente complicado. Percebi o quanto é difícil respeitar o tempo necessário de cada um ou de cada processo. É preciso passar pela vida com consciência. E, com certeza, em algum momento e de alguma forma ela irá surgir. Das minhas reflexões, o que se evidenciou foi a convicção de que precisamos eliminar a pressa, pois ela só nos cega, emudece e ensurdece... fazendo-nos adoecer. Com a doença que se instala com o avançar da idade é que nos damos conta de que: ah..., se eu tivesse me permitido mais..., se eu tivesse vivido mais as coisas belas da vida!!! Chegar nesse ponto dói muito, porque é impossível voltar para fazer diferente. Temos que, agora, fazer diferente a partir desta tomada de consciência tão dura! Não podemos tão pouco ficar na inércia. Pude perceber também que, quando eu necessitava me centrar, não conseguia achar o meu eixo, pois eu sempre

estive numa aceleração que não permitia enraizar, ter suporte, me firmar, já que o meu equilíbrio era sempre dinâmico, como um malabarista. Esse equilíbrio dinâmico traz a experiência da primeira lei de Newton (Lei da Inércia), lei esta que se refere a: quando um corpo em movimento é parado bruscamente, os elementos que estão dentro deste corpo tendem a continuar o movimento. Então, se de repente pararmos no meio desta correria mundana, certamente, de alguma forma, iremos nos ferir. E a gente entra nessa roda “viva” da vida, onde não nos entendemos mais e nem entendemos mais o outro, porque não temos tempo para escutar o outro, pois achamos que, se pararmos para escutar o outro, perderemos tempo. No mundo atual não podemos nos dar o luxo de perder tempo; assim como diz um ditado popular: “tempo é dinheiro”. Como se o dinheiro fosse tudo.... A escuta é importante para que possamos compreender o outro e até compreender a nós mesmos. Precisamos sim, estar atentos em tempo integral aos nossos pensamentos, atitudes, falas e comportamentos.

MoVidação (movimento+vida+ação)

Mergulhada nas reflexões que a vida me presenteou e na busca por experiências que fazem sentido para os meus alunos, comecei a desenvolver uma metodologia, na qual coloco em prática as vivências que tive no campo das terapias holísticas, acionando memórias celulares⁸ e valorizando o movimento próprio de cada indivíduo.

Pautada em Bondía (2002), quando ele discursa sobre o desejo de realidade que temos, e que se relaciona com a vontade de viver, comecei a refletir sobre o aspecto pedagógico de minhas ações. Isso porque vivemos uma vida desvitalizada, buscando a vida na vida. Sentimos falta de algo que não encontramos na realidade que nos é colocada. “Do mesmo modo que reivindicamos que a vida esteja viva, reivindicamos também que a realidade seja real, ou seja, que tenha a validade, a força, a presença, a intensidade e o brilho do real.” (BONDÍA, 2008, p.186). O real só acontece quando estamos abertos às novas experiências. Abertos ao ponto de provocar estranheza, exterioridade e alteridade.

Por meio da investigação educativa, que é formada por práticas e discursos que propõem conhecimentos e transformações, podemos aguçar o desejo de realidade, ou seja, ver com outro olhar, dizer de outro modo e pensar de outra forma. É como nós interagimos com o mundo, com os outros e com nós mesmos.

⁸ Refiro-me às memórias celulares, neste caso, aos registros inconscientes que trazemos em nosso corpo de experiências dos nossos antepassados e de nós mesmos, que acabam interferindo no que somos e/ou sofremos hoje.

O real não é objeto, é deixar-se afetar; não é representação, mas presença; nem tão pouco é intencional, é uma aproximação amorosa; não é também lógico, pois foge do discurso de que nada existe sem razão; o real escapa das explicações. O desejo de realidade é um desejo pela surpresa.

A aproximação amorosa tem relação direta com a atenção. É o estar presente, o cuidar, o escutar e o esperar na relação consigo, com o outro e com o mundo. Para que isso aconteça precisamos ter confiança, amor e paciência.

E é justamente tudo isso que desejo provocar nos meus alunos com essa pesquisa de doutorado intitulada: **Entre memórias e criações: o (in) visível de um corpo dançante.**

Preocupo-me quando vejo como se têm trabalhado os processos coreográficos na educação. O que eu percebo são mutilações de seres potencialmente criativos em detrimento ao que já está pronto. Perguntamos: Isto é educação? Que valores estamos passando para as próximas gerações? Que potenciais estamos desenvolvendo? Onde ficam os processos de criação, amadurecimento, reflexões e desenvolvimento? Queremos lapidar todas as pedras de uma mesma maneira? Onde está a valorização do potencial interno e individual da diversidade?

Diante disso, venho propor outra possibilidade metodológica de um processo coreográfico, na qual o produto possa conter a história e as vivências de cada integrante, além de explorar o seu potencial de criação. E, ainda, favorecer a experiência da meditação, para possibilitar a ampliação das percepções e, conseqüentemente, acessos em níveis mais profundos da consciência.

Como suporte desse processo de criação, parafraseio Favaretto (2010), quando reporta que a arte tem seu papel importante na formação do indivíduo, já que ela instiga o descobrir do potencial criativo de cada ser. E sabemos que todas as grandes invenções da humanidade foram advindas da criatividade. Podemos até dizer que a arte nos faz aproximar de um estado espiritual, ao não valorizar a matéria (capitalismo) e, sim, a conexão com a natureza. E ainda, a arte pode ser um processo terapêutico, quando falamos de *insights* e catarses. Um processo muitas vezes solitário, porém de autodescobertas. É uma forma de comunicação tanto intrínseca quanto extrínseca, verbal e não verbal, literal e abstrata, provocadora e contemplativa.

Enfim, é uma área de uma infinidade de possibilidades para um desenvolvimento integral de cada um de nós, de forma a possibilitar acessos às memórias próprias e/ou de antepassados, onde existe a possibilidade de um entrelaçamento de histórias de vida.

Ainda pautada em Favaretto (2010, p.225): “Consideramos que o essencial é o acesso à experiência estética a partir do contato com a atitude e o trabalho dos artistas, portanto, como pensar e propor as mediações estratégicas para compatibilizar os dois termos da equação: educação e

arte?”, venho propor uma possibilidade de vivenciar arte e educação, a partir do momento em que permitimos o despertar da criação e que ao mesmo tempo possa fazer sentido para quem a cria e vivencia.

Reflexão final

Diante das observações e socializações dos alunos e professores da disciplina Pedagogia(s) do Teatro: Práticas Contemporâneas, do programa DINTER UFU/UNIRIO-2013, que participaram deste trabalho de desmontagem, e pautada em Bondía (2008), o qual relata que a aprendizagem acontece quando o indivíduo vivencia uma experiência que lhe faz sentido e que discorre sobre a aproximação amorosa como meio de se buscar o desejo da realidade, pude perceber a força do grupo, ao respeitar cada indivíduo com as suas histórias, as suas marcas, as suas fragilidades e as suas potências. Cada um trouxe, em sua desmontagem, questões pessoais, políticas, sociais, existenciais, afetivas, técnicas, educacionais, dramáticas, performativas, espaciais, enfim, vimos uma gama de possibilidades que se entrelaçavam tanto individualmente quanto com o grupo, e que teciam ao final de cada apresentação um rico tecido quântico⁹. Tudo isso só foi possível pela segurança, tranquilidade e afeto que o grupo fornecia para cada integrante. Portanto, segundo Bondía (2008): “Somente a confiança, a paciência e a amorosidade podem nos colocar em uma relação em que o mundo, os outros e nós mesmos tenhamos a validade, o brilho, a força e a intensidade do real”.

Sem sombra de dúvidas, esse processo de desconstrução/desmontagem só foi possível pela característica da turma e da professora Dra. Mara Lúcia Leal, de modo que todos se acolhiam, pois se percebia ser um processo híbrido e profundo, em que passagens difíceis iam se desvelando. Eu mesma entrei em processos intensos, de *insights* e de dor, porém a cada lágrima escorrida pela face desfazia-se uma ferida.

Então pergunto: desconstrução, desmontagem ou reconstrução, ou tudo isso ao mesmo tempo? Deixo a vocês desvelarem esse enigma!

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi, n. 19, jan/fev/mar/abr de 2002.

⁹ Tecido quântico relaciona-se com as teorias da física quântica, onde tudo está interconectado, inter-relacionado e interdependente.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (org.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 185 - 194.

CARDIM, Ronaldo. **Terapia Holística**. Disponível em: <<http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/conteudo.asp?id=01224>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

CONVENÇÃO nº 159/83 da OIT e a Convenção da Guatemala, que foi promulgada pelo Decreto nº 3.956, de 8 de outubro de 2001.

DERRIDÁ, Jacques. Carta a un amigo japonés. El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales. Barcelona: Proyecto A., 1997.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

DIÉGUEZ, Ileana. De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido. In: CORNAGO, Óscar (coord.). **Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización**. La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2010.

FAVARETTO, Celso F. Arte Contemporânea e Educação. **Revista Iberoamericana de Educación**, v. 53, p. 225-235, 2010. Disponível em: <<http://www.rioei.org/rie53a10.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

GIMENEZ, C. S.; REINERS, A. A. O. **Terapias alternativas**: um estudo bibliográfico / Alternative therapies: a bibliographical study; Nursing (São Paulo);10(110):324-328, jul. 2007. ilus, tab, graf. Disponível em: <http://decs.bvs.br/cgi-bin/wxis1660.exe/decsserver/?IsisScript=../cgi-bin/decsserver/decsserver.xis&previous_page=homepage&task=exact_term&interface_language=p&search_language=p&search_exp=Terapias%20Complementares>. Acesso em: 01 ago. 2013.

GONSALVES, Elisa. **Iniciação à pesquisa científica**. 3ed. Campinas-SP: Alínea, 2003.

GOSWAMI, Amit. **A Janela Visionária**. São Paulo: Cultrix, 2000.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

KAPLAN, Harold I.; SADOCK, Benjamin J. **Manual de Psiquiatria Clínica**. Rio de Janeiro: MEDSI, 1992.

KUPFER, Pedro. **O que é Yoga?**, 2000. Disponível em: <<http://www.yoga.pro.br/artigos/350/3047/o-que-e-o-yoga>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

LABAN, Rudolf. (Org. Lisa Ullmann) **Domínio do movimento**. Tradução de Anna Maria Barros De Vecci e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung**. 2 ed., Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984.

_____. **Die Kunst der Bewegung.** Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1988.

PUCHALSKI, CM. **The hole of spirituality in health care.** BUMC Proceedings 2001, 14:352-357. Disponível em: <http://www.unifesp.br/centros/cehfi/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=37:por-que-pesquisar-a-espiritualidade-na-saude&catid=16:sobre-espiritualidade-e-saude&Itemid=3>. Acesso em: 01 ago. 2013.

STEINER, Rudolf. **O conhecimento dos mundos superiores – A iniciação.** 7 ed., São Paulo: Antroposófica Ltda, 2007.

YOGANANDA, Paramahansa. **A ciência do Yoga.** 2001. Disponível em: <<http://www.yoga.pro.br/artigos/205/34/a-ciencia-do-kriya-yoga>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

Referências sonoras:

Músicas: Paciência de Lenine / Esquinas de Djavan.

Link: <<http://www.vagalume.com.br/lenine/paciencia.html#ixzz2biGqFrK3>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

Link: <<http://www.vagalume.com.br/djavan/esquinas.html#ixzz2biINpjXf>>. Acesso em 01 ago. 2013.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

DESTECENDO OS SILÊNCIOS DE UM MEMORIAL
UNWEAVING THE SILENCES OF A MEMORIAL

Luiz Carlos Leite¹

Resumo

Nesse artigo, discute-se uma das possíveis maneiras de se produzir um pensamento sobre pedagogias nos campos da performance, teatralidade e artes como um todo, a partir dos procedimentos de uma prática pedagógica intitulada *Desmontagem*. Tal procedimento foi apresentado e experimentado no ano de 2013 na disciplina *Pedagogia(s) do Teatro – práticas contemporâneas*, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia-UFU, a partir da atuação da crítica de teatro cubana radicada no México, Profa. Dra. Ileana Diéguez, que trabalhou tal procedimento em diálogo com a prática artística dos pós-graduandos do Programa.

Palavras-chaves: Teatro, Pedagogia, Desmontagem, Dramaturgia

Resumen

En este artículo, analizamos una de las posibles maneras de producir un pensamiento acerca de las pedagogías en las áreas de rendimiento, la teatralidad y las artes como un todo, desde unos procedimientos de la práctica pedagógica titulada *Desmontaje*. Tal procedimiento fue presentado y experimentado en el año 2013 en la disciplina *Pedagogía(s) del Teatro - prácticas contemporâneas*, en el Programa de Postgrado en Artes de la Universidad Federal de Uberlândia-UFU, de la ejecución crítica del teatro cubano arraigada en México, Profesora Dra. Ileana Diéguez, quien trabajó un procedimiento de este tipo en el diálogo con la práctica artística de estudiantes de posgrado en el Programa.

Palabras clave: Teatro, Educación, Desmontaje, Dramaturgia

Abstract

The present paper holds a discuss on the possible ways to produce a thought about pedagogies in the fields of performance, theatricality and arts as a whole, extracted from a pedagogical procedure entitled as *Desmontagem* (Disassembly). Such procedure was presented and experienced in the year 2013 in the subject: Theatre Pedagogy (s) - contemporary practices, at the Graduate Art Program in Uberlandia's Federal University –UFU. It was possible through the performance of the cuban theater critic from Mexico , Professor. Dr. Ileana Dieguez - who worked such procedure in dialogue with the artistic practices of graduate students in the Program.

Keywords: Theatre, Education, Disassembly, Playwriting

Em sua obra *Des/tejiendo escenas*, Ileana Diéguez, reúne reflexões desenvolvidas em torno das *desmontagens* como processo de trabalho. Ao fazer uma análise do conjunto dos textos desta obra, ela nos chama a atenção para o fato de que os mesmos eram “testemunhos, perguntas, reflexões, experiências e nenhuma certeza, nenhum método, nenhum saber a

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutorado/DINTER 2013/2017. Orientadora Profa. Dra. Rosyane Trotta. CAPES. Dramaturgo e Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade Federal de Uberlândia, MG.

priori.” (DIÉGUEZ, 2009, p.8). Esse indicativo é importante, pois aponta para a *desmontagem* não como uma metodologia aplicada, mas como reflexões, perguntas e experiências. Por isso, a *desmontagem* de um espetáculo pode ser identificada como um procedimento pedagógico e não um método.

Ao reunir textos que abordam diferentes experiências sobre práticas de *desmontagens*, Diéguez utiliza-se do brilhante artifício de compará-los a véus, ou seja, “os véus cobrem, porém também desvelam, descobrem, tornam visível o que parece que protegem” (DIÉGUEZ, 2009, p.8), de maneira que há uma intenção, uma busca em dar visibilidade a essas experiências através das palavras, ou seja, os textos reunidos em sua obra.

Ao fazer a *desmontagem* de um espetáculo o que está em jogo é um processo de investigação sobre o próprio processo de criação. É sempre uma nova criação, distinta da encenação original sobre a qual “se desmonta”, onde se revela justamente esse processo de criação através do compartilhamento destes, não em sua totalidade, mas via escolhas e eleições daquilo que se entende por necessário à compreensão do processo criativo e não apenas do resultado final.

Ao problematizar o termo *desconstrução*, Diéguez chama a atenção para o implícito, afirmando ser esta uma prática política e filosófica, apontando seu uso dentro de um contexto estruturalista que permite uma evidenciação dos sistemas de poder nela contidos. Para isso, dialoga com a obra de Jacques Derrida no sentido em que este irá, a partir da estrutura da própria palavra *desconstrução*, implicar o significado de *decomposição* das próprias estruturas fixadas em modelos. Mas também, o termo *desconstrução* não seria para Derrida, a criação de um novo modelo pautado à simples redução de destruir de “reduzir-se a *operações negativas*: apesar do prefixo *de*” (DERRIDA, 2009, p.11). Assim, mais do que o sentido de destruir, estaria o de reconstruir de tornar visíveis os jogos da construção.

Acredito ser suficiente, nesse momento, a clareza do sentido da palavra *desmontagem* estar associada a esse processo do não destruir, mas sim tornar visível a construção, conforme nos apresentou Diéguez. Isso é de fundamental importância para o entendimento do sujeito que se coloca em presença revelando suas poéticas e mais do que isso, suas escolhas, recortes, suas opções na construção de um devir, de um processo artístico a ser desvelado e revelado também a seu próprio autor.

Quando eu dizia estar fazendo a *desmontagem* de um trabalho artístico, invariavelmente, as pessoas associavam a palavra a dois conceitos de processos. Diziam: “uma demonstração de trabalho” ou então se seria como uma “crítica genética”. Nem uma nem outra! Apesar de dialogar com ambos os conceitos, é uma terceira “coisa”.

A própria pensadora Ileana Diéguez ao fazer a reconstrução da história do surgimento do termo *desmontagem*, reconhece sua imbricação às chamadas demonstrações de trabalho do *Odin Teatret* e de Eugênio Barba, na origem da palavra. Essas demonstrações de trabalho são conhecidas e apropriadas em diferentes graus de relação por grupos latino-americanos de teatro, como o Grupo Buendia (Cuba) e o Yuyachkani (Peru), dentre outros. Isso é importante, pois fará com que vários atores passem a apresentar além do espetáculo, também seu processo. Essa prática vai se configurando em diversos encontros, eventos e festivais, de maneira que, logo as demonstrações de processos cênicos começaram a ser chamados de *desmontagens* (década de 1990), onde para além de uma demonstração técnica, falava-se de experiências, das trajetórias dos grupos, desvelando o véu, tornando visível o que parecia estar guardado. E por que não seria a *desmontagem* de um espetáculo, por exemplo, uma demonstração técnica de trabalho? Porque mesmo partindo de uma obra de base é exatamente outro processo, outro espetáculo que surge, servindo esta, a obra de base, como ponto de reflexão, de alicerce para a construção de um novo processo, como um novo espetáculo e não apenas a demonstração de como se deu uma construção.

A *desmontagem* também “não é como a crítica genética”, conforme alguns enunciaram em um primeiro instante ao ouvirem o termo. Apesar de no campo das artes, a Crítica Genética aparecer, com o intuito de analisar os indícios da construção de uma obra, mapeando as primeiras anotações e ideias do artista e o desenvolvimento do processo, ela pode também ser chamada de uma “genética textual”, pois:

O interesse da Crítica genética está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese. Como é criada uma obra? Esta é sua grande questão. (SALLES, 1992, p. 17).

Aqui há uma confluência, mas é preciso destacar que, mesmo levando em consideração a subjetividade do(s) autor(es), observa-se a partir de um documento, de um texto. Na *desmontagem* são os próprios autores/atores quem irão revisitar suas experimentações, para além das “marcas” e “traços” contidos em um material textual, por exemplo, e gerar um novo produto que é processo, uma recriação.

O desafio da desmontagem.

A proposta de “desmontar” um trabalho artístico foi um desafio. A primeira questão que me surgiu foi a de como fazer uma desmontagem a partir da dramaturgia de um

espetáculo encenado? A escolha recaiu sobre o espetáculo *Memorial de silêncios e margaridas*², obra que depois de concluída, passei a assinar sua autoria em conjunto com o ator Narciso Telles, mas à qual deveria ser atribuído mais um sentido de autoralidade (TROTTA, 2008) em referência às especificidades do processo de criação realizado de maneira coletiva, onde nos utilizamos de diversos materiais de investigação como obras literárias, relatos jornalísticos, fotografias, canções e depoimentos que foram apropriados e, posteriormente partilhados em sala de ensaio.

Ao responder o desafio de promover a desmontagem de um espetáculo já encenado, foi preciso revisitar uma prática de trabalho que, foi se configurando com a prática do fazer, sem que, no entanto, houvesse uma reflexão anterior sobre esse mesmo processo. Esse é no meu entender, o grande ganho desse procedimento, pois exige que se promova essa reflexão e um novo ordenamento dos elementos que foram se configurando a partir do exercício prático e das necessidades que foram surgindo conforme o avanço dos trabalhos. Um aspecto a ser destacado nesse momento foi o de que entendi ser necessária a presença do ator em cena no processo de desmontagem da dramaturgia do espetáculo, pois a própria dramaturgia havia sido construída juntamente com o ator e, não havia como dissociar sua evidênciação naquele momento que era orgânico ao próprio procedimento de criação, o que corrobora a ideia de uma construção partilhada.

Quando o ator/diretor³ fez o convite para uma contribuição na construção da dramaturgia do espetáculo, um aspecto foi evidenciado: havia a anterioridade de uma pesquisa em seu Pós-doutoramento, onde este estava trabalhando a questão da(s) violência(s), fosse ela de raça, gênero ou etnia, na América Latina, além de todas as outras formas de violência exercidas pelos regimes ditatoriais que marcaram a vida das pessoas nessa região, nos anos de 1960, 1970, sobretudo, e início dos anos de 1980.

O convite veio acompanhado de um livro de Eduardo Galeano (2005) que relata várias histórias de pessoas comuns, que sofreram uma diáspora na América Latina durante o chamado “anos de chumbos”. Não apenas a violência e intolerância, o que não é pouco, cometidas pelos regimes ditatoriais são relatados, mas a violência da ruptura com o cotidiano dos afazeres, dos filhos, das pessoas amadas, enfim, o conflito de estar despojado de suas

² *Memorial de silêncios e margaridas* estreou na cidade de Uberlândia-MG, no ano de 2011. Ficha Técnica: **Dramaturgia:** Luiz Carlos Leite e Narciso Telles. **Atuação:** Narciso Telles. **Direção:** Mara Leal. **Iluminação:** Camila Tiago. **Operadora Luz:** Marcela Prado. **Concepção Som:** César Lignelli. **Orientação Vocal:** Dirce Helena

³ O ator/diretor, Narciso Telles fez o convite para contribuir na construção dramaturgica do espetáculo em um momento em que este já havia iniciado alguns ensaios. Mais adiante no processo irá também convidar a atriz Mara Leal para fazer a direção.

vidas para sobreviver, fugindo às atrocidades do terror. Esses personagens de Galeano nos ofereciam uma série de imagens sobre as quais poderíamos pensar as cenas. Partimos assim em busca de vários outros autores durante a construção do espetáculo *Memorial...*, quando pudemos perceber a recorrência dessa temática. Pareceu-nos que após os períodos de ditadura e barbáries como os extermínios em massa, há uma necessidade de se falar sobre isso, seja no sentido jurídico, de reparação, seja no sentido de dar voz àqueles que foram silenciados. Acredito que este foi nosso posicionamento diante do trabalho cênico a revelar-se apenas no instante da desmontagem.

Partimos em busca dos testemunhos, pois mesmo que estes não pudessem ser aceitos como instrumentos plenos de verdade, ao mesmo tempo não era possível negar-lhes um núcleo de verdade. Procuramos então trabalhar a sua possibilidade enquanto uma dramaturgia do tempo presente, pois através deles foi possível ler-se imagens e, toda imagem é dialética.

Os testemunhos e o teatro utilizam-se dos corpos, mesmo porque a dramaturgia é posterior aos depoimentos, mas sua opção pelos depoimentos é anterior e como aponta Barthes: “A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco...” (BARTHES, 2006, p.48). No início dos trabalhos em sala de ensaio, dialogamos com Miguel Rubio, diretor do grupo peruano Yuyachkani, que nos fez uma indagação poética, sobre os possíveis papéis do teatro em tempos de violência política, através de um texto que foi escrito e montado no contexto da guerra suja peruana, ou chamado período Fujimori, nas décadas de 1980 e 1990. Trata-se de *Adiós Ayacucho*⁴ que narra a trajetória de um dirigente camponês morto na cidade de Ayacucho, no Peru, esquartejado por uma ação militar por considerá-lo subversivo. O próprio morto narra a sua viagem para a capital, com o fim de recuperar a outra metade do seu cadáver. Não há exatamente o testemunho dos mortos, mas uma fala em nome deles, uma reflexão sobre o corpo ausente, porque ao assassinado é permitida a plenitude da experiência, mas ao mesmo tempo, a negativa de seu testemunho.

A partir de uma imagem geradora, comungada entre ator e dramaturgo, através de Miguel Rúbio, do escritor Eduardo Galeano, estávamos diante de inúmeras histórias de pessoas comuns que procuraram resistir à intolerância, sobreviver, nem que fosse justamente pelo direito desse simples cotidiano. Nesse instante, diante de um mergulho na diversidade das narrativas que os autores nos apresentavam, sem preocupação com qualquer tipo de uma verdade histórica, a ideia central do espetáculo estava definida. Iríamos contar a história

⁴ Narração Júlio Ortega em versão teatral de Miguel Rubio.

dessas pessoas comuns, não para resgatar, mas para dizer que algo aconteceu e, lembrar no sentido de evitar que se repita. Selecionamos fragmentos a partir da subjetividade de cada um e iniciamos um saudável e contínuo processo de convencimento entre ambos e depois também com a diretora, a partir das histórias que mais nos sensibilizavam.

Apresentei uma ideia inicial de título ao possível espetáculo. Era: “**A vocês que se foram!** (*título provisório ago/2009*)”. A partir do título pode-se observar que o uso do pronome pessoal “vocês” denota, além do seu emprego no plural, a intenção de trazer para a cena do presente os sujeitos aos quais se pretendia fazer uma espécie de “homenagem”, através de uma lembrança àqueles que foram assassinados pelas ditaduras militares na América Latina. O título atual do espetáculo, *Memorial de silêncios e margaridas*, passou por diversas reelaborações, sem que, no entanto, houvesse a perda dessa intenção original.

Cada uma das cenas também sofre um contínuo processo de experimentação, escrita, reconfiguração e reescrita. Assim, nessa primeira versão, de agosto de 2009, a Cena 1 estava, conforme registros do autor, proposta da seguinte maneira:

Cena 1 - a morte do general - (*Em cena – palco nu – cadáver deitado – pode ser nu ou coberto por tecido branco – imagem de um corpo no necrotério. Leve foco de luz que se acende lentamente sobre ele, aumentando de intensidade. Não há pressa*).

A imagem geradora dessa cena era a de apresentar um antigo general, personagem das ações de torturas, mortes e “desaparecimentos” que, após algum tempo, já quando de sua morte, passará a recordar através de narrativas em tempo presente, suas memórias do passado, como alguém que “produziu” diversos cadáveres, e agora também é um deles. A proposta inicial permaneceu; o aqui e agora e a narrativa do acontecido. Nota-se também a intenção da ausência de cenário - *palco nu* – afirmando a intenção de um foco de cena na imagem: um corpo a revelar-se. Em uma etapa seguinte, registrada na versão de fevereiro de 2010, a proposta dessa mesma cena era também, a de que se revelasse o nome de presos políticos desaparecidos durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) conforme registro de uma terceira versão do texto: **Cena 1: - bem-vindos** - (*no chão – projetados – ou qualquer outra forma - começam a desfilar os nomes dos mortos durante a ditadura no Brasil - Enquanto público entra: Ator está em cena – sentado diante de uma máquina de escrever, cantando...*). Apesar de uma aparente cena diferente da proposta anterior, ela já se configurava como expressão daquela imagem inicial do “a vocês que se foram”. A partir da sala de ensaio surgia uma teatralização de forma aberta, não presa a um texto. Por fim, na fixação da escrita atual, a mesma cena tem a seguinte indicação: **Cena 1.** (*Em cena – ator recebe o público cantando a música “Canção da despedida” de Geraldo Azevedo!*)

Apenas a didascália da cena é aqui apresentada e não o texto, pois o objetivo é o de procurar mostrar a trajetória de construção da mesma ao longo do processo de teatralização. As imagens geradoras do espetáculo permanecem, só que agora de maneira mais organizada devido a esse contínuo perguntar-se sobre o que queríamos dizer. O general morto retornará, agora em uma cadeira de banho e suas vítimas desfilarão suas lembranças das torturas, ou sua negativa de retorno, daí o uso do termo “silêncios” no título atual. A reconfiguração da cena é fruto da proposta do atuator em experimentar a cadeira de banho, a máquina de escrever, as canções, enfim, um processo de colaboração, no qual o dramaturgo interfere na cena e o ator na escrita dessa cena.

A seguir, apresento um simples exemplo de como houve uma participação direta do ator, fornecendo estímulos também literários, além das próprias improvisações e exercícios em sala de ensaios. Em correio eletrônico, recebi a seguinte mensagem do atuator: “Luiz, vj esta matéria. "Vala dos sem nome" poderia ser um bom titulo não?! Recebi o livro sobre o Fleury e to lendo das mulheres torturadas. É um tema bem pesado”. Tratava-se de uma matéria em jornal sobre o cemitério Dom Bosco, conhecido como cemitério de Perus que recebia cadáveres de pessoas não identificadas, indigentes e vítimas da repressão, ou seja, pessoas enterradas sem nome e sem reconhecimento. Os mortos pela ditadura militar no Brasil foram ocultados pelos assassinos em um cemitério de mendigos e indigentes. Em outros países da América Latina foram atirados ao mar, outros queimados... E as mães, esposas, pais e esposos que querem enterrar seus filhos, companheiros, irmãos... Essas questões atravessavam a proposta de encenação e foram sendo incorporadas em diferentes graduações, trazidas diversas vezes pelo atuator, como nesse exemplo e, não propostos pelo dramaturgo. Os legistas, as desovas de corpos, os órgãos de repressão, os refugiados, as torturas... todos esses elementos passaram a fazer parte da proposta do espetáculo em construção.

Seria cansativo enumerar aqui os outros livros, filmes, músicas, fotografias, visitas ao *Memorial da resistência*⁵ e depoimentos que foram utilizados como material de base na construção de uma “escritura articulada e colaborativa entre os âmbitos verbal e cênico, corporal e imagético, vocal e sonoro” (DA COSTA, 2009, p. 33). Mas, no exercício da desmontagem do espetáculo fomos apresentando os três momentos do processo de construção

⁵ O Memorial da Resistência é uma instituição dedicada à preservação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do Brasil republicano (1889 à atualidade) por meio da musealização de parte do edifício que foi sede, durante o período de 1940 a 1983, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, uma das polícias políticas mais truculentas do país, principalmente durante o regime militar. (Site: <http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/>)

da escritura cênico-dramatúrgica, quais sejam; o tema gerador, os nomes dados como núcleo de cada uma das cenas e, as próprias cenas com suas reescritas, sempre dialogando com as diversas modalidades discursivas utilizadas na proposta da teatralização.

Evidenciamos que as narrativas fragmentadas vieram de outros autores – livros e depoimentos - que a espacialidade configurou-se, sobretudo, a partir das imagens das celas e dos “porões da ditadura”, enfim, fomos desvelando os procedimentos utilizados até a etapa presente do trabalho. Muitas questões revelaram-se a partir desse exercício do pensar sobre o próprio processo, gerando assim outra encenação sobre a obra de base que se “desmonta”.

Acredito que o grande ganho nesse procedimento, foi a revelação de nossa escritura a partir de uma teatralidade que estava inscrita em nossa experiência, na qual a alteridade de cada uma das vozes presentes no processo, pode ser dispersada na subjetividade dos diversos personagens, através de seus corpos e suas vozes.

Bibliografia

BETTO, Frei. **Batismo de sangue; os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

DA COSTA, José. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In: **El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales**. Barcelona: Projecto A, 1997.

DIÉGUEZ, Ileana. **Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli: Universidad Iberoamericana, 2009.

GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

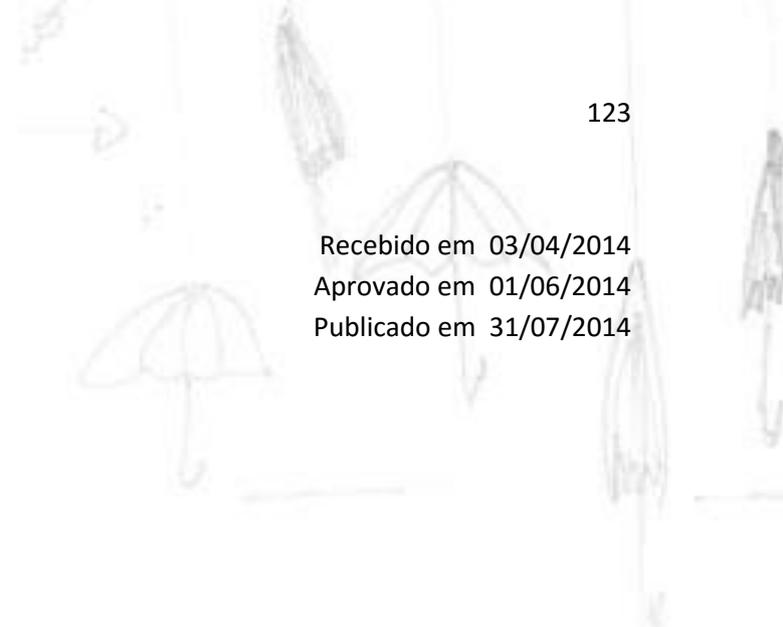
SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética – Uma introdução**. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

SOUZA, Percival. **Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury**. São Paulo: Editora Globo, 2000.

TROTTA, Rosyane. **Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral**. 2008. Tese (Doutorado) Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro.

Ubatuba
nao baixa
to plant / posicao

20/02



Recebido em 03/04/2014
Aprovado em 01/06/2014
Publicado em 31/07/2014



**VESTÍGIOS CALLE!
a caixa preta ou meu corpo é um hd**

**CALLE!'S TRACES
the black box or my body is a hd**

Getúlio Góis de Araújo¹

Resumo

No presente artigo apresenta-se a desmontagem de questões atoriais de um processo de criação do espetáculo *Calle!* do Grupo Trupe de Truões. Desvelar questões motivadoras da criação e organizar memórias constitui este artigo, que propõe, com os procedimentos da desmontagem, buscar uma voz de pesquisa que aproxime a experiência do pesquisador ao seu relato. Considerando Fortin (2009), Colla (2013), Leal (2011) como referências de pesquisa autoetnográfica no campo das artes cênicas, além de outras que possivelmente encontraremos, acredito ser possível realizar um “falar de dentro”, que se justifica na necessidade de, a partir do lugar da própria experiência, dar visibilidade a práticas por vezes desconhecidas do próprio contexto em que são geridas.

Palavras-chave: Desmontagem, Processos criativos, Melodrama.

Resumen

En este artículo se presenta el desmontaje de atoriais emite un proceso de creación del espectáculo de la calle! los Truões Troupe Grupo. Inauguración motivar temas de creación y organización de los recuerdos es este artículo, que propone los procedimientos de remoción, la búsqueda de una búsqueda de voz que se aproxima a la experiencia del investigador a su cuenta. Considerando que el Fortin (2009), Colla (2013), Leal (2011) y las referencias de investigación autoetnográfica en el campo de las artes escénicas, y otra posiblemente encontrar, creen que es posible llevar a cabo una "charla desde dentro", lo que justifica la necesidad de desde el lugar de su propia experiencia, dar visibilidad a la práctica a veces desconocido para el contexto en el que se gestionan.

Palabras clave: Desmontaje, Los procesos creativos, Melodrama.

Abstract

In this paper we present the disassembly of issues atoriais a process of creating the show *Calle!* Group Troupe Truões. Unveiling issues motivating the creation and organize memories is this article, which proposes the procedures of disassembly, seeking a voice search that approximates the experience of the researcher to his account. Considering Fortin (2009), Colla (2013), Leal (2011) and references autoetnográfica research in the field of performing arts, and other possibly find, I believe it is possible to conduct a "talk inside", which justifies the need for from the place of his own experience, give visibility to practice sometimes unknown from the context in which they are managed.

Keywords: Disassembly, Creative processes, Melodrama.

¹ Doutorando em artes cênicas UNIRIO/UFU. Pesquisa em andamento. Linha de pesquisa: Processos Formativos e Educacionais – PFE, orientador Prof. Dr. Paulo Merisio. Professor efetivo de Teatro da ESEBA, Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia e ator/professor do Grupo Trupe de Truões.

“Ruptura: é o rompimento das relações sociais. Melodrama: é um gênero com modo de atuação apaixonado e grandiloquente. Voyeurismo: é você sentir prazer em observar outras pessoas. Nudez: é quando uma pessoa se encontra, total ou parcialmente, sem a cobertura de roupas.”² Assim tinha início o espetáculo “Calle!” do Grupo Trupe de Truões, com direção de Paulo Merisio. No elenco da primeira versão, estavam Maria de Maria Quialheiro, Amanda Aloysa, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz, Juliana Nazar e eu, Getúlio Góis.

Este espetáculo inspirou-se no trabalho da artista francesa Sophie Calle, em específico a obra *Prenez soin de vous*, ou como foi apresentada no Brasil, “Cuide de você”, na qual a artista, após receber um e-mail de seu parceiro rompendo com o relacionamento, envia-o para 104 mulheres e solicita a estas que respondam por ela àquele e-mail, de acordo com suas profissões ou habilidades.

Assim como Sophie Calle propõe borrar as fronteiras entre ficção e realidade, público e privado, também nos atrevemos a lidar com esse jogo de memórias, salientados ainda por quatro palavras-chave sugeridas pelo diretor: nudez, ruptura, voyeurismo e melodrama, desencadeando, dentre tantas, as seguintes proposições de criação de cena, que destaco:

- história pessoal, real, que queria compartilhar de forma estruturada;
- história íntima de um personagem fictício (teatro, literatura, cinema);
- ensaiar com belas roupas íntimas;
- cantar uma canção que lhe seja significativa;
- um projeto baseado em um dos livros *Doubles Jeux Actes* (Jogo Duplo), que no meu caso foi *L’Obéissance* (1998)³.

Esse espetáculo teve sua estreia em março de 2011 e é patrimônio de construção coletiva do Grupo Trupe de Truões. Todavia, para evidenciar minha relação com seu processo, exponho os meus motivos de criação, os meus vestígios, o pouco que ficou na minha memória celular. Torno público o que a ficção teatral utilizou como material para o seu jogo, desvelando minhas questões em relação ao processo de criação do referido espetáculo, elaborando camadas de

² Texto do espetáculo “Calle!” da Trupe de Truões, arquivo pessoal.

³ *Double jeux* é um dos trabalhos de Sophie Calle em que os jogos performáticos são mais nítidos. Composto pelos livros *De l’obéissance*, *Le rituel d’anniversaire*, *Les panoplies*, *A suivre...*, *L’hôtel*, *Le carnet d’adresses* e *Gotham Handbook*, a coletânea, como o nome sugere, é um jogo duplo com *Leviatã*, do escritor Paul Auster, escritor e amigo de Sophie Calle.

textos diversos, ora resgatando cenas do espetáculo, ora comentando-as, ora trazendo outras referências acionadas no momento de desmontagem.

(*Falando para plateia ora em tom de conferência, ora em tom confessional*)⁴ – Este é um exercício de desmontagem. Como referência desta ação, apoio-me nos estudos da Profa. Dra. Ileana Diéguez⁵, que estuda práticas de diversos grupos, especialmente da América Latina, em que estes desvendam seus processos criativos. Diéguez assim nos elucida em diretrizes para este trabalho:

[...] enfatizando algunos mecanismos de la construcción, y desarrollando reflexiones que por lo general se abrían al diálogo com los asistentes; es decir, el desmontaje como evento, como invitación a uma mirada pública sobre ciertos momentos de lo privado del proceso creativo: uma espécie de indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen um discurso poético. Em este contexto el desmontaje fue una propuesta de investigación interesada em hacer visible el tejido creativo a través de los testimonios, deconstrucciones y reconstrucciones de los propios creadores. (DIÉGUEZ, 2009, p. 17).

A desmontagem enquanto procedimento artístico-pedagógico pode auxiliar artistas a refletir sobre suas práticas e compartilhar suas experiências, construindo demonstrações de trabalho reflexivas que desvelem questões de seus processos criativos. Como seria, por exemplo, se cada ator do espetáculo “Calle!” fizesse a desmontagem das suas questões no processo? Como seria se cada ator dos Truões desvelasse para o espectador a trajetória de sua própria formação? A desmontagem não serve, aliás, para desvelar apenas processos criativos de espetáculos, pode-se desmontar qualquer coisa, inclusive a própria vida.

A ideia foi trazer para essa desmontagem meus vestígios do espetáculo *Calle!* e o que ficou depois deste tempo. Neste artigo, o que proponho é tecer considerações a respeito da minha participação dentro do processo. Como ninguém consegue ver as próprias costas, trago outras vozes coladas à minha para tecer minha versão desse processo. Inicialmente, as seguintes questões me inquietam: por que desmontar o espetáculo *Calle!*, o que tenho a desmontar e como farei? Uma

⁴ A desmontagem intitulada “Vestígios *Calle!* ou a caixa preta ou meu corpo é um hd” foi realizada por mim, Getúlio Góis, pela segunda vez no dia 02 de julho de 2013 para alguns integrantes do grupo teatral Trupe de Truões. Estavam presentes Maria de Maria, Ricardo Augusto, Ronan Vaz, Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Laís Batista e Paulo Merisio. Esta desmontagem foi apresentada pela primeira vez no primeiro semestre de 2013 na disciplina Tópicos em Ensino Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro: práticas contemporâneas, ministrada pela prof. Dra. Mara Leal, dentro do programa de pós graduação em Artes Dinter Unirio/Ufu.

⁵ Durante a disciplina, participamos das atividades do III Interfaces Internacional – A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico, que teve como convidada a pesquisadora Profa. Dra. Ileana Diéguez/Universidade Autónoma Metropolitana, do México.

exposição, uma música, um vídeo, uma performance, uma conferência, já que tudo pode ser o resultado de uma desmontagem?



Foto do cenário do espetáculo *Calle!* em processo (arquivo pessoal)

(Como cenário uma cadeira e uma caixa preta e, atrás, folhas impressas em exposição na parede. Coloco a música inicial do espetáculo Calle!, “Voyeur”, cantada por Gal Costa, utilizada na primeira cena do espetáculo. Tiro da caixa uma fita crepe e começo a fazer linhas no chão – um quadrado em volta da cadeira e linhas paralelas ao lado. Pego na caixa um bloco de post it e escrevo os nomes dos integrantes do espetáculo original: Maria, Amanda, Ricardo, Ronan, Juliana e por fim, Getúlio. Tiro um livro da caixa e leio.)

Um banco de dados existe para nos disponibilizar informações. Ele nos oferece um generoso cardápio, pronto para ser devorado, à saciedade, de forma veloz. Mas tanta profusão pode apenas dissimular sua exaustiva cadeia de homogeneidades: um dado, adicionado a outro, e o resultado: uma monótona soma de iguais. Pois esse circuito descomunal de informações promete nos tornar seres mais completos. Aprendemos a transitar com eficiência por essas redes amplificadas e mesmo esgotados não cessamos de desejar sempre mais. Consumimos informações que provocam em nós a certeza de que, agora sim, nos instrumentamos adequadamente para compreender a vida. E compreendê-la é colonizá-la com fragmentos que nos explicam tudo, sem dor. Somos eficientes intérpretes-reprodutores desses dados universais, que coletamos animadamente. Molda-se em nós uma milionária subjetividade bem-disciplinada. Nada de fato nos expressa, porque tudo é capaz de nos exprimir. A mais extrema possibilidade de riqueza, a mais indigente invenção de nós mesmos. Sob o regime das máquinas copiadoras vivemos. Desordenar os dados armazenados num hard disk qualquer e transplantá-los para um ambiente lodoso, sujeito a constantes deslizamentos, que reacomodem indefinidamente suas camadas, problematizem seus princípios, esculachem a ordem. Traficar essas informações, com elas criar polos de experimento. Estranhar a história contada por cada uma. Livrar a vida dessa dependência, vício que busca escorar-se de qualquer jeito, supondo evitar o iminente desabamento. Delirar um barranco de dados. Imaginar-se equilibrando-se numa terra fofa, movediça, propícia a grandes quedas, soterramento, limpeza de área.” (PRECIOSA, 2010, p. 65).

Ainda continuo a refletir sobre esse texto. Usei-o na minha dissertação de mestrado, numa época quando estava tentando entender sobre registros, sobre uma profusão de memórias de processo criativo que me dispunha a organizar. Retorno a esse texto. (*Silêncio*). O meu computador foi roubado recentemente. E junto a ele o meu *hard disk* externo. Todo meu trabalho do ano de 2010 pra cá foi perdido. Tudo. Artigos, filmes de arte, coisas que eu ficava acumulando, juntando, de repente, sumiu. E eu tive que aceitar que toda aquela memória armazenada não era minha. E esse fato me fez refletir sobre a qualidade e as relações com meu momento presente.

Visitando minha avó, depois do roubo, ela abriu uma caixa de sapatos e foi me mostrando uma série de fotografias que guardava da família da década de 40, 50 e foi me contando histórias. Era uma caixa de sapatos. A caixa de sapatos da minha avó durou mais que meu computador. E ela tinha uma foto de cada momento. Enquanto eu possuía 50, 100, 200 fotos de cada momento. De qualquer forma, o que me sobrou ficou guardado nessa caixa preta. Fotos da Trupe, do Ricardo, do Ronan, da Maria, da Amanda, do Paulo. De 2009 para trás eu tenho fotos que não se perderam, já que ficavam guardadas e não andavam comigo, nas costas, dentro da mochila roubada.

Há um tempo eu passei por uma separação, difícil como todas as separações. Depois disso passei a ter a sensação de não conhecer mais as pessoas, e olha que eu conhecia bem as pessoas. Foi então que resolvi me empregar em um hotel, queria saber como era mexer nas coisas dos outros, observar como as pessoas deixavam seus vestígios. Eu prestava atenção em cada detalhe: uma pasta de dente deixada em cima da pia, os sabonetes deixados pela metade, calcinha com absorvente sujo deixado no chão do banheiro. Teve uma vez que eu achei pregado na porta do guarda roupa, uma lista com as roupas que o sujeito tinha e olhando a lista percebi que naquele dia ele tinha saído de calça social, terno e gravata. Talvez fosse para uma reunião de negócios, ou não, talvez um encontro amoroso. Mas o meu maior prazer era saber quem eram as pessoas, pelos vestígios que elas deixavam.⁶

Ao final da primeira vez que apresentei essa desmontagem, uma das pessoas presentes comentou como era interessante meu procedimento artístico de entrar num hotel para conhecer as pessoas. Nessa hora eu peguei o papel com o nome da Juliana e disse: “Esse texto quem fazia era Juliana Nazar e a Juliana nem vivenciou isso. Este era um projeto da Sophie Calle.”. Só realizando essa desmontagem foi que tive consciência da força desse jogo duplo de realidade e ficção e que ele ainda precisaria de muita investigação em relação aos recursos dramatúrgicos e de interpretação para que fosse acionado em sua potência.

⁶ TRUÕES, Trupe de. *Calle!* 2008, não publicado.

(Tenta colocar uma música no computador fora da área de cena. Não encontra. Vai até o celular.)

Não está no *pen drive* em que eu trouxe os arquivos. Eu tinha no computador e no *hd* que foram roubados. Tive que fazer novamente o *download*. Mas não estou encontrando nessa pasta. Mas deixe me ver se está aqui, no celular. (*Procura*). Eu deletei. (*Silêncio. Vai até a frente e canta*):

Tunuka, Tunuka bála
 Ki tem koráji, é só Tunuka di meu
 Sukuru ka da-l kudádu,
 Ka duê-l xintidu, ki fari duê-l korasom.
 Tunuka é nós ki bai,
 É nos ki bem, é nos ki fika li-mé.
 Nu uni korasom,
 Nasionalidádi dja-nu tem dja⁷

(Interrompendo) – Eu não sei. No dia eu não consegui. Eu ainda não consigo. E eu não quero aprender. Essa música eu e Ricardo cantávamos em casa. Sentávamos à frente do computador, bebíamos e cantávamos algumas músicas. E essa música nós cantávamos muito. O Paulo, como uma das tarefas que devíamos executar no processo do *Calle!*, pediu que cada ator cantasse uma música. E em meio ao processo de separação que estávamos vivendo, pedi ao Ricardo que cantasse comigo. E eu não dei conta. Mas eu ainda lembro que eu escutei uma risada. E eu não esqueci dessa risada.

(Tiro da caixa uma caneca azul e me viro para frente)

Um dia que estava voltando pra casa depois de uma viagem, recebi um telefonema dizendo que meu companheiro havia morrido em um acidente de carro. Alô Mãe... o Ricardo morreu, mãe. O Ricardo... de carro. Eu não sei... não sei... Não sei quanto tempo aquela conversa durou. Sei que a ideia de ver o corpo me dava tanto pavor que tomei uma caixa de comprimidos azuis para dormir que usava quando perdia o sono. Não fui ao enterro. E quando saí do hospital envergonhado pela tentativa de me matar, voltei pra casa e não reconheci nada. Os amigos preocupados insistiam. Eu quero ficar sozinho. Mas eu quis ficar. Mexendo em tudo, guardando as coisas. Não quis ninguém por perto. Guardando livros, documentos, pratos, objetos assim, sem importância e que agora tinham vida própria. Como essa caneca azul. Tem objeto que você descobre pra que serve só depois de um tempo. Três semanas depois fiz uma ligação para um amigo. Um amigo muito próximo. Alô. Sou eu. Você ainda me quer? Estou aqui, vem me ver!⁸

⁷ Pantera, Orlando. Tunuka. In: NAVEGA, Mayra Andrade. **Mayra Andrade**. Cuba: RCA Vixtor/ Sony BMG, 2006. CD, faixa 04 (3min47s).

⁸ TRUÕES, Trupe de. Op.cit.

(*Arremessa a caneca do chão*). Era azul minha caneca. Quando eu trouxe para o processo essa caneca, eu sabia o porquê de a caneca ser azul. Nesse processo de desmontagem pude considerar que para além das minhas questões de separação... sim, eu estava me separando durante o processo criativo, existiam propostas me atravessando. Cada ator deveria escolher algo de ficção, algo que não fosse seu. Trouxe então uma cena inspirada no filme *Bleu*, do diretor Krzysztof Kieslowski. No filme, a atriz Juliette Binoche interpreta Julie, que perde o marido e a filha depois de sofrerem um acidente de carro. Em uma cena, Julie tenta suicídio no hospital. Eu nunca me esqueci da imagem dela cuspidando os comprimidos envergonhada e fragilizada, com a enfermeira olhando. Ela não consegue se matar. Eu também não tive coragem. Eu não tive coragem. Mas eu quis muito. Acho que foi por isso que eu bati o carro anos depois. Eu chamava todo dia: eu quero morrer, eu quero morrer.

(*Projeção de um trecho de vídeo do processo de criação do “Calle!” em que o ator Ricardo Oliveira interpreta um texto da personagem Geni da peça Toda nudez será castigada, de Nelson Rodrigues, enquanto enfaixo a cabeça e fumo um cigarro*). E nesse momento eu tirava as faixas e falava um texto sobre um dia que saí fotografando minha sombra, preparando outro projeto que era uma instalação a partir de um estímulo oferecido pelo diretor Paulo Merisio: um dos livros do *Jogo Duplo* de Sophie Calle, que se chamava *L’Obéissance* (1998). A instalação foi composta da seguinte maneira:

1. Selecionei memórias que foram expostas na parede (e-mails e postagens de todas as publicações feitas por Ricardo a mim, em redes sociais);
2. O notebook exibindo um vídeo realizado com fotos da minha sombra;
3. Uma pilha de fotos reveladas de quatro rolos de filmes que pertenciam a Ricardo e que ele nunca havia se interessado em revelar;
4. Em uma caneca azul, antes de convidar todos a apreciarem o material, tomei um comprimido de forte calmante;

É curioso que fazendo essa desmontagem eu descobro o cuidado que eu possuía não só com minha memória mas também com a memória do outro. Nessa caixa preta existem fotos de sete anos de relacionamento que provavelmente serão material para que em ato performático eu possa entregá-las. É como se eu não existisse.

(Leio um trecho do capítulo *O Papel Do Ator Nas Sociedades Liberais* de Jean Duvignaud, em que o autor tece considerações sobre o ator melodramático)

O ator, projetado em plena luz do teatro, interprete momentâneo dos conteúdos simbólicos que representa, não escapa a essa situação: é um indivíduo e obrigado a sê-lo, forçado a impor-se perante o público nesta qualidade. Mas é uma individualidade atípica, separada do destino comum em virtude mesmo da incapacidade de todos para vencer os obstáculos que se opõe à participação total. É aí, está o ator, reduzido ao aspecto pessoal do seu ser. Pessoa privada. Imagem do indivíduo. Exposto ao público. Isolado do resto dos homens. As suas aventuras, as suas dificuldades são exageradamente acrescidas pela atenção do público. Os acontecimentos que o afetam revestem-se em um valor que não tem na vida de outros homens reduzidos ao trivial e ao vulgar. (DUVIGNAUD, 1975, p. 138).

Quando li esse texto, imbuído de organizar essa desmontagem, descobri dentre as minhas motivações de fazer do espetáculo *Calle!* uma parcela de angústia proposital: Em *Calle!* acionamos estados melodramáticos ora de caráter memorialístico ora de caráter ficcional, criando jogos propícios a confundir o espectador. E em quase um estado de trauma, os atores podiam expressar suas experiências dolorosas em cenas impregnadas de interpretação melodramática, atenuadas por outras cenas de tom mais cotidiano e patético.

Vale ressaltar que o diretor de *Calle!* tem como tema de uma de suas pesquisas a interpretação melodramática, e experimentou com o Grupo Trupe de Truões diversas ações de pesquisa nesse sentido. Os atores que compõem o grupo também foram seus alunos/atores, participando, em instâncias de suas formações acadêmicas, de grupos de pesquisa e/ou processos artísticos investigativos do gênero melodramático. Cito aqui trecho da tese de Merísio, em que este, para justificar o ponto chave da pesquisa em interpretação melodramática, apresenta trecho de obra de Jacques Lecoq que, dentre várias linguagens, utiliza o melodrama em sua escola de formação de atores:

Uma das principais dificuldades que acompanha o aluno é o medo de assumir verdadeiramente os grandes sentimentos em frente a um público que, por vezes, pode rir. O trabalho do melodrama obriga o comediante a impor suas convicções ao público. Ele não pode duvidar do que vai dizer. O que é verdade para ele será também para o público. É muito importante que os alunos sejam treinados para assumir essa dimensão. É evidente que, se eles devem interpretar a paródia quando é o desejo do autor (Alfred Jarry, por exemplo), não devem em caso algum instalar um jogo que seja ele mesmo paródico.

Deve-se, enfim, evitar as armadilhas armadas pelos clichês. Falar em melodrama não consiste jamais em fazer referência a um estilo de jogo, mas descobrir e pôr em evidência aspectos bastante específicos da natureza humana. O melodrama não é uma forma antiga, ele está ainda a nossa volta, naquele que recebe um telefonema

para um trabalho, numa família atingida pela guerra, num homem que deixa seu país... (tradução nossa) (LECOQ, 1997 apud MERISIO, 2005, p. 138).

Acredito que o espetáculo *Calle!* aponta, por sua proposta biográfica, fomentada pelos traumas pessoais vivenciados pelos atores durante seu processo, um percurso de atualização do melodrama, por meio de constante exposição a sentimentos exacerbados experimentados pelos atores, como se em coragem e prazer dos próprios traumas, os atores, nesse processo de exposição, resguardados pelo jogo ficcional, aceitassem a vivência performativa do melodrama.

É bonito sofrer. Vejam como eu soffro. Ai de mim! Eu faço melodrama.

Roteiro:

Vestígios Calle! ou a caixa preta ou meu corpo é um hd

1. Colocar o nome dos atores em post its, marcar espaço com fita.
2. Texto de Rosane Preciosa.
3. História do roubo do computador e hd.
4. História de um hotel (Juliana Nazar).
5. Tunuka (*Canta. Interrompe.*) – Eu não quero aprender a cantar essa música. E ela é bonita assim. Incompleta.
6. Cena da caneca azul.
7. Falar da criação das duas cenas e minha relação com elas.
8. Vídeo Ricardo/colocar faixar e fumar.
9. Texto sombras.
10. Falar da relação com o “trauma enquanto performance.”.
11. Ler trecho de Jean Duvignaud.
12. Projeto de instalação vídeo sombras.

Refazer esse exercício foi considerar um roteiro e não um discurso acabado, salientando os aspectos performáticos da própria desmontagem, visto que nas duas vezes, o ato de estar presente para diferentes espectadores e espaços foi determinante para estabelecer relações distintas com o discurso. Também se revelou, na prática, um procedimento de reconhecimento de meu próprio percurso, transcendendo um certo tom terapêutico durante o processo criativo do trabalho e problematizando meus referenciais de criação.

Sendo a experiência algo que nos acontece e não o acontecimento em si, cada indivíduo terá uma vivência particular, ainda que compartilhando de um mesmo acontecimento. Em um processo de criação ou treinamento coletivo, isso é bastante evidente. Partindo dos mesmos estímulos, sejam eles objetivos ou não, a resposta é sempre singular e impossível de ser repetida. Esse saber adquirido via experiência

é algo inerente àquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através de sua criação artística. (COLLA, 2013, p. 42).

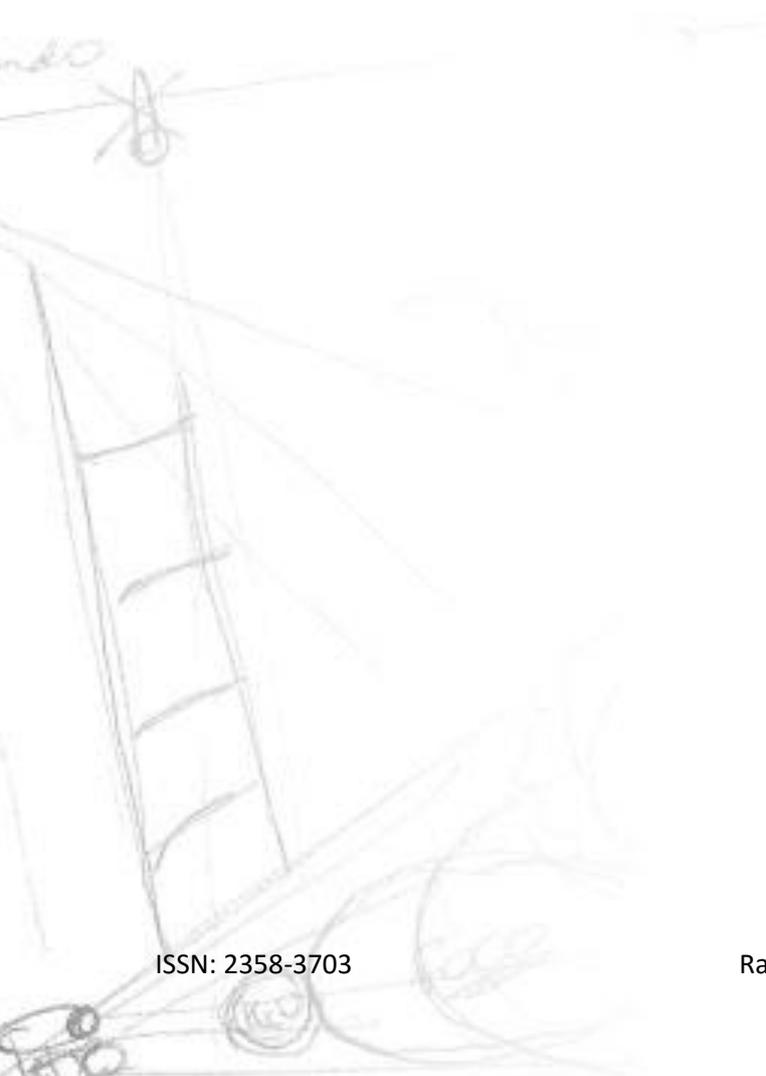
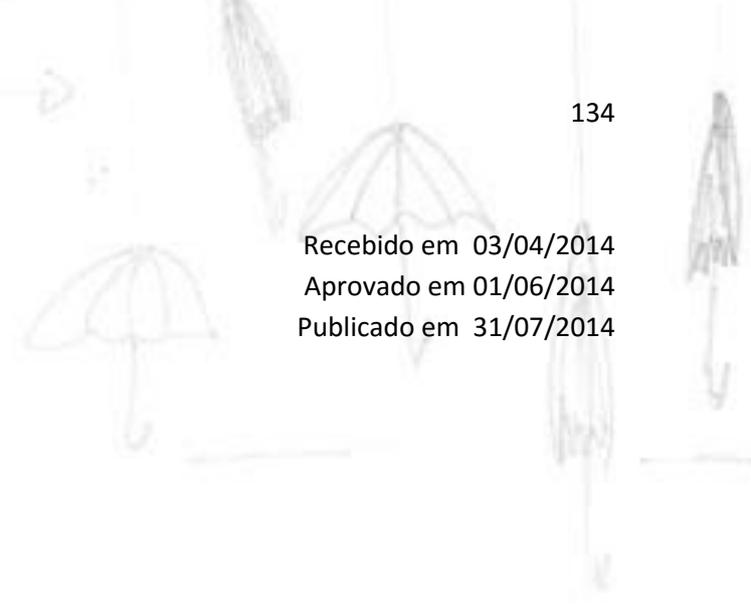
Saliento a possibilidade de trazer reflexões teóricas enquanto parte constituinte e evidente do discurso artístico, sem dicotomias, elucidando não só àquele que se propõe a fazer a desmontagem, como também ampliando as proposições de Pesquisa em Arte. Diante disso, percebe-se a possibilidade de utilização da desmontagem como meio ou suporte para o campo da formação do espectador, trazendo a estes não a superficialidade tão comum aos *making-offs* que acompanham os filmes em dvds, mas como proposição de ampliação de leitura da obra, proporcionando um contato vertical com o processo criativo do artista, tantas vezes desconsiderado pelo público de teatro.

Referências bibliográficas

- CALLE, Sophie. **Doubles-Jeux**, Actes Sud, 1998.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIÉGUEZ, Ileana. Des/Tejer, desmontar, De/velar. (A modo de introducción). In: **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Ciudad de México: UIA-CITRUI- INBA-CNA, 2009.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**, RJ: Jorge Zahar, 1972.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Acesso em: 27 ago. 2013.
- LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena**. 2011. 233 f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.
- MERISIO, Paulo Ricardo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais**. 2005. Tese (Doutorado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade – sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- TRUÕES, Trupe de. **Calle!** 2008, não publicado.

Recebido em 03/04/2014
Aprovado em 01/06/2014
Publicado em 31/07/2014

trapezoidal
nao baixa
nao baixa



CERRADO, ENTRE CASCAS E RAÍZES: UMA EXPERIÊNCIA
Desmontando o Grupo Faz de Conta

CERRADO, BETWEEN BARK AND ROOTS: AN EXPERIENCE
Disassembling Grupo Faz de Conta

Angie Mendonça¹

Resumo

Este artigo reflete sobre o processo da desmontagem, embasada nos direcionamentos de Ileana Diéguez, do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*, mais recente montagem do Grupo Faz de Conta, apresentado na cidade de Uberlândia, contextualizando com um breve histórico do grupo citado. É o intuito desta escrita apresentar os caminhos que levaram o grupo a conceber a investigação sobre as possíveis relações estabelecidas pelo boneco entre as fases de construção do mesmo e a montagem de cena; ou as possibilidades que a cena propõe para a construção de um boneco, em uma alteração das etapas comuns de criação e produção em um espetáculo de formas animadas. Será desvelado o processo de montagem do espetáculo, focando nos bonecos que entram em cena, na intenção de contribuir para a pesquisa e reflexão no âmbito do teatro de animação.

Palavras-chave: *Grupo Faz de Conta. Cerrado, entre cascas e raízes. Teatro de Animação. Bonecos.*

Resumen

Este artículo reflexiona un proceso de desmontaje, con base en las instrucciones de Ileana Dieguez, del espectáculo Cerrado, entre cáscaras y raíces, el último montaje del Grupo Faz de Conta, presentado en Uberlândia, contextualizando con un breve historico del grupo citado. Es el propósito de este trabajo la comprensión de los caminos que llevaron el grupo para desarrollar la investigación sobre los posibles enlaces establecidos por el títere entre las fases de construcción del mismo y montaje de una escena, o las posibilidades que la escena sugiere para la construcción de un títere, en una alteración de las fases de creación y producción de un espectáculo de formas animadas. Será develado el proceso de montaje del espectáculo, centrándose en los títeres que entran en escena, con la intención de contribuir a la investigación y la reflexión en el teatro de animación.

Palabras clave: Grupo Faz de Conta. Cerrado, entre cáscaras y raíces. Teatro de Animación. Títeres.

Abstract

This article reflects on the process of disassembling based on the directions of Ileana Dieguez, the play Cerrado, between barks and root, latest assembly of Grupo Faz de Conta, presented at the city of Uberlândia, contextualizing with a brief history of the cited group. It is the intent of this writing to present the paths that led the group to develop research on the possible relations established by the puppet's phases among the

¹ Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, ex-integrante do grupo Giramundo, pesquisadora e bonequeira do Grupo Faz de Conta. E-mail: mendonça.angie@gmail.com

construction of the this and assembly of the scene; or the possibility that the scene proposes to build a puppet, in a change of the common steps in creating and producing a spectacle of animated forms. The assembly process of the show will be unveiled, focusing on puppet that comes into the scene, with the intention of contributing to research and reflection under the animated theater.

Keywords: Grupo Faz de Conta. Cerrado, between bark and roots. Animation Theatre. Puppet.

Aventuro-me nestas próximas palavras a desmontar o espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*, montagem do Grupo Faz de Conta do ano de 2012, com foco no processo de construção dos bonecos elencados na peça. Enfatizo o diálogo que estes bonecos criaram entre a oficina - etapa da construção e a sala de ensaio - etapa da montagem das cenas, e a alteração dessas etapas como possibilidade de metodologia de pesquisa no teatro de animação.

Para esclarecer essa estratégia de desvelamento do processo de criação, sigo à luz de Ileana Dieguez, que traduz a desmontagem da seguinte forma,

Desmontar esos recorridos implicó develar algunas relaciones entre investigación y creación, pues no son principios repetidos o conocidos los que se entregan, sino los laberintos que se experimentan aun a costa del llamado *éxito*. Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de um texto prévio. Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el *trabajo de mesa* para interpretar el texto o cómo repartir los papeles entre los actores y marcales um trazo escénico. Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cânones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan em torno a la escena. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, grifos da autora)

A bordo deste conceito, narro a trajetória do Grupo Faz de Conta até o momento da sua última montagem e o percurso que o levou até a pesquisa citada. Desnudo os processos internos do grupo em construir bonecos na ânsia de compartilhar experiências adquiridas e propor novas reflexões entorno do processo de montagem no teatro de animação.

O espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes* é um marco para o grupo em diversas instâncias, foi um grande salto qualitativo para o Faz de Conta e condensou várias pesquisas que o grupo vinha fazendo em seus vinte anos de carreira. Apresentar seus mecanismos internos, suas falhas e êxitos, é com certeza um grande desafio.

Velha Cerradina – Desde menina que eu ando descalça, desde menina que eu gosto de pisar no chão deste cerrado...

Menina Cerradina – Eu gosto de afundar meu pé na terra, na lama.

Velha Cerradina – Era eu quem pegava lenha para acender o fogo à noite.

Menina Cerradina – Eu subo nas árvores, nas montanhas, monto cavalo em pelo, mamo manga do pé, chupo murici azedo...

Velha Cerradina – E tomo banho de cachoeira!!!! E pego vagalume...Vagalume, Tum Tum, seu pai t'aqui, sua mãe também!

Menina Cerradina – Vagalume Tum Tum, seu pai t'aqui, sua mãe morreu!

Ah, a noite fresca, cheia dos cheiros de capim gordura e mumbeca. Os curiangos voejam daqui pra li.

A lua quando cheia ilumina todo o campo até as cheganças do grotão, faz sombra nas árvores que derramam os galhos tortos no chão, entrelaçados que nem casazinho. O céu salpicado de estrela parece de pegar com a mão. E, quando é de dia é de um azulão espalhado acabando com um beijo na terra. Eu gosto de deitar na grama, de ver a flora amarela do ipê, a quaresmeira roxa num bonito combinado, eu gosto de ver o bailar das folhas caindo das árvores, o desenho das nuvens, o vôo dos pássaros. Tem quero-quero, tem curió, tem assanhaçu, bem-te-vi, curicaca, tem tucano, tem arara, tem carcará, e tinha sabiá.

Sabiá fugiu do terreiro, foi cantar no abacateiro, e a menina triste a chamar vem cá sabiá... (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

Assim, eu entrava no palco – semicírculo, delimitado na praça por um grande tapete de retalhos; como pano de fundo um tecido branco esticado na vertical de 4 metros de altura por 6 metros de largura, onde eram feitas as projeções de vídeo e de sombra.

A Velha Cerradina vivendo o presente, lembrando um cerrado extinto; a Menina Cerradina - seu passado, sua lembrança invocada em um tempo presente. Eu, a Menina, dividindo o palco com a Velha, minha mãe, Maria Inês Mendonça.

Mas para desmontar esse espetáculo, eu preciso voltar um pouco no tempo. É necessário desvelar toda a história que me atravessa, que perpassa pelo grupo, caminha entre minha família e se ilumina neste encontro de Cerradinas. Começo contando outra história.

No dia 22 de Julho de 1988, Maria Inês Mendonça, dona de casa, mãe de três filhas, mudava a trajetória da sua vida. Em um concurso promovido pela Prefeitura da sua cidade, Maria Inês subia ao palco pela primeira vez como Vovó Caximbó: velhinha contadora de histórias que a acompanharia por toda a sua vida. Depois desse dia, nunca mais desceu. Passados cinco anos, fez um curso de Fantolixo – técnica de construção de boneco tipo *muppet* que utiliza materiais reutilizados – e começou, no quintal da própria

casa, a fazer bonecos com as amigas no intuito de vender. Nunca conseguiu desapegar das criações. Então resolveu usar os bonecos em um espetáculo; *Histórias Folclóricas* foi a primeira peça do Grupo Faz de Conta, fundado naquele ano de 1993.

O Grupo Faz de Conta desde seu surgimento era fundado sobre pilares que sustentariam toda a sua trajetória: a participação familiar, a cultura popular e a reutilização de materiais.

Apesar de o grupo ter se iniciado entre amigas, tão logo foi se desenvolvendo abarcou a primeira filha, Pollyana Mendonça, que após alguns anos acompanhando nossa mãe pelos palcos, decidiu enfim, que sua contribuição para o grupo seria longe dos bonecos, na assessoria antropológica e na produção.

Logo passou pelo grupo a segunda filha, Tayná Mendonça, que também teve como primeira experiência a arena e os títeres. Ao contrário da primogênita, Tayná continuou seu envolvimento com as artes, mas afastada do palco. Separada do grupo por alguns anos, retornou neste último trabalho como figurinista.

E, por último, minha mãe me introduziu no grupo. Eu tomei gosto por tudo e fiquei. Me esbaldei, verticalizei minhas raízes neste grupo e me aprofundi em estudos e pesquisas. Os outros integrantes que passaram e os que atuam hoje no grupo são sempre de alguma forma adotados pela família, preservando nossa tradição familiar.

O segundo pilar, a cultura popular, sempre habitou nossa casa. Inserida na família pela minha mãe, ditou nossas brincadeiras, nossos cantos, nossos trabalhos. Pollyana, hoje, é antropóloga e trabalha com povos e comunidades tradicionais e suas referências culturais. Todos os espetáculos do grupo resgataram cada um a seu modo, um pouco do folclore da nossa região.

O terceiro pilar foi erguido por uma necessidade prática, quase nunca tínhamos dinheiro suficiente para produzir nossos espetáculos e, no corte orçamentário o primeiro da fila, até por ser o mais caro, era o material para a construção dos bonecos. A solução: conseguir outros materiais que fossem baratos ou até mesmo de graça.

Sobre esse terceiro pilar o grupo também construiu sua identidade e proposta de pesquisa. Atualmente, apesar de abordarmos estéticas diferenciadas a cada montagem, privilegiamos os materiais descartados para a construção dos bonecos.

Apesar de ser uma pesquisa muito rica e promissora, ela não é o alvo deste presente trabalho. Mas sim, outra pesquisa desenvolvida nos últimos anos pelo grupo: o trânsito de um boneco em fase de criação entre a oficina e a sala de ensaio, ou as possíveis

contribuições que a montagem de uma cena pode oferecer para a construção do boneco, seja em mecanismos, deslocamento de eixo gravitacional, traços fisionômicos e até mesmo na estética do boneco.

Para tanto, adianto alguns anos da história do Grupo Faz de Conta, que foram os anos iniciais de descoberta das possibilidades e potencialidades do teatro de animação, até o momento que essa pesquisa se iniciou de forma mais contundente.

Avançamos para o ano de 2008, com o espetáculo *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada*. Este foi elaborado a partir da tradição secular da contação de histórias apresentado pela personagem Vovó Caximbó e acompanhada ao vivo por músicos. A montagem foi precedida por uma pesquisa que realizamos na região, sobretudo com pessoas idosas, visando resgatar a tradição oral e buscando referências nas festas populares e em manifestações tradicionais. Das 156 histórias que ouvimos, selecionamos 05 para a peça. Para contar estas histórias, utilizamos de várias técnicas de animação.

Neste período, eu estava afastada do grupo. Tinha me mudado para Belo Horizonte para fazer a graduação e estava trabalhando com o grupo Giramundo, com o qual obtive um amplo aprendizado. Minhas contribuições para a montagem do *História Contada* foram feitas de modo esporádico, durante minhas visitas. E, efetivamente, em um segundo momento em 2010, melhorando alguns bonecos, quando fizemos uma remontagem do espetáculo.

A história inicial era feita com alguns objetos que acoplados à mão da atriz/manipuladora Maria Inês, sugeriam a cabeça de um boneco. Esta forma animada foi utilizada na primeira montagem, mas consideramos os objetos muito pequenos e pouco visíveis, então, trocamos por cabeças de bonecos de manipulação direta.

Esta foi a primeira intervenção que a cena propôs para o boneco. Neste momento o diálogo não aconteceu durante a construção do boneco e a montagem da cena; mas sim, depois de testá-lo pronto em cena é que houve a decisão de trocá-lo por outro.

Na mesma história utilizávamos do teatro de sombras como recurso. Também neste os *pantins*² foram refeitos, no início eram figuras inteiriças, e na remontagem estas silhuetas foram reelaboradas e ganharam diversas articulações.

Os bonecos da segunda e terceira história, não foram radicalmente modificados; ganharam pequenas melhorias no acabamento e para a ergonomia da manipulação. Era um boneco habitável e um gigante, respectivamente.

² *Pantins* são formas bidimensionais utilizadas no teatro de sombras.

Nesse processo, ainda de forma inconsciente, iniciamos o diálogo entre a construção dos bonecos e sua manipulação na cena. Uma vez que nós somos os construtores e manipuladores dos bonecos, esse diálogo é mais direto e intenso em comparação a outros processos que têm equipes diferenciada para construção e manipulação.

Em 2009, fizemos a montagem do espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, com bonecos de balcão. Esta peça é uma releitura da fábula homônima; contextualizamos a história para uma barata moderna, que ganha na loteria, e tem por pretendentes animais que representam os pecados capitais.

Como eu trabalhava no Giramundo, achamos proveitoso aproximar mais membros do Faz de Conta a este processo tão específico de trabalho como é o do grupo belo horizontino. Maria Inês, Pollyana e Rafael Naufel³ foram para Belo Horizonte e montamos em minha casa uma oficina provisória.

Para esta montagem, convidamos Paulo Emílio Luz⁴ para coordenar a construção dos bonecos. Paulo trouxe o método de trabalho utilizado no Giramundo: o projeto de um boneco. A figura bidimensional que salta do papel, seguindo seus traços, formas e cores, esculpindo um corpo tridimensional; um desenho que tem por ordem se materializar em volume. O projeto de um boneco consiste na orientação do idealizador para o construtor através de desenho, ele atinge dois campos, o primeiro é o desenho artístico, onde cabe a estética do boneco, o conceito e a fisionomia; e depois o desenho técnico, que é feito por cima do primeiro, e encampa todas as dimensões, as articulações, eixos e até materiais.

Foram realizados projetos para todos os bonecos do *Casamento*, e seguimos à risca os desenhos, com pequenas alterações na fase de modelagem das cabeças feitas pelo próprio Paulo Emílio, autor de todos os projetos.

Estes bonecos foram para cena na etapa de acabamento, portanto sua estrutura nunca foi modificada, permanecendo inalterados desde sua concepção.

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, utilizamos esta técnica com algumas modificações, que foram sendo feitas no decorrer da experiência do grupo.

³ Rafael Naufel é integrante do Grupo Faz de Conta, e pertencente à família desde 2003.

⁴ Paulo Emílio Luz foi integrante do grupo Giramundo de 2001 a 2009. Hoje é integrante do grupo Terno de Teatro, do qual é também fundador.

O próximo espetáculo, *Um Natal para Pedrinho*, 2010 – Auto de Natal que conta a saga de um garoto pobre às vésperas do Natal – foi iniciado com os projetos dos bonecos de manipulação direta, desta vez o desenho artístico foi assinado por Rafael Mazer⁵ e o técnico foi feito por todos os integrantes do grupo.

Nesta montagem começamos a perceber o projeto do boneco como ponto de partida, considerando-o uma perspectiva do caminho em potencial a ser trilhado na construção, mas podendo ser alterado de acordo com as necessidades da cena ou da manipulação.

Assim, com a primeira estrutura dos bonecos pronta, iniciamos os ensaios. E, de acordo com nossas propostas de cena, foram realizadas alterações nos mecanismos dos bonecos que não estavam previstas no projeto. Desligamos-nos da obrigação de cumprir o proposto no desenho e libertamos nossa criação aos limites da cena.

Contribuindo a essa pesquisa, tínhamos o problema já citado da falta de orçamento. Como matéria-prima, usamos caixotes de feira, mdf e jornal. Esses materiais sugeriram também algumas modificações no projeto, que com o tempo foram acontecendo de forma natural.

Seguido a esta peça, em 2011 montamos *Dum Dum Cererê* – adaptação de uma história folclórica, narra a trajetória da Mariana, menina sapeca, que ao passear em noite de lua cheia, encontrou o Dum Dum Cererê, o bicho papão dos seus pesadelos – com marionetes e boneco habitável. O processo de montagem deste foi próximo ao do espetáculo passado. Pesquisamos outros materiais, o mdf não funcionou, então substituímos nos bonecos do *Dum Dum* pelo metal encontrado na carcaça do CPU de computador.

Esses bonecos também foram alterados ao decorrer do processo, de uma maneira mais controlada, principalmente devido à técnica de manipulação escolhida. Necessitamos que os bonecos de fio estivessem em uma etapa evoluída do processo de construção para iniciarmos os ensaios.

Os quatro espetáculos relatados acima formaram um grande aprendizado para nós, construtores e manipuladores do Grupo Faz de Conta. E nos possibilitou chegarmos ao nível da pesquisa que propomos na nossa última montagem: *Cerrado, entre cascas e raízes*.

⁵ Rafael Mazer é integrante do Grupo Faz de Conta e pertencente à família desde 2009.

Como linguagem cênica, utilizamos para este trabalho uma profícua pesquisa em torno do teatro, música, dança circo, audiovisual e teatro de bonecos gigantes, valorizando e investigando o conceito de artes integradas.

Os bonecos deste espetáculo tinham como proposta serem construídos de materiais descartados e reutilizados e de matéria prima residual do Cerrado. O que ampliava nossa pesquisa quanto ao material.

Para concebê-lo, 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, dez artistas em cena e cinco na técnica, 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.

O texto do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes* (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012) foi construído pelos participantes do grupo em um processo de criação coletiva, aportado pelas pesquisas de campo, assessoria antropológica, pela citação de trechos do livro *Caçadas de Vida e Morte*⁶ e do conto *Pau de Atiradeira*⁷.

O espetáculo inicia contando de um Cerrado que está se perdendo, de um povo que está se esquecendo, de um bioma que está sendo devastado. Eu e minha mãe nos encontramos em cena para lembrarmos juntas esse tempo ido. Com minha família reunida e outros companheiros de cena apresentamos brincadeiras folclóricas, cantigas de roda e versinhos improvisados.

Leva eu, Maria,
Leva eu c'ocê,
Nas tranças do seu cabelo,
Na barra do seu godê.⁸

As tranças eu já cortei,
No godê você não cabe,
Só te levo na garupa,
Da ema do meu cumpade. (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

⁶ CUNHA, João Gilberto Rodrigues da. **Caçadas de vida e de morte**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

⁷ MENDONÇA, Maria Inês. **Pau de Atiradeira**. In: LIMA, A. et al. **Contos e crônicas**. Uberlândia: Sec. Mun. Cultura, 2012

⁸ Cantiga das fiandeiras da comunidade de Morada dos Bagres / Vazante- MG, recolhida pelo Grupo Faz de Conta em pesquisa de campo, no ano de 2011.

Então entrava em cena a Ema, o primeiro boneco do espetáculo. A Ema era um boneco habitável que a atriz Maria Inês comandava de cima de uma perna de pau, que figurava as pernas da Ema. Ela entrava respondendo a um coro que já estava em cena. Este boneco teve uma construção relativamente simples. Apesar de ter sido feito um projeto que apresentava somente algumas instruções gerais para a construção, nós já tínhamos uma idéia clara sobre o que faríamos.

Depois da estrutura feita a atriz/manipuladora em alguns ensaios sugeriu algumas mudanças que foram realizadas facilmente. Este foi um boneco que transitou pouco entre a oficina e a sala de ensaio, pois já sabíamos o que faríamos e sua concepção não é uma idéia inovadora.

A cena da Ema abria para outras cenas que traziam informações sobre a biodiversidade do Cerrado e levantava a questão do fogo, que atualmente representa um grande problema para o bioma.

Fotografia 1: Ema e Palhaço Pequi



Fonte: Espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Autor: Bruno Merola

Após um vídeo que apresentava um panorama do Cerrado pós queimada, de destruição e cinzas, entrava nosso segundo boneco: o Lobo Guará.

Foi com este boneco que o grupo realizou o seu desejo mais almejado: o de fazer um boneco simples. Com certeza esse é o boneco mais simples estruturalmente e mais funcional que o Grupo Faz de Conta construiu em vinte anos.

Não houve projeto. Não houve idas e vindas entre oficina e sala de ensaio.

A concepção estava pronta nas nossas mentes. Pernas-de-pau feitas de andiroba para as patas traseiras; muletas grandes feitas de galhos de ipê para as pernas da frente; um capacete com uma armação de arame revestido por papel de pão formava a cabeça e uma grande manta de retalhos de tecido ganhados de uma loja de estofados dava o acabamento final. Simples assim, esse boneco ganhou um brilho extraordinário em cena.

O Lobo Guará entrava na cena trazendo o mito de origem Maxakalí⁹ sobre a primeira mulher de barro. E então a atriz Camila Merola¹⁰ dançava o início da humanidade.

Fotografia 2: Lobo Guará e a Primeira Mulher



Fonte: Espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Autora: Tayná Mendonça

Depois desta cena, seguíamos para o momento do espetáculo que nomeei *De boi à vaca*. Minha primeira partitura, embrião desta parte da peça, foi elaborada a partir de um

⁹ O povo Maxakalí vive hoje na Terra Indígena Maxakalí, vale do Mucuri, nordeste de Minas Gerais, território cerradino. Neste mito, os Maxakalís contam que a primeira mulher surgiu do barro e teve por amante o lobo. Da mulher de barro surgiu a humanidade.

¹⁰ Camila Merola é integrante do Grupo Faz de Conta e pertencente à família desde 2010.

exercício cênico proposto pelo diretor do espetáculo, Marcelo Ribas¹¹. Nesse, eu tive a intenção de apresentar o instante que o homem selvagem, questionador, era domesticado ou alienado pelos meios de comunicação. Para tanto me amarrei com cordas e entreguei as pontas aos meus colegas de cena.

Eu-Boiadeiro entra em cena.

Eu-Boiadeiro toca boi-público.

Aôôôô, boi, sossega!

Eles brigavam com o garrote cara-macau. Tentavam educar o bicho para o carro de bois.

Eu-Boi enfrenta o público.

Pula, dá coice, ameaça chifrada.

Eu-Boiadeiro.

Bicho fortaleza, tinha corpo e promessa para o ofício, de menos a vontade de trabalhar.

Pintado!!! Pintado, esse era o batismo do cara-macau. Pintava mesmo era o sete.

Eu-Boi pinta o sete.

Eu-Boiadeiro.

Pulava cambão, quebrava canzil, fazia de tudo o danado, de menos puxar e trabalhar.

Eu-Preto Velho

Bicho, boi, mula, cavalo, bicho tem mania de gente, mania de pessoa.

Esse aí é mais inteligente que ocêis tudo.

Bota esta lona, de leve, em cima da boca e do nariz do boi. Aí ligeiro, aperta a focinheira com o sedenho, e ferra a mão nas ventas do bicho. Afoga duro e de verdade, é pro bicho ficar agoniado e sem ar, sem fôlego nenhum. Mão de ferro e torniquete. Depois bambeia tudo, deixa o bicho respirar e viver.

Público-boiadeiro sufoca Eu-boi.

Luta.

Cansaço.

Ar.

Estado catatônico.

Eu-vaca.

Público-domador entra com plástico filme e me embala.

Eu-vaca masco.

Eu-domadora.

Agora era vaca, deixara sua condição de boi e se tornara vaca.

Sufocaram seus desejos mais selvagens.

Afogaram seus ímpetos e sua rebeldia.

Emplastificaram, rotularam, carimbaram, aliciaram, trancaram, amordaçaram, proibiram, coibiram, torturaram, trancafiaram, alienaram, massificaram...

Ela seguiria suas companheiras, a tendência e a ordem.

Não perguntaria, não contestaria, cagava e andava,

a vaca já tinha ido para o brejo, afinal o leite já estava derramado.

Senhoras e senhores, respeitável público.

¹¹ Marcelo Ribas dirigiu três montagens do Grupo Faz de Conta: História Contada, O Casamento da Dona Baratinha e Cerrado, entre cascas e raízes.

Com vocês, ela a não pensante, a ruminante, a tão fatídica, dona das divinas tetas:
Vaca de Presépio!!! (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

Esse texto foi repartido entre vários atores, e as ações foram reconfiguradas, permanecendo a troca Eu-Boi/Eu-Boiadeiro e de outros atores entre Boi e Boiadeiro.

O encerramento do texto é feito por um apresentador de circo, que entra trazendo a atmosfera de festa e picadeiro, e entre alguns personagens circenses que ele apresenta; entra o Sistema, nosso terceiro boneco.

O Sistema é formado por uma torre de metalon de 1,60 m. de altura, que faz uma alusão a torres de energia. No topo tem uma base giratória onde estão acopladas quatro torres menores que servem como cangalhas para as vacas: Vaca Polishop (com o apresentador entra a *partner* que coloca alguns acessórios em mim vendidos pela marca Polishop), Vaca Compras (que empurra um carrinho de supermercado), Vaca Trabalho (traz junto ao corpo muitos cabos, computadores, headfones e outros) e Vaca Lazer (tem uma poltrona amarrada à cintura e um controle remoto na mão). Em cima do Sistema, com chicote na mão, a Vênus Platinada - uma atriz com cabeça de TV - dá palavras de ordem às vacas.

Fotografia 3: O sistema



Fonte: Espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Autora: Anna Bida

Com essa cena fazemos nossa crítica aos meios de comunicação/alienação e aos sujeitos subordinados a esses. Criticamos o consumismo e a inércia como escolha de vida. Relembramos da responsabilidade individual quanto à degradação do bioma retratado.

Após esse circo de horrores, vamos desmontando toda a cena. As torres/cangalhas são desacopladas do eixo central, os atores se despem, o Sistema é completamente desmembrado e espalhado pelo palco.

No ato final, fazemos uma promessa de fé nas mudanças do homem, no acordar para a possibilidade de uma nova vida, na construção coletiva de uma nova realidade. Estamos seminus em cena, nos revelando intimamente, abertos lançando ao público o desafio de uma nova fase. Um recomeço!

A voz da progenitora de todo o trabalho, da fundadora do grupo, idealizadora deste espetáculo surge como um reconforto, como um grito de levante popular.

Canta a cigarra.
E quanto mais forte canta, mais perto está o giro.
Canta a cigarra para se renovar.
É sua voz que liberta a velha casca, alforria do exoesqueleto.
No auge do grito recupera o silêncio, sua forma primeira de vida.
A cigarra canta chamando a chuva.

Relâmpagos riscam a cena seca. Arde o cerrado em chamas.
O fogo que queima, fascina.
Desperta as sementes adormecidas, o calor esquentando o berço e faz germinar mais vida.

Descem as águas, terra molhada.
O cerrado renasce em brotos.
E, brada, implora, clama aos ofuscados a urgência de mudanças.

Que nossa casa em chamas, em sojas, em pastos aqueça nosso canto.
Que toda a destruição nos desperte o grito.

Planto minhas raízes, sinto meus pés no chão, ouço o som das minhas asas. Semeio liberdade.
Quebro minha armadura, lanço minha casca dura, rompo meu exoesqueleto. (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

Todos em uma só voz conclamamos: “A cigarra, o cerrado e nós, estamos prontos para um recomeço.” (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

O tecido branco fazendo pano de fundo é puxado e então aparece o nosso último boneco, fruto dessa pesquisa: o Carcará!

Fotografia 4: Carcará



Fonte: Espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Autora: Pollyana Mendonça

O Carcará é um boneco gigante com quatro metros de altura, seis metros de comprimento e seis metros de largura. Levou dez meses para ser construído. Foram inúmeras idas e vindas entre a oficina e a sala de ensaio. Mesmo aparecendo só ao final do espetáculo e dando um giro breve entre o público.

Esse boneco foi totalmente construído ditado pela montagem da pequena cena que faria e das necessidades da peça. Na concepção era pra ser um boneco menor, bem mais simples até, mas durante o processo do espetáculo, o Carcará foi ganhando dimensão, foi se avolumando, pedindo mais manipuladores, mais mecanismos e articulações.

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!

REFERÊNCIAS

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

DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). **Des/tejiendo escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009.

FIANDEIRAS. Cantiga popular. Morada dos Bagres / Vazante– MG. Recolhida pelo Grupo Faz de Conta em pesquisa de campo, no ano de 2011.

GRUPO FAZ DE CONTA. **Cerrado, entre cascas e raízes**. Uberlândia, 2012.

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

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

(RE) CRIAÇÃO E DESMONTAGEM**(RE) CREATION AND DISASSEMBLY**Márcia Souza Oliveira¹**Resumo**

Este artigo dialoga com Ileana Diéguez quando apresenta a demonstração de Júlia Varley; a desmontagem nas práticas de Lorena Wolffer, ativista cultural e *performer*; e a teoria da *despersonificación* com Gabriel Weisz, poeta e acadêmico. Traz também pensamentos sobre as possibilidades reflexivas da desmontagem em experimento de (re) criação discursiva, numa proposta pedagógica processual em pesquisas de mestrado e doutorado no PPGArtes/UFU.

Palavras-chave: desmontagem, experimento, performance

Resumen

Este artículo habla de Ileana Diéguez; la demostración con Julia Varley; el desmontaje con Lorena Wolffer activista cultural y performer; y la teoría de la despersonificación con Gabriel Weisz poeta y académico. También ocasiona pensamientos acerca de las posibilidades reflexivas del desmontaje en un experimento de (re) creación discursiva, en procesual pedagógico académico del PPGArtes/UFU.

Palabras clave: desmontaje, experimento, performance

Abstract

This article brings Ileana Diéguez which presents the demonstration activities with Julia Varley; disassembly in the practices Lorena Wolffer cultural activist and performer; and the theory of *despersonificación* with Gabriel Weisz poetic and academic. Also thinking about the possibilities of disassembly of an experiment (re) creating discursive like this presents a pedagogical action in research masters and doctorate in PPGArtes/UFU

Keywords: disassembly, experiment, performance

Introdução

Des/tejiendo Escenas (DIÉGUEZ, 2009) des/vela diferentes cenários de criação e expressão cênicas ao apresentar desmontagens de diferentes artistas. Neste artigo, apresentamos três destes momentos: Lorena Wolffer, uma artista que abraça a performance enquanto território de resistência, objetivando a transformação de atitudes frente à problemática sociocultural que envolve o corpo feminino. A outra expressão está em Gabriel Weisz que, com pontos de vista teóricos de desconstrução reflexiva, é quem discute a construção de uma prática teatral de linguagem própria para a América Latina. A

¹ Universidade Federal de Uberlândia. Mestrado em Artes/Teatro. Pesquisa em andamento/2013. Área de estudo: Prática e Processos Criativos em Artes. Orientadora: professora Dr^a Renata Bittencourt Meira. Professora de Artes na Instituição Associação dos Amigos dos Excepcionais (APAE-Prata/ MG).

historicidade em *Des/tejiendo Escenas* remonta aos cenários das Demonstrações. Nelas temos a figura de Julia Varley cuja prática pedagógica, nas demonstrações, segue uma linguagem teatral importante na análise das origens da desmontagem.

A desmontagem como movimento reflexivo e processual aparece numa proposta de Mara Lucia Leal², na disciplina Tópicos especiais em Ensino Aprendizagem em Artes: Pedagogia (s) do Teatro: práticas contemporâneas, do PPGArtes/UFU em 2013. A ação pedagógica oportunizou destecermos nossas pesquisas de mestrado e doutorado, por onde de/velamos vestígios de organização lógica, porém sensível.

A desmontagem do processo, nesta pesquisa de mestrado em andamento, facilitou-me a conjugação entre percepção e compreensão, experiência e análise sem, contudo, aniquilar uma forma que transparecia, e vinha de um experimento artístico³ com Renata Meira⁴ e Joice Brondani⁵. A desmontagem ampliou minhas possibilidades de estar em uma pesquisa de (re) criação discursiva com permissividade de ultrapassar as escolhas estéticas e os procedimentos utilizados.

Desmontagem e Demonstração

Segundo Ileana Diéguez, em *Des/tejiendo Escenas* (2009, p.10), o termo Desmontagem deposita em si “múltiplas resonancias teóricas y prácticas”, indo além dos limites representacionais delimitado pelo texto dramático e pelo personagem. Para Diéguez (2010, p.136) a desmontagem vem a ser uma transgressão representacional que na prática artística dissemina a “teatralidade nos cenários imediatos e cotidianos do real”.

Os antecedentes da desmontagem estão na teatrologia latino-americana. Vieram das demonstrações desenvolvidas nos anos setenta do século XX. Aquelas demonstrações evidenciavam os processos de criação de um espetáculo e satisfaziam as demandas de formação.

² Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2011), Professora Adjunta II da Universidade Federal de Uberlândia, pesquisadora no Grupo de Estudos e Investigação sobre Criação e Formação em Artes Cênicas.

³ O experimento em processos de criação corporal, simbólico e textual aconteceu na disciplina Tópicos especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo e Cultura oferecida pela linha de pesquisa Práticas e Processos em Artes PPG Artes/UFU.

⁴ Docente do PPG Artes e do Curso de Graduação em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia, atua principalmente nos seguintes temas: estudo do corpo, cultura popular, dança, teatro, processo de criação, educação e arte popular.

⁵ Docente/ artista/ pesquisadora colaboradora do PPGArtes UFU, bolsista CAPES de recém doutora.

En mi memoria, la palabra *desmontaje* quedó registrada en el contexto de un movimiento de creadores inquietos que se preguntaban sobre los procesos de trabajos, que indagaban en fuentes culturales marginadas, que sentían placer por compartir sus estrategias poéticas y escénicas. (DIÉGUEZ, 2009, p. 15)

Escutando essas ressonâncias de registro teatrológico *Des/tejiendo Escenas* trouxe para seu cenário as discussões atorais de Julia Varley, atriz pesquisadora integrante do *Odin Teatret*. A atriz fazia da Demonstração uma possibilidade de apresentar sua identidade profissional. Em seus seminários propunha-se, inicialmente, à exposição das montagens textuais do grupo. Objetivava revelar através das cenas do espetáculo os elementos do treinamento.

Fazer uma Demonstração, segundo Varley (2009, p. 83), era como realizar uma exposição pragmática do pedagógico. Foi, todavia, um aprender a ensinar que ao longo dos anos permitiu a ela observar os pontos de vista subjetivos e pessoais no ato da demonstração. Demonstrar incluía um diálogo com o público e o desvelamento do tema por detrás das ações. Era explicar a construção de cada elemento, as formas pelas quais eram conduzidos ao virtuosismo expressivo, rítmico, estudo da cena e eliminação das trocas de figurinos (inúteis às ordenações e organizações das demonstrações).

La cualidad particular de las demostraciones consiste en presentar contemporáneamente el proceso y el resultado [...] Normalmente, antes de presentar un espectáculo a los espectadores, las diferentes fases de trabajo son incorporadas de manera que no se piensa más en ellas. Sin embargo, para una demostración, debo recordar y olvidar al mismo tiempo [...] Con las demostraciones de trabajo trato de indicar varios modos de pensar y proceder, y no de transmitir un método para ser reproducido. (VARLEY, 2009, p. 86)

Ao longo dos anos as demonstrações fortaleceram-se entre pesquisadores e artistas participantes da *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe*. Inicialmente eram práxis investigativas de procedimentos de teatralidade vivificantes. Porém, após várias experimentações, entre grupos, gerou uma nova modalidade cênica. Estes eventos foram chamados *desmontajes*.

Wolffer e Weisz

É abarcando uma teatralidade em movimento que Lorena Wolffer, *performer*, artista visual e ativista cultural mexicana, faz uma descrição das suas investigações temáticas e criativas. O corpo feminino enquanto território de resistência é seu foco na expressividade.

Em sua desmontagem, Wolfffer revela seu processo de criação: É na desmontagem que ela distingue as características de constância em sua linguagem performática, das particularidades que são desenvolvidas para cada trabalho em especial.

Antes de decidirme por una acción o una serie de acciones concretas, experimento con muchos posibles actos, secuencias, imágenes. Cuando finalmente llego a lo que podríamos llamar la acción “base”- a veces después de meses de trabajo-, comienzan los ensayos, la búsqueda de los movimientos precisos y del ritmo propio de la obra. Aquí entran en juego todo tipo de elementos: desde referencias e información que busco incluir por considerarlas importantes en términos conceptuales hasta hallazgos más intuitivos e incluso accidentales. Y, en ocasiones, no descubro el ritmo de un performance que imaginaba resuelto hasta su segunda o tercera presentación. (WOLFFER, 2009 p.149)

Des/tejiendo Escenas oferece-nos também uma discussão absolutamente teórica sobre *La Despersonificación*. E quem faz esta discussão é Gabriel Weisz: ensaísta, pesquisador, poeta e professor na Universidade Autônoma de México. Em *La Despersonificación*, Weisz (2009, p. 95) problematiza criticamente sobre a desconstrução das estruturas mentais, desconstrução necessária para a reconstrução de práticas filosóficas e políticas. O autor, ao romper (em teoria) com as propostas de Peter Brook, Grotowski e Eugênio Barba, desenvolve uma investigação representacional naquilo que ele chama de *antientrenamiento*.

Segundo sua proposição, o *antientrenamiento* reflete sobre mudanças de hábitos psicocorporais. Alegando propósito de autonomía “el antientrenamiento es un instrumento de búsqueda libertaria que la persona aplica a través de un aprendizaje sensible sobre su persona” (WEISZ, 2009, p.95), abrindo espaço para o que ele denomina de teatro *personal*.

La puesta personal se produce al momento que la persona se presenta a si misma pero también a una Otredad que cuida, y como organismo creativo y colectivo emplea su arte para sondear sus propios conflictos [...] Este teatro difiere del teatro de personajes, espacio donde el actor monta sobre su identidad conflictos ajenos a su constitución interna (WEISZ, 2009, p. 95)

No teatro *personal* a ficção é viva e significativa para o *actor personal*. Ficção de *interpersonificación* processual. Espaço de construção para o ator *personal* alinhar ao personagem textos poéticos e literários. O texto vivo diz do indivíduo (ator) quando na exploração de suas diferentes identidades. O foco na memória corporal, mágica e onírica do indivíduo (ator) no processo criativo é um discurso de ação, de concretude.

Para Weisz, a memória corporal, os textos poéticos e literários e as canções são instrumentos e materiais de indagações para o ator. Esse material de concretude na ação discursiva não esbarra nos limites do personagem, pois, este último estará aberto para as

investigações futuras. O procedimento de desconstrução no trabalho *personal* desmantela o discurso e explora as prisões internas de nossa natureza afetiva e pensante dentro de uma temática identitária, a fim de que, posteriormente, o artista aborde o terreno da diferença e da diversidade.

A Desmontagem mediando diálogos com o processo de (re) criação discursiva: este lugar onde o texto desmancha-se.

Por onde esta tessitura desmancha-se a ênfase não está na representação de personagem. A poética é tessitura de relação arte/vida e a representação não é um dispositivo cênico. Neste meu processo criativo o que desejo revelar envolve as condições e as relações de indivíduos reais. É nas entrelinhas corporais, em um diálogo vivo de exposição da minha pesquisa de campo⁶, e também de si (de mim) no processo artístico, que a desmontagem foi um facilitador para me colocar no lugar do outro.

Neste espaço textual, a desmontagem é mediadora do diálogo no qual o artista problematiza sua pesquisa expondo-se. O diálogo com a pesquisa não aparece com o sentido de análise conceitual de um experimento ou de um procedimento: A desmontagem neste procedimento pedagógico conduz as reflexões.

Não é a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgredir, mas o *corpus* político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço ético*- mais que como *traço estético*-, não apenas uma presença física mas o *ser posto aí*, um sujeito e um *ethos* que se expõe diante de outros, muito além da pura fisicalidade. A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do *ethos* e da ética. (DIÉGUEZ, 2010, p.139).

Mas o que veio antes da desmontagem?

Na disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo e Cultura, no PPGArtes/UFU, desenvolvida no ano de 2013, Meira e Brondani conduziram uma ação de reflexão com os mestrandos. No experimento artístico, desenvolvido na disciplina vivenciei uma relação *corporeomental* de criação da máscara (em) performance.

Subjetos é uma experiência que tem por pressuposto a indissociabilidade entre processos de criação corporal, simbólico e textual [...] Tendo como tema suas pesquisas de mestrado em andamento, cada estudante foi levado a uma imersão em

⁶ Meu campo de pesquisa é na Associação Pais e Amigos dos Excepcionais/APAE, tendo como sujeitos de pesquisa os alunos apaeanos, o meu objeto da pesquisa é o meu fazer docente, o meio da pesquisa está na máscara (em) performance e atividades docentes (re) criadas e o método de pesquisa é a sensibilização sensorial e criativa de si (de mim); análise do fazer docente - pesquisação.

sua corporalidade por percursos das culturas populares brasileiras. Ritmos e movimentos dinamizaram energias orgânicas. Entre entregas e fugas, certezas e medos, os corpos sensibilizados pesquisaram estados e idéias [...] O trabalho foi estruturado em três módulos: Criação da máscara em movimento; A palavra poética e o corpo sensível; Diálogos e escritura (MEIRA, 2014, p.1).

A experiência de criação da máscara partir da pesquisa de Joice Brondani (2010), que percorre um trajeto muito particular, envolvendo as danças do Cavalo-Marinho, do Coco, da Ciranda, do Samba, das danças dos Orixás, do Xaxado, do Caboclinho, do Frevo, do Maculelê, do Maracatu, da Capoeira.

Com Renata Meira no módulo a palavra poética o ponto de partida foi o corpo sensível e somático que mobiliza a emoção, a imaginação, a memória, as sensações e o conhecimento (MEIRA, 2011). Os referenciais poéticos com os quais ela propõe a precisão das palavras estão nos pontos cantados do Baião de Princesas em relação com os autores Paulo Leminski, Matsuo Bashô, Manoel de Barros e Rosane Preciosa. A proposta desenvolvida permitiu a reflexão pela ação tanto no contexto do experimento, quanto no modo de pesquisar de cada mestrando.

Na disciplina, com Meira e Brondani, a condução do meu processo se deu pelo diálogo artístico no espaço acadêmico. No experimento alcancei uma máscara em performance. Ela veio com uma imersão *corporeamental* na cultura popular brasileira, surgiu das relações de interioridade do indivíduo com a sua totalidade sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva; e numa criação poética orgânica, química, física, verbal, falada e escrita (MEIRA, 2011).

O primeiro módulo de criação da máscara em movimento em Tópicos [...] Corpo e Cultura foi realizado com Joice Brondani, o confronto inicial foi com a ideia de perfeição de formas. Desvelei uma máscara em movimento cuja lógica estava na desfiguração, um ser teratológico, um corpo grotesco, cuja deformidade confrontava as dimensões corporais perfeitas e proporcionais.

O processo criativo da máscara em movimento, segundo Brondani (2010, p. 30), faz o corpo ser despertado “e alimentado por imagens que encontram eco no seu próprio interior”. A minha máscara em performance deixou-se revelar num corpo marginal, monstruoso, dissonante, invisibilizado e de agonia social. Essas imagens que ficaram “retidas em algum lugar do meu inconsciente” (BRONDANI, p. 32) vieram à tona deixando claro, para mim, a

minha invisibilidade de artista pesquisadora no meu espaço de trabalho com pessoas portadoras de necessidades especiais.

O disforme na representação é embate filosófico abordado por José Gil (2006, p.95), que propõe a visibilidade para o corpo disforme, olhar para o que não fez parte dos interesses de Michel Foucault (1999, p. 3): “a presença de um anão em primeiro plano do quadro” de Velázquez⁷.

O anão Pertusato parece troçar da perspectiva [...] parece inverter a perspectiva [...] descentra ligeiramente a ordem do quadro e toda a organização da representação. [...] Ele que é o mais pequeno, apresenta o rosto mais rico em pormenor, em sombras e claridades, em expressão dos lábios e do olhar. (GIL, 2006, p. 62)

Segundo José Gil, o anão Pertusato, na obra de Velázquez, é uma representação naturalmente descomposta. Ele opõe-se à harmonia das partes, da proporcionalidade das superfícies e dos volumes pictóricos. É um corpo grotesco. Sua deformidade rompe com as dimensões dos membros do corpo humano na obra geometricamente executada.

O anão monstruoso possui algo de enorme, de excessivo, em relação ao conjunto de sua estatura: uma cabeça desproporcionada, uma corcunda demasiado proeminente, pernas demasiado curtas [...] Pertusato possui um crânio mais volumoso que o dos outros personagens e o seu rosto adquire, deste modo, reflexos inesperados, feições demasiado grosseiras, um queixo demasiado espesso, um nariz demasiado pequeno, olhos demasiado grandes. (GIL, Ibid, p. 63)

Os desafios da máscara em movimento, com Joice Brondani, envolveram a desconstrução do belo, possibilitaram-me acessar um corpo marginal e constatar a minha invisibilidade pública de pesquisadora e educadora, num espaço onde as pessoas, sujeitos da pesquisa, também estavam invisibilizadas. Após estas ações reflexivas percebi que a máscara do teratológico com propensão a escória, além de não estar livre de ser qualquer um, também não estava livre para ser qualquer um, uma vez que estava confinada a um espaço de exclusão.

Segundo Meira:

A imersão exaustiva nas máscaras desestabilizou e provocou outros olhares dos mestrands para sua própria pesquisa e para sua própria pessoa. Todos saíram desta imersão com um conjunto de expressões e de percepções reveladas em ação. A sensibilização sutil do corpo abriu outros acessos às máscaras (MEIRA, 2014, p.2)

⁷ VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. C.1656. 1 óleo sobre tela: color; 326 x 276 cm. Museu do Prado, Madri.

No módulo com Renata Meira, o desafio foi encontrar palavras poéticas para as descobertas que foram realizadas com Brondani. Com a máscara em movimento fui (re) apresentada ao meu corpo marginal de professora, artista e pesquisadora que estava na invisibilidade no espaço da pesquisa de campo. O desvelamento da minha totalidade artística aconteceu naquilo que Meira chama de escrita-movimento.

Em estado de performance, os estudantes eram chamados a criar movimentos, escrever era um dos movimentos propostos [...] Aquecer, entrar em estado de exaustão, sensibilizar o corpo, ouvir, criar, escrever e falar palavras poéticas ou não são processos orgânicos de circulação de energia, estímulos nervosos, oxigênio, linfa, sangue entre outros processos orgânicos, físicos e químicos, formadores de ações, da poesia em suas diversas expressões, de idéias em sua forma verbal, falada e escrita. (MEIRA, 2014, p.02-04)

A invisibilidade social foi um conceito apresentado pelo psicólogo social Fernando Braga da Costa (2010). Ele realizou uma pesquisa por oito anos ao lado de garis, varrendo as ruas da cidade universitária na USP. Sua obra retratou o gari, este profissional e cidadão, e também a si mesmo na pesquisa, numa relação de semelhança e diferença com o outro. Percebe-se, através de seu estudo, que a sensação de estar invisível leva ao esvaziamento e desqualificação do cidadão.

José Moura Gonçalves Filho, ao escrever no prefácio do livro de Fernando da Costa, expressou a invisibilidade pública como resultante da política de dominação. Na apreciação feita por José Moura, os dominadores ao longo da história desferiram golpes de espoliação e servidão que se internalizaram de modo traumático nos indivíduos golpeados.

Índios expostos à espoliação agrária. Negros expostos ao racismo. Roceiros sem-terra, expostos a trabalhar para só comer. Cidadãos pobres expostos ao emprego proletário, ao desemprego e à indigência. Velhos expostos a ficarem para trás no trabalho acelerado. Mulheres detidas por seus pais, irmãos e maridos, por seus professores e chefes [...] *Loucos desmoralizados pelas ciências, cassados pelos tribunais, invalidados pelos manicômios.* (FILHO, 2010, p.25, grifos meus)

Outra qualidade de agonia social internalizada nas vítimas da espoliação foi encontrada na expressividade poética literária do escritor angolano Ondjaki (2010). O seu conto *Madrugada* nos conduz à mesma ambiência onde vive o corpo marginal feminino, morador de rua, indivíduo de contusão mental, contusão materializada internamente, pessoa que se sente encurralada em si mesma, que traz em seu corpo marginalizado e violentado o ponto da imobilidade. A expressão contusão mental, na poética de Ondjaki, foi reelaborada neste trabalho para imprimir ao conceito de loucura uma característica poética.

A palavra loucura na performance de (re) criação discursiva foi substituída pela expressão contusão mental, expressão que qualificou, de outro modo, o corpo marginalizado das pessoas portadoras de necessidades especiais, com quem a pesquisa de campo dialogava. O corpo marginal *malafincado*, além de excluído, teve sua mente agredida e golpeada. O traumático internalizado conferiu-lhe uma contusão mental.

Ponto da imobilidade foi outra expressão poética encontrada em Ondjaki. Na construção do imaginário poético para a composição da máscara, o traumático criava, no indivíduo, pontos de imobilidade *corporeomental*. E o corpo marginal, quando era golpeado pelas políticas públicas, quando era excluído na invisibilidade por ser considerado um corpo portador de contusão mental, perdia sua espontaneidade e ganhava imobilidade *corporeomental*.

Foi com este entendimento que o corpo marginal disforme se apropriou da poética de Ondjaki. Ao longo da história ao corpo disforme não coube uma decisão mental “distinta de levar porrada; distinta de *ter dores de estômago por não comer ou por comer laranjas podres*”. Distinta de “não encontrar uma solução, porque *às vezes a solução é não pensar na solução*”. E o melhor talvez seja deixar o corpo ser encurralado em um ponto da imobilidade para ser “lambido pelos mesmos ratos de sempre; rato macho, castanho, gordo; rato fêmea, tímido, ternurento.” (ONDJAKI, 2010, p.107, grifos do autor).

Foi assim que a máscara em movimento revelou a deformidade *corporeomental* do indivíduo invisibilizado no espaço público, aqui os portadores de necessidades especiais. Ele, o corpo marginal de contusão mental, não estava livre de ser qualquer um, contudo, não era livre para ser qualquer um.

Para expressar pela poética artística a máscara teratológica de contusão mental e pontos de imobilidade foram somados aos desafios no espaço da pesquisa de campo às problemáticas abordadas no processo de (re) criação discursiva no espaço acadêmico.

[...] a dinâmica corporal é elaborada como máscara em ação e também como texto escrito [...] Na primeira experiência, capivara, macaco, narrador, dragão, leão, cobra, aio e cambone sugeriram nas máscaras que nasceram do corpo em movimento e se materializaram em extensões corporais feitas em tecido, palha, papel [...] Na segunda experiência [...] o processo mais intenso, entretanto, o término da disciplina chegou antes da maturação das máscaras. (MEIRA, 2014, p.01)

Eu encerrei os módulos de Tópicos [...] Corpo e Cultura com uma máscara inacabada, porém, em movimento. Ela, a máscara, nasce pelos diálogos nas poéticas literárias de Manoel

de Barros e Ondjaki, nos pontos cantados da cultura popular brasileira, o conceito de invisibilidade social de Fernando Costa e a desconstrução do harmonioso na representação foi inspirado por José Gil, além das relações de contato na pesquisa de campo.

A Desmontagem de uma hibridização.

O fragmento apresentado, no processo de desmontagem, não trazia uma máscara acabada, finalizada. A máscara trazia consigo seus ruídos. Colocava-se disponível para acessar outros movimentos. Movimentos que poderiam estar no corpo, na voz, nos pontos cantados. Máscara que assumia disponibilidades para improvisar, trazer novos elementos de pesquisa, ganhar outras características. Descompor-se. Na desmontagem de uma pesquisa em andamento, porém, com a minha máscara ainda em processo de maturação, ter ética artística para a exposição do outro foi uma necessidade.

Para a desmontagem defini uma máscara em performance reveladora de uma angústia social histórica. A temática da loucura veio de um período de autoritarismo. A marginalização corporal foi história nas políticas públicas vigentes nos séculos XIX e XX (WADI; SANTOS, 2010). As abordagens envolviam discussões entre antropólogos, psicólogos e psiquiatras em vários estados brasileiros e na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. A questão discutida por Ana Paula Vosne Martins (2010, p.15) apresentava a alienação *corporeomental* do feminino pela medicina psiquiátrica.

Uma poética foi criada para que a máscara denunciasse os barbarismos, que segundo Martins discriminava o corpo feminino enclausurando-o nos preconceitos fomentados pela ciência e a política sanitária pública. A temática da loucura foi revisitada, pois, mesmo com o reconhecimento histórico das lutas por tratamentos psiquiátricos mais humanos, o portador de deficiência mental não deixou de ser cidadão desqualificado.

“Se estou preso aqui dentro, você está presa aí fora” foi uma fala que busquei no meu memorial de infância revisitado. Esse olhar de exclusão colocava a própria ideia de liberdade no espaço da imobilidade, assim, as discussões de invisibilidade social ganharam novo prisma.

Esse novo prisma de invisibilidade social criou um texto de apresentação da máscara. Joguei com o nome feminino Bárbara, localizando-o na cidade de Barbacena e o texto cantado de apresentação do corpo marginal invisibilizado ficou assim: “bárbara cena de Barbacena/ Eu estou preso aqui dentro/ Você está presa aí fora.”

Na desmontagem a máscara se juntou à letra da música Cotidiano N° 2 de Toquinho e Vinícius de Moraes⁸: “Acordo de manhã, pão com manteiga/E muito, muito sangue no jornal/Aí a criançada toda chega/E eu chego a achar Herodes natural”. E a figura do artista narrou sua tessitura em primeira pessoa.

O movimento pelos pés agarrados ao chão, uma respiração densa e a oscilação entre tónus e relaxamento corporal provocavam sensações físicas de aprisionamento. O corpo se contorcia enquanto o rosto ficava invisibilizado por um chapéu de fitas longas. O estado *corporeomental* era o provocativo para a tessitura criar uma nebulosidade de raciocínio.

Na desmontagem criei um estado de confusão mental que beirava a insanidade.

O processo reflexivo realizado após a desmontagem com os outros mestrandos e doutorandos presentes trouxe questões pertinentes à pesquisa e diziam respeito aos nossos diferentes tipos de deficiências e o encontro com o silêncio do outro.

“Des/tejer” ou “de/velar” em estado de performance.

O processo enquanto desconstrução de signos (DERRIDA,1997) e (re) criação de discurso foi um mediador entre o artista e a sua pesquisa, para que o criador pudesse alterar a si mesmo. Não foi um experimento fechado em si, pois abrindo-se em circularidades “cada creador elige las estrategias desde las cuales acceder o regresar a esse encuentro reflexivo y a la vez artístico com su proprio material (DIÉGUEZ, 2009, p.20).

O que seria mais importante nesta (re) criação discursiva: tecer ou *des/tejer*?

Des/tejer os fios e problematizar as tramas para que o estado de performance revele o espaço da diferença e para que ocorra a possibilidade de deslocamento em direção a outros, provocando na escrita-movimento uma erupção.

Des/tejer fazendo uma leitura de mundo através de uma tessitura artística que sugestiona, pois “os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos.” (GEERTZ apud MEIRA, 2012, p.02).

Velar ou *de/velar*?

De/velar e entender que ambos, o real e o ilusório, são condições essenciais no teatro. Ao *de/velar* exponho o meu testemunho, assumo a escrita-movimento enquanto pretexto na exploração da presença. Ou ainda, ao *de/velar*, problematizo dramas sociais na representação.

⁸ MORAIS E TOQUINHO Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/toquinho-e-vinicius/cotidiano-no-2.html>> Acesso em 11 jun. 2014

Na criação da máscara revelei a pesquisa pela literatura de Ondjaki (2010). Ou ainda, parafraseando Manoel de Barros (2010), visceralmente desvelei uma poética marginal com trejeito malafinado, de indivíduo com propensão a escória, das gentes na sarjeta, das gentes violentadas. Essa gente raiz que pisa um chão que ensina pelas contradições.

A desmontagem foi importante para a criação de novas possibilidades de diálogos com uma máscara inacabada. E na pesquisa, que ainda acontece, desvelo meu corpo sensível, referenciado social e culturalmente, que revela, no estado de performance, o “*corpus político*” representacional “incluindo o artista que irrompe” nesta proposta e neste espaço “como um traço ético – mais do que como traço estético- não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um ethos” que se expõe num desvelamento e revela questões “que abarca a esfera do ethos e da ética.” (DIÉGUEZ, 2010, p. 139)

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BRONDANI, Joice Aglae. (Um) Universo (E Um) Imaginário. IN: **Varda Che Bauccho! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell’arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras**. 2010. 314 f. Tese (Doutorado) Escola de Teatro, Faculdade Federal da Bahia. 2010, p. 22-67

COSTA, Fernando Braga. **Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Globo, 2010.

DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In **El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales**. Trad. de Cristina de Peretti. Barcelona: Proyeto A. Ediciones, 1997, p. 23-27.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 09- 20

_____. Cenários Expandidos. (Re) Apresentações, Teatralidades e Performatividades. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, v. 1, n.15, out. 2010. Disponível em <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>> Acesso em 16 mai.2014.

FOCAULT, Michel. Las Meninas. In **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógios D’água, 2006, p. 59-69

MARTINS, Ana Paula Vosne. Um sistema instável: As teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX. In WADI, Y. M.; SANTOS, N.M.W. (Org.). **História e Loucura: Saberes, Práticas e Narrativas**. Uberlândia: EDUFU, 2010, p. 15-49.

MEIRA, Renata Bittencourt. Expressões e impressões do corpo em cena. In MERISIO, P.; CAMPOS, V. (Org.). **Teatro ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, v.2, 2011, p. 57-67.

_____. Subjetos: textos e(m) performance. In BRONDANI, J. A.; MEIRA, R.B. (Org.). **Subjetos e Encantados: Textos in Performances**. Salvador: Ed. Fast Design, 2014.

ONDJAKI. **E se amanhã o medo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010. p.107-112.

VARLEY, Julia. La Alfombra Voladora. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 83-91.

VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. C.1656. 1 óleo sobre tela: color; 326 x 276 cm. Museu do Prado, Madri.

WEISZ, Gabriel. La Despersonificación. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 93-103.

WOLFFER, Lorena. Cada performance es una historia. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 147-150.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014

**DESMONTAGEM CÊNICA:
reflexão sobre o processo ético e estético do artista-docente**

**SCENIC DISASSEMBLY:
reflections about the ethical and aesthetic process of the artist-teacher**

José Raphael Brito dos Santos¹

RESUMO

Este artigo discute as novas possibilidades da cena contemporânea, tendo em vista, a desmontagem cênica como estratégia de reflexão e discussão na formação do artista-docente. Na primeira parte, tem como objetivo apresentar questionamentos e conceitos acerca das práticas teatrais na cena contemporânea e os diferentes modos de criação e investigação. Na segunda parte, aborda a desmontagem cênica e seus possíveis fundamentos conceituais, com base na escassa referência, colocando este fundamento como reflexão ética e estética. Por fim, apresenta um compartilhamento escrito da desmontagem “Experiências do sensível: travessias artísticas” realizada na disciplina “Pedagogia(s) do teatro: práticas contemporâneas”, ministrada pela Professora Dra. Mara Leal, no Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, em 2013.

Palavras-chave: Desmontagem, Cena Contemporânea, Ético, Estético, Artista-Docente.

RESUMEN

Este artículo aborda las nuevas posibilidades de la escena contemporánea a la vista, el desmontaje escénica como la reflexión y el debate sobre la formación de la estrategia de artista-docente. La primera parte tiene como objetivo presentar las preguntas y conceptos acerca de las prácticas teatrales en la escena contemporánea y los diferentes modos de creación y la investigación. La segunda parte aborda el desmontaje escénica y posibles fundamentos conceptuales, basadas en escasa referencia, poniendo esta fundación como una reflexión ética y estética. Por último, presenta un desmantelamiento por escrito compartir "experiencias sensibles: los cruces artísticos", celebrado en la disciplina "Pedagogía (s) del teatro: las prácticas contemporâneas", impartido por el profesor Dr. Mara Leal, en lo Programa de Postgrado en Artes / Master, el Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlandia, en 2013.

Palabras clave: Desmontaje, Escena Contemporânea, Ética, Estética, Artista-Docente.

ABSTRACT

This article discusses the new possibilities of the contemporary scene in view, the scenic disassembly such as reflection and discussion on formation of artist-teaching strategy. The first part aims to present questions and concepts about the theater practices in the contemporary scene and the different modes of creation and research. The second part addresses the scenic disassembly and possible conceptual foundations, based on scant reference, putting this foundation as an ethical and aesthetic reflection. Finally, presents a written sharing dismantling "Experiences sensitive: artistic crossings" held in the discipline "Pedagogy (s) of the theater: contemporary practices", taught by

¹ Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado, do Instituto de Artes. Estágio da Pesquisa: Projeto em Andamento (2013-2014). Área de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes. Orientação: Prof. Dr. Narciso Telles. Fomento: Bolsa Capes. Ator e Pesquisador nas seguintes áreas: Cena contemporânea; Treinamento do ator; Pedagogia do artista; Processos de criação em artes cênicas; Experiência cênica; Teatro de Grupo. Email: raphaelbryto@gmail.com.

Professor Dr. Mara Leal, in the Program of Post-Graduation in Arts / Master , the Institute of Arts of the Federal University of Uberlândia, in 2013.

Keywords: Disassembly, Contemporary Scene, Ethical, Aesthetic, Artist-Teaching.

Como pesquisar os processos criativos? Quais as possibilidades de investigação das práticas teatrais contemporâneas? Existem métodos ou modos? Qual o **não-lugar** do artista-docente na contemporaneidade? O que é desmontagem cênica? Quais os modos de reflexão desenvolvidos na cena teatral na atualidade?

Este artigo e as perguntas anteriores surgem como provocações acerca das novas possibilidades de reflexão e investigação do saber da cena, a partir das recentes práticas e reflexões teatrais na contemporaneidade.

Portanto, faz-se necessário iniciar a discussão, mapeando o lugar da cena contemporânea e suas novas possibilidades como campo de investigação para apresentação da desmontagem cênica e, conseqüentemente, dos aspectos que norteiam essa estratégia de demonstração dos processos de criação. Permitindo, ao final da discussão, um levantamento de questões que viabilizam o campo ético e estético na reflexão sobre o artista-docente.

CENA CONTEMPORÂNEA: sobre rasuras e rascunhos

O processo de criação das práticas teatrais na cena contemporânea têm se configurado em exercícios artísticos e propostas com laboratórios e experiências cênicas, que não visam à formulação clássica, no território da morfologia acabada, que denomina o campo tradicional no teatro. Sendo assim, as práticas contemporâneas têm se configurado, em sua maioria, em tendências que mobilizam a criação por meio da fruição e da capacidade estética em realizar percursos artísticos sob a ótica da espontaneidade, investigação e do trabalho colaborativo.

Além disso, “os conceitos e as teorias vão sendo construídos com base na prática dos artistas que, [...] se utilizam de procedimentos híbridos, num cruzamento com outras linguagens” (LEAL, 2013, p. 200). As práticas cênicas se apresentam como dispositivo de intermediação que sofrem constante tensão e transformação, e por isso, os novos procedimentos de investigação e criação dão lugar para novas tendências e pensamentos discursivos.

Neste sentido, o teatro contemporâneo trata de manifestações e acontecimentos cênicos atuais que, geralmente, estão em contraposição ao drama clássico, ao modelo de convenção teatral, à manipulação do espectador, à poética clássica e à imitação de um estado de mundo da ação

humana que, por vezes, desconsideram as novas práticas teatrais, como a autonomia do espectador e do ator-criador no processo cênico (PAVIS, 2010).

O teatro contemporâneo apresenta dispositivos na cena, que fazem usos de códigos, signos, textos, leituras, imagens, perspectivas e apropriações, nas quais ativam a capacidade interpretativa do espectador, que está atento, não somente, ao resultado da manifestação teatral, mas também ao processo e ao “movimento criador”, que deu sentido ao estado de criação cênica (SALLES, 2009, p. 11).

As práticas teatrais contemporâneas questionam os estreitos limites da criação e investigação da cena, ao mesmo tempo em que apresentam novas possibilidades de pesquisa em teatro, discutindo novos **objetos-sujeitos, métodos-modos e criação-investigação** artística. Desta forma, caro leitor, coloco as palavras anteriores com hífen, para situar o **não-lugar** dos próprios conceitos nas teorias teatrais, com o objetivo de nos provocar enquanto artistas-pesquisadores da área.

Neste contexto, as práticas teatrais contemporâneas têm provocado uma discussão que afeta diretamente os modos de agir, pensar e investigar os processos cênicos. Estas questões têm direcionado os discursos teóricos e as práticas investigativas, como afirmam os autores na citação a seguir.

La investigación en artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma (BILBAO; MARTÍNEZ; JIMÉNEZ, 2013, p. 4).

Levando em consideração a afirmação anterior, os fenômenos da cena contemporânea, tem proporcionado o surgimento de novos campos investigativos, que viabilizam novas tendências e práticas, e produzem suportes para estratégias inovadoras de discurso e pensamento na investigação cênica.

Vale ressaltar que, neste artigo, os novos procedimentos de pesquisa e criação não estão categorizados no espaço hierárquico de poder e valorização teórica, mas de possibilidades que surgem no decorrer das práticas artísticas. Ou seja, a cena contemporânea pode ser considerada como “una investigación de las condiciones de posibilidad, un discurso que se refiere a las formas de conocimiento y juicio de las condiciones de posibilidad” (RANCIÈRE, 2010, p.89).

A reflexão da cena na atualidade está diretamente ligada ao processo, esboço e movimento da criação cênica, que tem a investigação, como ponto primordial de análise. Em

contraposição com a ideia de resultado e produto da obra acabada que, frequentemente, tem por objetivo o discurso generalizado e universal.

As práticas cênicas se transformam em estratégias que tratam de indagar, através do próprio processo criativo, as condições de funcionamento do discurso, que está movido pela competência, razões, paixões e motivos do processo criativo, colocando em discussão a decomposição ou desmontagem da cena como suporte e aspecto investigativo que geram reflexões, acerca de ferramentas que proporcionam adentrar um território de invenções e competências na cena.

DESMONTAGEM CÊNICA: poética do avesso

Levando em consideração os processos criativos, a encenação contemporânea e os motivos pessoais que provocam e movem o artista da cena para a investigação e construção da **obra** de teatro, tem-se como possibilidade de reflexão, o que tem se denominado de **Desmontagem Cênica**. Este procedimento pode ocorrer de vários modos em contextos múltiplos, com o objetivo de desvendar os processos de pesquisa e montagens de espetáculos, apresentando suas tessituras e percursos criativos. Esta apresentação ocorre a partir da escolha que o artista faz em mostrar ou ocultar os procedimentos criativos surgidos no decorrer da criação de um espetáculo.

Portanto, caro leitor, a caráter de esclarecimento prévio, devido o pouco repertório teórico de discussão deste conceito, as considerações a seguir, fazem parte de uma estruturação de ideias, apresentadas por Ileana Diéguez (2010) em seus artigos colocados na referência deste trabalho, assim como, suas considerações feitas no “III InterFaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico”², organizadas e sistematizadas pelo pesquisador nas linhas que se seguem, com breves reflexões.

Deste modo, para se discutir a desmontagem cênica, faz-se necessário destacar que sua prática no exercício da cena e na teoria epistemológica, surgiu na América Latina, com grupos de teatro latino-americanos na década de 80, em cidades como Lima e Havana, que apresentavam demonstrações técnicas de trabalho ou desmontagens cênicas de seu repertório, assim como, as demonstrações de trabalho de Odin Theatre.

² O “III InterFaces Internacional-Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico”, ocorreu na Universidade Federal de Uberlândia-UFU, entre 15 e 18 de abril de 2013, organizado pelo Grupo de Estudos e Investigações Sobre Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC).

Estas novas práticas cênicas surgiram por demonstrações de grupos, que apresentavam suas encenações baseadas na teatralidade contemporânea, distanciando-se das formas tradicionais de produção e representação, caracterizados pela influência de discursos estéticos não oficializados pela prática teatral tradicional, surgindo então, o exercício de exposição dos processos de trabalho.

As apresentações dos processos de pesquisa cênica se preocupavam em mostrar não somente os resultados dos trabalhos, mas também partilhar processos de construção, produção e investigação da tessitura cênica, originando acontecimentos artístico-pedagógicos. Desta forma, estes eventos se constituíram como um modo particular de apresentar os processos de trabalho, sem se enquadrar em um sistema fechado, acabado e totalizado a regras.

Na desmontagem cênica são colocados em questão o compartilhamento de investigações, experimentações e confrontos, sejam na esfera política e artística, oriundos do processo de montagem em caráter ético e estético.

Segundo Ileana (2010), esse procedimento de trabalho chamado **desmontagem**, apresenta suas proximidades com a **demonstração técnica de trabalho**, mas ao mesmo tempo, têm características e consonâncias problematizadas a partir dos conceitos apresentados por Derrida (1995), que coloca a ação de decompor e desmontar estruturas, e que remete a prática filosófica aplicada aos textos da linguística, literatura e todos os métodos e sistemas de poder seguidos de uma concepção fechada e estruturada.

Sendo assim, apresenta o antiestruturalismo como ação de decompor as estruturas e modelos acabados. Portanto, desmontar não é desconstruir o processo cênico, mas desvendar o percurso da cena e promover o diálogo com o próprio processo de trabalho. O artista revela seus procedimentos do processo de criação, e torna-se o próprio investigador que problematiza sua montagem.

Na desmontagem se apresenta o reflexo das memórias que são tecidas por palavras, como um conjunto de ideias verbais, visuais, textuais, sonoras, dentre outros. Portanto, ao pensar no roteiro de apresentação da desmontagem, o artista reconfigura sua vida a partir de suas memórias e arquivos, ou seja, não existe método pronto e acabado para organização da desmontagem.

Pelo contrário, a decomposição do processo criativo está para além de desvendar o virtuosismo e os procedimentos técnicos do artista, mas revela o pensamento político e as provocações do seu percurso criativo.

O artista apresenta, por assim dizer, uma espécie de **seminário aberto teórico-prático**, como afirmou Ileana Diéguez em uma de suas palestras no “III Interfaces Internacional -

Intercâmbio em Artes Cênicas”, que é formulado e roteirizado em caráter particular, e configura seu próprio percurso na apresentação da desmontagem, pois não há regras e esboços acabados na concepção do roteiro.

No existe un método para los desmontajes, no es posible fijarlos em um esquema que ossifique el cuerpo vivo de la escena. Cada creador elige las estrategias desde las cuales acceder o regresar a ese encuentro reflexivo y a la vez artistico con su propio material. A través de diversas experiencias, los desmontajes han integrado el discurso pedagógico, las demostraciones verbalizadas, las explicaciones teóricas, y también se han materializado como desensamblages visuales e conceptuales. (DIÉGUEZ, 2010, p. 145).

Ao decompor a cena do processo criativo, o artista estabelece uma estratégia única de apresentação dos fatos que teceram o processo de criação. O desnudamento da cena que o procedimento da desmontagem provoca revela o modo de fazer, o percurso e o movimento criador do artista, diante do **caos**. Portanto, não se pretende analisar o processo criativo, mas colocar a exposição dos afetos, motivos, paixões e provocações. É importante destacar também que o **desvelamento** e o **ocultamento** são fatores presentes no procedimento da desmontagem, neste caso, as escolhas próprias do artista revelam diretamente seu modo de fazer, pensar e agir nos seus processos criativos.

Não estabilizada na forma precisa e fechada, a desmontagem abre a noção de ritual e experiência particular que cada artista tem diante de sua obra, ou seja, o artista como criador e pensador da **filosofia da composição**, parafraseando Edgar Poe (1999). A desmontagem coloca o artista diante do acontecimento que vê a vida, e o coloca diante do **Humano** que ele é, e suas questões diante do mundo.

Portanto, é um compartilhamento de experiência em forma de **artigo vivo**, em que o artista é o sujeito da experiência, “um sujeito ex-posto, ou seja, receptivo, aberto, sensível e vulnerável. [...] um sujeito que não constrói objetos, mas que se deixa afetar por acontecimentos”. (LARROSA, 2008, p. 187). E com referência nesses acontecimentos, desnuda suas várias capas e vai revelando suas vontades, anseios, desejos e tensões.

Na demonstração técnica se revelam práticas gerais sobre o processo de construção e criação dos procedimentos que viabilizam a construção da montagem e dos aspectos técnicos que norteiam a dimensão criadora. Já na desmontagem, o pensamento micro e específico é o fator preponderante neste procedimento, com segredos, questões, dúvidas, passos e descompassos que apresentam detalhamentos do percurso criativo.

A desmontagem torna presente o que estava ausente; convoca e incorpora os vestígios e os principais motivos que compõem a obra cênica. É o lugar do testemunho vivo do artista para o público no contexto que promove o encontro afetivo, pessoal e documental.

Ou seja, promove não só a partilha do trabalho do artista, mas o [com]partilhamento do artista como ele é. Portanto, é um procedimento artístico-pedagógico, na medida em que promove um **procedimento do encontro**, como afirmou Ileana Diéguez em uma de suas palestras no “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas”.

ENTRE O ÉTICO E O ESTÉTICO: Travessias Artísticas

Neste tópico, apresento breve relato da minha primeira experiência na apresentação da desmontagem cênica intitulada “Experiências do sensível: travessias artísticas”, apresentada no dia 29 de maio de 2013, às 10 e meia da manhã, na disciplina “Pedagogia(s) do teatro: práticas contemporâneas.

A desmontagem a seguir teve como objetivo relatar e desvendar o meu percurso artístico enquanto pesquisador e fazedor de teatro, desde as minhas primeiras experiências cênicas: o período na graduação em Teatro, de 2007 a 2012 e as pesquisas artísticas desenvolvidas; o trabalho monográfico; os espetáculos “Primeiro Amor” e “Siameses”; e por fim, a reflexão da influência dessas vivências na minha pesquisa atual sobre a formação do artista-docente, a partir dos processos de criação da cena, investigado no referido programa de pós-graduação, citado anteriormente.

A desmontagem foi apresentada em o que denominei de **cinco estações**: [1] Pedreiras, interior do Maranhão; [2] UFMA - Universidade Federal do Maranhão; [3] Monografia; [4] Espetáculo “Primeiro Amor”; [5] Espetáculo “Siameses”.A cinco estações foram ilustradas por escrito em papel cor de terra, coloração da qual me identifico muito, e colocadas na parede como mostra a figura abaixo; ao passo em que eu dialogava sobre a estação “x”, esta era iluminada, como mostra a figura abaixo.

O público entrou ao som de uma música “Travelling” que possui suspiros, ruídos e vozes polifônicas, da compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana Meredith Monk (1981). Esta sonoridade simbolizou a não linearidade, o recorte, a fragmentação e a decomposição do meu percurso de vida, como artista e como ser humano.



Figura 1 / Desmontagem / Fotografia: Jarbas Siqueira

Na estação [1] **Pedreiras, interior do Maranhão** relatei a minha primeira experiência com o “teatrinho na escola” no ensino médio nos anos de 2004, 2005 e 2006. O Grupo de Teatro G-TESF (Grupo de Teatro São Francisco), do qual fiz parte, apresentou cinco peças diferentes durante esses três anos de colegial. Lembro que a minha noção sobre o teatro era decorar o texto e apresentar no auditório da escola, tendo como referência de aprendizado a interpretação dos atores em filmes e novelas, realista e naturalista. Nesta época, comecei a me questionar sobre meu futuro e minha profissão. Em contraponto, momento também de muita tristeza, ao ver que alguns dos meus melhores amigos não concordaram com minha escolha profissional. Frustrante e, ao mesmo tempo, estimulante. E com tudo isso, entrei na faculdade.

Na estação [2] **UFMA (Universidade Federal do Maranhão)**: citei as principais produções no decorrer da graduação na universidade e a influência das disciplinas de caráter prático na minha formação. Erros e acertos, aprendizados e momentos tensos dos processos criativos. A experiência que tive em diversos grupos de pesquisa prática com estéticas e metodologias de trabalho diferentes, como: performance; teatro documentário; espetáculo com drama clássico; espetáculo com construção de dramaturgia coletiva; processos colaborativos, dentre outros. Nesta época, me deparei com disciplinas pedagógicas e na situação de ministrar minha primeira aula ou oficina enquanto aprendiz docente. Percebi que minhas referências estavam em meu próprio corpo, marcas, vivências, e sensações, ou seja, o artista-docente estava em mim, impregnado em minhas vísceras sensoriais. Segue abaixo, imagem de algumas práticas artísticas na graduação.



Figura 2 / Espetáculos e Experimentos Cênicos na Graduação em Teatro / Fotografia: Não-Memorável

Na estação [3] **Monografia**: apresentei os fluxos da construção do trabalho final da graduação, com seus seguintes capítulos. No primeiro capítulo, apresento a discussão sobre a formação docente na contemporaneidade, analisando a configuração curricular no que tange às atividades voltadas para a questão da prática e da formação artística, através da análise de projetos político-pedagógicos de diferentes Instituições de Ensino Superior. Nas partes seguintes, discuti sobre a experiência de caráter social e estético, assim como, as experiências da cena como condição

de componente formador do docente em teatro. Finalmente, apresentei o processo de trabalho de dois coletivos cênicos, sendo um do Nordeste (Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, São Luís – MA, espetáculo “Primeiro Amor”) e outro do Sudeste (Cia. Teatro Documentário, São Paulo – SP, documentário cênico “Pretérito Imperfeito”), buscando identificar as possibilidades metodológicas do ensino de teatro descobertas por esses dois grupos a partir de suas experimentações cênicas. A monografia me fez perceber a relevância do exercício artístico para a formação docente, em diferentes contextos do Brasil. E a partir de então comecei a me questionar sobre os conceitos artista-docente, professor-artista e docente-pesquisador-artista.

Na estação [4] **Espectáculo Primeiro Amor**: relatei sobre a metodologia de trabalho do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, grupo que fundei com a parceria de Abimaelson Santos no curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, em 2010. Com formação de oito membros, fazíamos ensaios em salas de caráter teórico e prático. Para a construção do espetáculo utilizamos a prosa poética “Primeiro Amor” de Samuel Beckett, para montagem do monólogo, do qual fui o intérprete. Os grandes desafios foram: transformar a prosa poética em dramaturgia para a cena; pensar iluminação e sonoplastia com poucos equipamentos técnicos nas salas de ensaios; utilização das mesas e cadeiras da sala de aula como objeto de cena, que mais tarde, se tornaram cubos brancos para o espetáculo.



Figura 3 / Espectáculo "Primeiro Amor" / Fotografia: Carol Paraguassu e Leonardo Mendonça

Na estação [5] **Espetáculo Siameses**: compartilhei também sobre a metodologia de trabalho do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, utilizada nesse processo de criação. A dramaturgia de um autor Maranhense da nova geração, Zen Salles, usa a linguagem cômica e fantástica como metáfora para nos atentar à dificuldade humana em lidar com mudanças. A partir da discussão de identidade e alteridade presentes no texto, os atores criaram para a construção cênica **Perfis** das personagens na rede social **Facebook**, criando um espaço de interação com seus **Amigos** em seus Perfis. Sem saber o real objetivo das **Páginas** visivelmente falsas na rede social, e sem saber quem estava administrando, os “Amigos” das personagens (Irmão da Direita, Irmão de Esquerda, Monga e Mujer Barbada), adicionavam e conversavam com eles. Os diálogos nas redes sociais eram dos mais variáveis possíveis, portanto, tudo isso foi material cênico para a construção das personagens, com perguntas provocadoras do tipo: “Ligados pelo abdômen, como fazem para transar com sua(s) amada(s)?”. A narrativa transmídia foi a base principal para a criação. Segue abaixo, fotografias do espetáculo.



Figura 4 / Espetáculo "Siameses" / Fotografia: Leonardo Mendonça

Caro leitor, senti a necessidade, mesmo que breve, de relatar essas experiências práticas da desmontagem de **forma escrita**, como outro exercício de me ver como que diante de um espelho, ou melhor, exercitar a **desmontagem na escrita** e me auto descobrir ainda mais.

A desmontagem “Experiências do sensível: travessias artísticas” apresentou em seu roteiro uma mostra de procedimentos basicamente técnicos, mas que em sua essência, revelou o(s) meu(s) olhar(es) diante das experiências cênicas que vivenciei, durante o percurso da minha trajetória com o Teatro, até os dias atuais. Este exercício proporcionou observar as técnicas, não somente pela prática do virtuosismo, mas como procedimentos vividos que possibilitaram encontrar o “não lugar” diante da minha formação enquanto artista-docente. O não-lugar, neste sentido, é o lugar expandido, com possibilidades de territórios e fronteiras diversas. A desmontagem cênica, seja qual for o roteiro ou temática discursiva, permite o reconhecimento das possibilidades de descoberta, tanto por parte do espectador, quanto, principalmente, por parte de quem a executa.

Levando em consideração que a desmontagem não revela somente os procedimentos estéticos e artísticos, mas também procedimentos pessoais e revelações testemunhais, esta estratégia cênica também expõe sensibilidades, medos, desafios, transgressões, atitudes, revelações, posturas, diálogos, pensamentos e posicionamentos pessoais que mostram a identidade ética e estética do artista.

Portanto, volto a afirmar que, apesar da escassa literatura a respeito da desmontagem cênica, a partir da minha experiência, percebo a relevância desse procedimento para a investigação dos processos criativos do artista-docente, tendo em vista que a desmontagem desnuda o artista e o mostra numa significativa presença, mesmo quando este opta por ocultar alguns procedimentos.

Na pesquisa em Artes de caráter prático, os processos criativos do artista-docente são geralmente coletados com registros, fotos, filmagens ou entrevistas. Contudo, observa-se também, que a estratégia da observação da desmontagem é outro campo profícuo de reflexão, haja vista as considerações de Ileana Diéguez (2010, p. 139) sobre as novas práticas contemporâneas. De acordo com a autora, “a presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do **ethos** e da ética”. Com todos esses levantamentos, considero a presença da Ética e Estética na desmontagem fundamental para o mapeamento reflexivo acerca das novas abordagens e práticas contemporâneas e os aspectos constituintes no artista-docente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILBÃO, José; MARTÍNEZ, Rosa; JIMÉNEZ, Lidia. **Puesta em escena, comunicación e intermedialidad**: estrategias de la mirada em las prácticas escénicas contemporâneas. Disponível em: http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html. Acesso em 01 ago. 2013.

DERRIDA, Jacques (1995). O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A Escritura e a diferença**. SP: Perspectiva, pp. 149-177.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.) (2009). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: processos de investigação y creación. Cidade do México: Universidade Iberoamericana.

_____. (2010). Cenários expandidos: (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, n.15, Udesc, Florianópolis, pp. 135-148.

LARROSA, Jorge (2008). Desejo de realidade: experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara e KOHAN, Walter (orgs.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 185-193.

LEAL, Maria Lucia (2013). Pedagogia da performance: uma experiência. In: TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro: práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas, SP: Papyrus, pp. 197-217.

PAVIS, Patrice (2010). **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

RANCIÈRE, Jacques (2010). Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. **Estudios Visuales**. nº7, Retóricas de la resistencia, pp. 82-89.

SALLES, Cecilia Almeida (2009). **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo, FAPESP: Annablume.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

ABERTURA PELA CARNE
Relações entre o figurino e o corpo-atuante

OPENING THROUGH THE FLESH
Relationships between costumes and the acting body

Amabilis de Jesus da Silva¹

RESUMO

Tendo por recorte alguns exemplos do uso do figurino como ocultação do corpo do ator em cena, pretende-se relatar e analisar o processo de criação da montagem do espetáculo “A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda”, da CiaSenhais de Teatro, para fazer notar procedimentos que conjugam modos diferenciados da presença do ator. O rastro ou o vestígio do corpo também serve como aporte para a discussão da máxima “No teatro o hábito faz o monge”, buscando encontrar em seus meandros algumas fissuras para a flexibilização das hierarquias nas divisões corpo-exterior/espírito-interior.

PALAVRAS-CHAVES: figurino, corpo, teatralidade.

RESUMEN

Centrándose en algunos ejemplos del uso del traje como ocultación del cuerpo del actor en la escena, intentamos informar y analizar el proceso de creación de la realización de la obra "A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda", de la CiaSenhais de Teatro, para señalar los procedimientos que combinan diferentes modos de presencia del actor. El rastro o vestigio del cuerpo también sirve como una contribución a la discusión de la máxima "En el teatro el hábito hace al monje", buscando encontrar, en sus meandros, algunas grietas para la flexibilización que las jerarquías en las divisiones cuerpo-exterior/espíritu-interior.

PALABRAS CLAVE: vestuario, cuerpo, teatralidad.

ABSTRACT

Focusing on some examples of the use of costume as concealment of the body of the actor on the scene, we intend to report and analyze the creation process of performing the play “A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda”, by the CiaSenhais Theater Group, to point out procedures that combine different modes of the actor’s presence. The trail or vestige of the body also serves as a contribution to the discussion of the maxim "In the theater the frock makes the monk," seeking to find, in its meanders, some cracks to make the hierarchies flexible in the body-exterior/spirit-interior divisions.

KEYWORDS: costume, body, theatricality.

A máxima “No teatro o hábito faz o monge” impõe-se como uma verdade inquestionável, sendo ponto factual para os estudos do figurino. Dela não se pode escapar. Basta lembrar que para os gregos a máscara era a *persona* e o figurino um complemento para garantir a verossimilhança. Mas sondá-la nos seus meandros, ou mesmo deixa-la em suspenso por momentos, talvez auxilie na

¹ UNESPAR – Campos de Curitiba II –FAP. Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Professora de Figurino, Cenografia e Performance (FAP) e figurinista.

tarefa de perceber algum frescor no evanescido. Corruptela da máxima medieval “O hábito não faz o monge”, a máxima teatral flexibiliza hierarquias, ressaltando a interdependência do visível/invisível. Também inverte e acirra hierarquias.

Quando em defesa do extremo oposto, aquela em que o corpo-hábito parece sobrepujar o espírito, desfilam imagens: um telão pintado com formas abstratas. À frente, bailarinos nos seus figurinos geometrizados, unindo-se ao cenário. Seus corpos abstraídos, irreconhecíveis, tornam-se formas em movimento. São figuras planas. São pinturas tridimensionais. São corpos sumidos em linhas e cores, sem suscitar o espírito. *Skating Rink* (1922), sob a direção de Jean Börlin e com cenografia e figurino do artista visual Fernand Léger, uma das muitas montagens dos Ballets Russos que extrapolaram o sentido da máxima, evitando a menção à noção de personagens.

Diversamente, o figurino-corpo-da-máscara, grotesco, incomum, a evocar um espírito não humano nas montagens simbolistas, em busca de um corpo-ator coisificado, transmudado, e em coesão com o universo da *mimesis*, ou em outra hipótese, conforme esclarece Roberto Abirached (1994, p. 175): na subtração do corpo-ator do campo da representação, incorporando-o a uma linguagem teatralizada. Em favor da arte que não representa, mas revela por signos uma realidade subjetiva, como a descortinar o sonho.

Em *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry, o grande marco da investida simbolista, o abandono da imagem figurativa, sem alusão à localidade ou tempo, e tendo na abstração o distanciamento de uma possível cópia da natureza. No excerto transcrito por Roubine, temos a fala de Jarry: “Desnecessário dizer que é preciso que o ator tenha uma voz especial, que é a voz do papel, como se a cavidade da boca da máscara não pudesse emitir senão o que disse a máscara, como se os músculos fossem maleáveis”. (JARRY, apud ROUBINE, 2003, p. 124). A voz cavernosa que acompanha esse corpo inventado para evidenciar uma osmose entre o mundo objetivo e subjetivo.

A insatisfação com o corpo do ator, por gerar campos de força entre o visível e o invisível, também encontrou abrigo nas falas de Maeterlink, como se a materialidade do corpo pudesse minimizar a alusão ao sonho, conforme esclarece Abirached (1994, p. 176). Em seu lugar, sugeria uma sombra, um reflexo, uma escultura ou um boneco. E seria um corpo não-humano para um espírito-alma, ou algo não-humano a precisar de um corpo não-humano para se manifestar? Ainda segundo Abirached, também nas experimentações de Hugo Ball, no Cabaré Voltaire, a utilização de máscaras acompanhadas por figurinos adornados por objetos inusitados parecia reclamar por um corpo diferenciado.

Mais contundente são as queixas de Gordon Craig, em *Da arte do teatro* (1965) referindo-se ao corpo humano como sendo de natureza imprópria para servir de instrumento para a arte, na sua

tese da Super Marionete. Uma “figura artificial” estaria mais apropriada para os seus propósitos. Porém, será com o encenador, coreógrafo e artista visual alemão Oskar Schlemmer, que a defesa toma fôlego. Para além do corpo como suporte para o pictórico, em *Balé Triádico* (1922), Schlemmer o torna, através do figurino, uma escultura, e escultura móvel. Com estruturas rígidas que exigiam movimentação diferenciada (em busca de um movimento convencional), o figurino impõe-se como sobre-corpo. No quadro *Dança das Varetas*, as varetas postas nas articulações do corpo-bailarino criam um corpo extra que alude ao corpo humano, sendo um meta-corpo, ao tempo que o faz desaparecer por completo. Ou ainda, algumas estruturas rígidas dos figurinos a provocar limitações para o corpo, adentrando-o. A discussão se amplia. Como sobre-corpo, o figurino é um corpo não humano, comparado às experiências simbolistas. Em outro sentido, sendo uma estrutura rígida e provocando dificuldades no movimentar, evidencia o humano. O jogo entre o visível e o invisível ganha mais camadas: alude ao corpo criado e ao corpo humano concomitantemente, sendo presença e ausência, permanência e impermanência.

Schlemmer se referia ao teatro como a arte do travestimento, reportando-se ao teatro grego. Mas se a máscara-figurino no teatro grego era um corpo idealizado, distanciando o personagem da realidade, sem, contudo, ferir a regra da verossimilhança, Schlemmer provoca um distanciamento ainda maior ao trazer figuras grotescas. Do mesmo modo, também faz uma aproximação menos velada quando utiliza acessórios como óculos e bigodes nas máscaras, num elaborado jogo entre o humano e o não-humano.

Na contramão, nos procedimentos do teatro naturalista a máxima “No teatro o hábito faz o monge” parece encontrar um lugar de solidez e diferença das demais estéticas, mais especificamente nas práticas do Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Stanislavski, na virada do século XIX para o XX. A dedicação incansável aos traços psicológicos (o interno) se reflete em materialidades (o externo) em tentativa de dar indicações pormenorizadas dos personagens, pois será o conjunto delas que alcançará a profundidade. As minúcias tratam das particularidades, das singularidades. Nada deve se perder. Quanto mais se dá a ver no exterior, mais se dá a ver do interior. Um reflexo fidedigno.

E o que poderia ser o interior? Onde e como ele se faz? A soma das características, dos atributos? O interior é anterior? A questão filosófica da existência se repete como ponto de confronto na criação da personagem. Numa resposta rápida e antes de qualquer elaboração, o interior é um espectro delineado anteriormente: tem nome, função, e está em relação à. Um fantasma ainda sem corpo. A resposta se torna complexa no momento da sua materialização, na qual a existência será tornada tecido, forma, cor, ao menos para os procedimentos do teatro

naturalista. Se assim não o fosse não se justificaria a preocupação com minúcias. Mas as minúcias, de grande importância, surgem das escolhas posteriores, ou seja, o interior continua em processo até que se cesse a definição do exterior. O espelho opera dos dois lados.

No segundo exercício das anotações de *A construção da personagem*, intitulado *Vestir a personagem*, Stanislavski exemplifica a situação oposta, na qual para as materialidades escolhidas se deverá buscar um interior. Kóstia, ao separar um fraque mofado nada sabe sobre um possível interior para esse exterior:

No entanto eu sentia que esse momento da minha primeira investidura naquele fraque mofado, bem como a aplicação da peruca e barba cinzento-amareladas, e do resto, tinha uma importância extrema para mim. Somente essas coisas materiais poderiam impelir-me a encontrar aquilo que eu estava buscando subconscientemente. Depositara nesse momento minha última esperança. (STANISLAVSKI, 2000, p. 30).

Da combinação do fraque mofado com a maquiagem borrada surgem pistas para o personagem do crítico e, logo em seguida, a pena de escrever posta entre os lábios, sugerindo uma linha rude. As ações vão se formatando: o hábito de morder a pena, numa atitude raivosa.

Embora esta discussão tenha se tornado corriqueira e desgastada pelas repetidas abordagens, por vezes de modos contundentes e alavancando novos entendimentos da linguagem teatral, também pode ser um ponto inicial para uma das pautas de discussão da cena recente: os rastros do corpo-ator. Até aqui, há a defesa das materialidades para ocultá-lo, e ignorando, sugerindo ou buscando refletir um espírito/interior. Mas será justamente no naturalismo onde a relação figurino/corpo mostrará falhas nesta ocultação. Algumas falácias revertidas, mais tarde, em benefício de outras percepções sobre o teatro.

O texto *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, de Erika Fischer-Lichte (2013), sobre a tensão gerada pelo corpo do ator, corpo real/ficcional, ocupa-se de um mapeamento de incidências, e forças contrárias que enriquecem tanto a percepção do campo real quanto a do ficcional. O recorte que estou propondo segue um caminho semelhante, mas centra-se na relação corpo/figurino. E nesse sentido, o naturalismo oferece possibilidades para uma análise não com base numa tensão proposital, mas nas disjunções, nas fragilidades e no que poderia ser considerado intransponível.

Duas naturezas distintas emergem quando observadas a relação corpo/figurino/interior. Uma delas, centrada no exercício de naturalização do corpo do ator ao do personagem. As atividades de laboratório que extrapolavam a sala de ensaio previam o uso de figurinos em perseverança na construção da personagem, cujos detalhes exteriores, percebidos nestas vivências ainda se somariam ao seu fechamento.

Os recursos de aproximação do corpo-ator ao corpo-personagem podiam incluir mudanças físicas (emagrecer, mudar o corte de cabelo, tirar ou deixar a barba crescer), ou, em outro sentido, a aproximação exigia não só o conhecimento dos manejos do figurino e acessórios como também o preparo da musculatura do corpo-ator, a exemplo da montagem de *Júlio César* (1903) – o ajuste do corpo ao peso das armas utilizadas pelos militares, aos seus mecanismos. Então, o corpo-ator é um corpo humano modificado pelo treinamento, e dispensa recursos protéticos.

Em outros casos, recorrendo ao uso de perucas, barbas e bigodes postiços, à barrigas falsas e enchimentos no tórax ou qualquer outra parte do corpo, há a criação de um corpo-extra, sobreposto, um corpo exterior, de materialidades não-humanas. Ambos os corpos, no naturalismo, estão a serviço da aproximação do corpo-ator ao corpo-personagem com o intuito de fazer crer que o corpo ali exposto é vivo, existente no instante da representação. Um corpo vivo e que não é o corpo-ator. Orgânico e inorgânico precisam estar amalgamados, em coesão, sem deixar vestígios nas suas junções. Distanto dos objetivos das montagens simbolistas e outras estéticas, no naturalismo o afastamento do humano não é premissa, não obstante os truques necessários para se fazer crível. Busca-se o corpo humano, persegue-se a precisão, inclusive nos detalhes que não chegarão às vistas do espectador. Para alcançar esse corpo humano só se pode fazê-lo negando o rastro do corpo-ator.

As críticas mais recorrentes ao naturalismo referiam-se às falácias, às impossibilidades de efetivação do propósito de junção entre a vida e a arte, a valorização exacerbada da exterioridade, museológica, dispersiva pelo detalhamento, excessiva ao ponto de uma super-realidade. Angelo Maria Ripellino, em *O truque e a alma* (1986), faz uma leitura demorada de todos esses pontos tornados senso comum, concluindo que as encenações de Stanislavski estavam tomadas pela teatralidade. Para concordar com Ripellino bastariam algumas passagens de *Minha vida na arte* (1989), nas quais o encenador russo defende a organização das cores dos figurinos e da cenografia tendo por imagem um buquê de flores, nas quais as cores se unem harmoniosamente.

Contudo, se no naturalismo a junção da vida com a arte é ameaçada pelos excessos, os vestígios do corpo-ator aparecem na própria naturalização do corpo, assim como aparecem na possível projeção do interior do exterior. Os exercícios pautados no “eu sou”, deixam transparecer a humanidade do corpo-ator, manifesta em emoções, sentimento que serão disponibilizados para a melhor representação deste ser inexistente, que é uma extensão híbrida, pois mostra duas noções de interior: a já existente (humana) e inexistente (por isso, inumana).

Nas discussões recentes a outra extremidade toma lugar: as autobiografias somadas ou postas lado a lado com textos ficcionais, ou situações marcadas pela adoção da noção de não-personagem. Nestas, o intuito é de aproximação do corpo do ator, ficcionalizado também, mas deixando ver suas

características individuais, deixando ver o seus próprios corpos comuns ou extraordinários em algum aspecto, sempre singular.

O trabalho de apontamento das disjunções e falácias não devem ser entendidos aqui senão como a tentativa de pousar o olhar sobre os pontos que podem significar lugar de investimento para outras combinações. Faz-se mister a fé nas sutilizas, pois haverá sempre algum pequeno deslize, algo a ser ponto de distração para o insistente desejo da dúvida. Também faz-se mister a fé nas sutilezas para se seguir adiante, e se reportar a uma possível trajetória não deve significar minimizações da originalidade. Nas recombinações se alarga os campos, se borram as fronteiras.

Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda

Tentarei, aqui, superar o desconforto em discorrer sobre o meu próprio fazer artístico. Desconforto porque a descrição do processo criativo se junta a uma análise que me coloca também no lugar de um espectador que vivenciou, com máxima potência, quaisquer das intenções ensejadas. E sabemos, é sempre difícil para o espectador comum alcançar os detalhes ínfimos, as insinuações, as entrelinhas, e tudo que esconde para mostrar uma totalidade. E, no entanto, perde-se justamente as possíveis leituras, a possível vivência, a experiência incomum do espectador comum. Sem esse risco, contudo, não acrescentaríamos nada aos nossos exercícios do dia-a-dia.

Trago, então, considerações sobre o processo de montagem de *Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda* (2013), texto de Daniel Veronese, sob a direção de Sueli Araujo, com a CiaSenhas de Teatro, na qual participei como figurinista. Faço lembrar que essas reflexões são posteriores, já separadas do processo criativo, embora muitas delas tenham sido comungadas com a diretora, o elenco, a maquiadora, o sonoplasta, o cenógrafo e o iluminador; embora, muitas delas tenham sido originadas na fala dos integrantes, nas suas observações diárias. Não farei separação e me juntarei a todos eles (as) em prol de uma descrição mais acertada.

A partir de cartas endereçadas aos pais, à amiga e ao namorado, a trama do texto de Veronese é marcadamente um jogo entre as diferentes percepções dos envolvidos sobre uma jovem ausentada, por motivos desconhecidos. Um jogo porque as percepções não trazem um retrato coeso, claro, e o público segue as fragmentações das pistas dadas sobre essa jovem e seu desaparecimento. Um jogo porque as percepções de cada personagem também se desestabilizam com as percepções do outro. O carteiro, último personagem a entrar, polemiza ainda mais, inviabilizando a intenção de consenso.

O público, que acompanha estas diferentes perspectivas, torna-se cúmplice de cada personagem, seguindo os abalos e transformações destas perspectivas. Inicialmente, os personagens parecem ter postos definitivos: um pai, uma mãe, uma amiga e um namorado, e suas relações

previsíveis numa estrutura familiar comum. No desenvolver, as nuances sobrepostas passam a fragilizar os postos, e fazendo notar uma estrutura incerta, inusitada, com instigantes lacunas nos relatos e a permitir obscuridades. O motivo do desaparecimento sede lugar à pergunta que antes parecia ter resposta certa: quem é, de fato, a jovem desaparecida?

Aos poucos vão se elencando outras perguntas, escondidas sob o mote principal: Somos a percepção do outro? Podemos confiar na percepção do outro? O quão estáveis ou abaláveis são essas percepções? O que pode restar da existência, um conjunto de atitudes também contestáveis, interpretáveis? O corpo ausente da jovem é metáfora da fragilidade da constituição do ser, e é pura subjetividade. Sua existência, mediada por outrem, escapa, é fugidia. A missão do público parece ser a de reconstituição dessa existência, afinal, também recai sobre ele responsabilidades. E também o público muda de postos, penetrando subjetividades.

Nos primeiros ensaios, os atores experimentaram figurinos trazidos por eles mesmos, como a reconhecer seus próprios corpos e os corpos dos personagens. Sem censuras, os exercícios permitiam desde a mudança de gêneros (através dos figurinos), à experiências nos usos das vozes e dos gestos, com mais ou com menos intensidade na teatralidade. Surgiram algumas questões, alguns anseios, e notadamente as figuras do pai e da mãe, que tomam boa parte do texto, indicaram que poderiam ser um lugar para alguma intervenção, alguma modificação a causar estranhamento, pois a elas relacionamos estabilidade: um pai será sempre um pai, assim como uma mãe será sempre uma mãe.

Nas diversificações foram usados figurinos femininos para o pai e figurinos masculinos para a mãe. Tais experimentações serviram para definir o que não se considerava apropriado: imediatamente esses figurinos pediam o acompanhamento de uma voz falseada, movimentações estereotipadas. Quando comecei a participar do processo, ainda ressoava o desejo de experimentações voltadas para os gêneros, mas evitando recair em classificações. Persistimos nesse caminho.

Outros aspectos da cena começavam a se delinear. O desejo de “expandir os espaços de afeto entre atores e plateia” (nas palavras da diretora Sueli Araujo), faziam pensar num espaço que não apartasse o público da encenação, que o colocasse em proximidade, como testemunha do acontecimento, ou como partícipe dos jogos de verdades/mentiras/ficcionalizações ali trazidas. Optou-se por um espaço que sugerisse a interioridade de uma casa, com mesa de cozinha, utensílios que viessem a ser utilizados (xícaras e talheres), mais as cadeiras para o público, algumas delas colocadas ao centro da encenação e com rodinhas para movimentações. Junto às cadeiras do público

também ficavam as cadeiras de alguns personagens. Apesar de não optar pela quarta parede, a cenografia ganhou um tom de ambientação naturalista, ancorando a dramaturgia nesse sentido.

Sobre a discussão do desaparecimento da jovem tínhamos por guia acontecimentos políticos, a exemplos de períodos de guerra e ditaduras. Fatos que causaram desaparecimento de pessoas públicas, pessoas comuns, mas que tiveram sua existência interrompida e sem direito a fechamentos perante seus entes queridos. Nos anos subsequentes, as formas de lidar com essas faltas, individual e coletivamente. A atemporalidade no figurino foi pensada como uma extensão no tempo, como uma angústia que perdura, que sobrevive, que não se dissolve, mas se transforma em outras contestações, em outros desejos.

Visualmente, a personagem da Amiga (Ciliane Vendruscolo) teve por inspiração jovens da década de 1950, anos em que se tornou habitual o uso de calças compridas para as mulheres. Seu figurino compunha-se de calça comprida, botas e jaqueta em couro. Para o Carteiro (Rafael de Lari), optamos por personagens de filmes da década de 1970, a trazer um discreto humor na calça boca se sino, com padrões de xadrez combinando com os debruns da camisa, e sapatos de bico fino. O Namorado (Keni Rogers), com seus coturnos, calça jeans dobrada acima do coturno, camiseta e colete de couro, em lembrança à irreverência dos jovens da década de 1980. Para os figurinos e maquiagem desses três personagens tentamos encontrar o mesmo tom naturalista da cenografia.

Nas personagens da Mãe e do Pai foi possível encontrar brechas para um jogo de contradição e fortalecimento da dramaturgia. Vimos nos anos de 1940, do pós-guerra, algumas imagens que se relacionavam com os assuntos discutidos nos ensaios: homens, chefes de família, voltando da guerra inválidos física/psiquicamente; mulheres tornando-se arrimo de família; os conflitos entre a figura masculina e feminina, outrora tão separada pelos afazeres, agora com divisões mais afrouxadas; mulheres vestidas por tailleurs indo para seus trabalhos na linha de produção de grandes fábricas; o tailleur como lembrança da farda masculina em adaptação ao corpo feminino; imagens de uma “nova mulher” construídas e propagadas pelo cinema hollywoodiano, vestidas por roupas de cortes retos, roupas angulosas, de ombreiras ressaltadas para avolumar os ombros, com suas cigarrilhas, lançando um olhar fatal.

Então nos pareceu que aqueles primeiros anseios por inverter os papéis masculinos e femininos poderiam ganhar sentidos e forças, se solucionados de modo a não prejudicar o tratamento dado à voz e ao corpo. Para a Mãe (Luiz Bertazzo), escolhemos um terno azul marinho, de corte tradicional, e sapatos pretos. No lugar da camisa branca masculina pusemos uma camisa branca feminina, acompanhada por uma peruca feminina, longa, cacheada, num penteado de época, e maquiagem feminina suavizando os traços de seu rosto masculino. Enquanto que para o Pai

(Greice Barros), escolhemos um *tailleur* xadrez, em cores pastéis, meias de seda fumê, sapatos marrons de salto quadrado e uma camisa masculina branca com gravata preta. No rosto, um bigode. Os cabelos arrumados num corte masculino da época.

Esta solução buscava fugir de classificações como *crossdressing*² e outras tantas voltadas para as questões de gênero, e a inversão se deu apenas para o busto, rosto e cabelo dos atores, formando uma figura híbrida, mas integrada pela utilização naturalista dos acessórios protéticos.

O espetáculo se inicia com as falas do Pai e da Mãe, enquanto os demais personagens estão sentados nas cadeiras junto ao público. Suas imagens híbridas causam estranhamento imediato e somente com o desenvolver do texto é que se confirma as informações: o Pai tem o corpo e a voz de mulher (o corpo de Greice Barros) e a Mãe tem o corpo e a voz de um homem (Luiz Bertazzo).

Os textos não foram adaptados, suavizando ou endurecendo em qualquer aspecto, manteve-se na íntegra, para contrastar as palavras e o tom das vozes, as palavras e as imagens em contradição. Ao serem ditos os textos da Mãe, há uma desnaturalização da figura feminina e de seus papéis sociais frequentes, definidos e aceitos. Entre o texto e a ruptura com o tom naturalista nos demais elementos do figurino, cria-se um espaço de tensão, demandando um tempo de acomodação. Depois, o rosto suavizado do ator une-se ao texto, enquanto que sua voz e corpo ainda o contradizem. Tão logo se estabelece esta relação, outro dado passa a ser motivo de tensão: surgem pequenas nuances no texto, pequenos lapsos, informações cruzadas que não se coadunam, e novamente as informações dos corpos dos atores dão força às dúvidas, evidenciando a falência das verdades.

Em *O visível e o invisível* (2005), Merleau-Ponty cria uma ontologia da **carne**, uma espécie de espessura entre o que é visto e quem vê, e nessa espessura estaria a possibilidade do **sentir com**. Pura latência, a carne das coisas seria um estado bruto, o campo da experiência anterior. E Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), fala de uma cisão no olhar para a penetração nas espessuras, a provocar espedaçamento e obscurecimento do visível. É partir dessas duas indicações que proponho observar as fissuras criadas entre o texto, o figurino e os corpos dos atores/personagens. Se a máxima “No teatro o hábito faz o monge” se mantiver em suspenso, poderemos pensar no hábito como uma **abertura pela carne**, em metáfora.

Entre o corpo/voz e o rosto/cabelo dos dois personagens cria-se um hiato, como uma fissura, ou um vão, pelo qual se pode observar os dois lados. Permanecendo no vão, os dois corpos (do ator e do personagem) se juntam e se separam. Um reavivando a natureza do outro. Um, o corpo não

² Cross-dressing é um termo referente às pessoas que vestem roupas ou acessórios que comumente estão associados ao sexo oposto.

humano (de próteses). O outro, o corpo humano. Se complementam. O corpo não-humano denuncia o truque. O corpo humano anima o corpo não-humano. Se afastam. O corpo não-humano é camuflagem do corpo humano. O corpo humano é estranhamento. Se fundem. O corpo não humano faz aproximar o humano. O corpo humano é renúncia. O corpo humano é rastro, é vestígio.

O corpo humano é corpo que desaparece, que se desintegra, é o corpo fora da cena, anulando-se nos relatos desencontrados, é o corpo que não chegamos a conhecer, é o corpo retratado, é memória alheia. Mas o corpo humano é realidade desmascarada. Permanência e impermanência. É presença e é ausência.

Se se mantiver em suspenso a máxima “No teatro o hábito faz o monge”, pode-se pensar no figurino não como hábito, mas como carne aberta, que faz ver um monge, que o aproxima e que o desvela, mas que não o encerra.

A história do figurino é tentativa de ocultação e desvelamento do corpo-ator, e é história do dentro e do fora, do interior e do exterior. Mas as recombinações recentes parecem pairar justamente no rastro, no vestígio.

Espectáculo: Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda. Direção: Sueli Araújo.
CiaSenhas de Teatro. Fotos: Elenize Dezgeniski.





REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: Fabricaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espanha, 1994.

CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1965.

DIDI-HUBEMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FISCHER-LICHTE. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Trad. Marcus Borja. Revista Sala Preta, v.13, n.2: 2013.

MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A preparação do ator**. Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

**OUTROS DANÇANDO:
Patinhos, cisnes e aves do paraíso¹**

**OTHER DANCING DUCKLINGS:
Swans and Birds of Paradise**

Gerard Samuel²

Tradução: Mariene Hundertmarck Perobelli³

Resumo:

O teatro infantil na África do Sul pode ser padronizado com seu foco em "para" as crianças ao invés de 'com' ou 'por' crianças. Este artigo situa a discussão de dança e teatro infantil com crianças com deficiência na Dinamarca e África do Sul articulados pelo autor. Através de um meandro de um de seus projetos de intercâmbio cultural em teatro infantil, intitulado "Quem disse, o patinho feio?" Um argumento fenomenológico é desenvolvido para sugerir que as experiências sofisticadas e complexas da humanidade podem (e devem) ser expressas por crianças com deficiência. A posição marginalizada como sugerido por Glasser (1991) é apropriada e ampliada para sugerir que às crianças com deficiência são negados espaços através do privilegiamento de determinados tipos de corpo para a dança e certas formas de dança. Assim, cisnes, patos e aves do paraíso são usadas como metáforas para um discurso de Outros dançando. Palavras-chave: pessoas com deficiência; crianças, corpos dançantes.

Resumen:

Teatro para niños en Sudáfrica se puede condescendiente con su enfoque en "para" los niños en lugar de "por" o "por" niños. Este documento sitúa la discusión de la danza y el teatro infantil con los niños con discapacidad en Dinamarca y Sudáfrica como articulados por el autor. A través de un meandro de uno de sus proyectos de intercambio cultural en el teatro para niños, titulado ¿Quién dice que, el patito feo? Un argumento fenomenológica se desarrolla a sugerir que las experiencias sofisticadas y complejas de la humanidad pueden (y deben) ser expresados por los niños con discapacidad. La posición marginada como lo sugiere Glasser (1991) se apropia y se extendió a sugerir que los niños con discapacidad se les niega el espacio a través de privilegiar ciertos tipos de cuerpo para la danza y determinadas formas de danza. Así, cisnes, patos y aves del paraíso son usados como metáforas de un discurso del Otro baile. Palabras clave: Discapacidad, niños, cuerpos de baile.

Abstract:

Children's theatre in South Africa can be patronizing with its focus on 'for' children as opposed to 'with' or 'by' children. This paper situates a discussion of dance and children's theatre with disabled children in Denmark and South Africa as articulated by the author. Through a meander of one of his cultural exchange projects in children's theatre, entitled *Who says, the Ugly*

¹ Este artigo é a transcrição de palestra proferida por Gerard Samuel, professor do Curso de Dança da Universidade de Cape Town, África do Sul, em 20 de abril de 2013, na Universidade Federal de Uberlândia durante o II Encontro Nacional PIBID Teatro.

² Professor e Diretor da Escola de Dança. Universidade de Cape Town - África do Sul.

³ Professora do Curso de Teatro. Universidade Federal de Uberlândia

duckling? A phenomenologic argument is developed to suggest that sophisticated and complex experiences of humanity can (and should) be expressed by children with disabilities. The marginalized position as suggested by Glasser (1991) is appropriated and extended to suggest that disabled children are denied space through the privileging of certain body types for dance and certain dance forms. Thus swans, ducklings and birds of paradise are used as metaphors for a discourse of Other dancing.

Key words: Disability, children, dancing bodies.

'Sawubona'... .em *isiZulu* essa saudação significa 'eu vejo você'.

O tópico "Africanidade, Alteridade e Estética na Educação"⁴ é tão vasto e há tantas coisas que eu gostaria de dizer... Então eu escolhi alguns pequenos exemplos que espero poder iluminar intensamente estas questões complexas para pesquisadores da educação, profissionais de teatro e filosofia.

Eu escolhi meu tópico com um pouco de poesia. Espero que não seja muito confuso:

Outros dançando: Patinhos, Cisnes e Aves do Paraíso.

Quando olhei para obras de teatro destinadas para o público de crianças durante as férias da Páscoa em Cape Town, notei a história de *Os três porquinhos*, um Eurocêntrico, colonial remanescente. Fez-me pensar de volta para uma forma muito diferente de teatro infantil chamado *Dança dos sonhos* que não foi criado para as crianças, mas sim com e pelas crianças. Este programa especial foi realizado por crianças com deficiência. Mas você pode perguntar: o que há de incomum nisso? Por que esta performance realizada por crianças com habilidades diferentes é importante? Teatro infantil só deveria servir para diversão e entretenimento, com talvez um pouco ensino de valores humanos e ética?

Aqui, eu estou propondo que teatro infantil pode ser muito mais, já que ele oferece uma janela para mentes despojadas. Mentres jovens que não são completamente contaminados pelo preconceito adulto... pelo menos não ainda. Pode-se dizer que a criança está sendo programada por sua família, sua escola, a igreja, os meios de comunicação sobre muitas questões, incluindo o que e quem é bonito, costumes e gostos para seguir ou como valorizar uma prática cultural. Isto naturalmente também está ocorrendo na África do Sul. O país de Mandela situado na parte inferior do continente africano.

Então, para mim, falar sobre Africanidade é muito difícil. Eu posso falar um pouco sobre o que poderia significar ser sul-africano em geral, o que pode significar ser sul-africano hoje. Eu seria capaz de dizer algo sobre ser um sul-africano no passado, no Apartheid, e como isso me fez

⁴ Tema da mesa-redonda que o autor participou no II Encontro Nacional PIBID Teatro, 2013.

entender ou aceitar minha Africanidade. Tudo isso pode nos levar a uma compreensão de si e do outro... o diferente e o excepcional?

Então por que escolhi esta metáfora dos diferentes tipos de aves? Por favor, permita-me explicar.

Seguir esta história feia desde a década de 1950 do apartheid que finalmente entrou em colapso na década de 1990 com o lançamento de 27 anos de prisão de Nelson Mandela. Madiba, como é conhecido por muitos, inaugurou a nova Constituição que, pela primeira vez desde o colonialismo e a opressão de mais de 300 anos, protege os direitos de todos os cidadãos da África do Sul. Já que não estávamos protegidos os que foram classificados como não-brancos... Espero que você esteja percebendo que ser branco era a norma, o centro, com medo de perseguição. Liberdade de expressão, direitos de grupos marginalizados: mulheres, pessoas com deficiência e até mesmo gays. Pudemos então praticar nosso teatro e nossa dança sem medo de vans da polícia e cães, de alguém desaparecer no meio da noite para nunca ser visto novamente.

E assim nossa história na África do Sul é uma história amarrada em privilégio para alguns e marcada pela pobreza para os outros. Como alguém que faz dança e teatro e gosta especialmente de teatro infantil, lembro-me quase todos os dias de como a educação da nossa africanidade, da diferença e da beleza são todos inter-relacionados quando estou tentando contar uma história.

Então deixe-me começar minha história do Patinho Feio? Alguém sabe a história? Em resumo é a história do escritor infantil dinamarquês HC Anderson, uma história de ostracismo porque o patinho era marrom, uma notável história de triunfo e coragem - um tema apto para África do Sul e talvez o Brasil?

Ele sofre durante o inverno e, eventualmente, como o passar do tempo, ao olhar na lagoa, vê que é na verdade um cisne. É muito mais do que um patinho feio? Eu não estou sugerindo que ser marrom ou preto é ser feio... mas o que eu propus é perguntar, quem diz, o patinho feio? *O que diz, o patinho feio?* O projeto de teatro e dança foi designado especificamente com crianças com deficiência mental e foi baseado nos cuidados do Centro de Atendimento Klubvest, em Albertslund, Copenhagen. O trabalho seguiu de um projeto introdutório em Dança Criativa, utilizando princípios de dança educativa moderna para amplificar a expressão criativa das crianças. Fui confrontado com uma série de deficiências das crianças e jovens, como a Síndrome de Down, espástica e Paralisia Cerebral.

Como é que o preconceito se constrói? Eu preciso saber isso, porque desejo desconstruir o preconceito/mito em torno de beleza. Qual é então a mitologia em torno da África? E em todo o

Brasil? O que são os estereótipos? Como podemos nos considerar além desses estereótipos e diferenças?

Eu escolhi articular meu interrogatório através da performance. Eu decidi criar um espetáculo de dança que seria realizado pelas crianças com deficiência, na verdade um grupo chamado de jovens com deficiência mental. Na época, eu tive a possibilidade de fazer este trabalho na Dinamarca. Agora, alguns de vocês podem argumentar que estes jovens deficientes mentais têm pouca idéia da complexidade do que está sendo mostrado ou que eles são apenas estúpidos bonecos agindo na minha fantasia? Mas, tendo trabalhado com este grupo em um processo de mais de 3 anos, estou muito confiante que eles tinham clareza do que se tratava a história e o que seria seu papel como artistas. Uma relação de confiança foi desenvolvida entre nós, a fim de criar este trabalho em meados de 2000.

A herança dos cisnes

Em um espaço pós colonial como África do Sul torna-se praticamente impossível separar a dança e o teatro infantil de seus quadros políticos. Portanto, qualquer discussão de balé clássico, que foi a forma dominante de dança no apartheid da África do Sul, não pode escapar à relação de sua herança colonial. E o lugar de privilégio, financiamento e apoio do balé clássico e uma difamação não tão sutil de outras formas de dança africana. O lugar da dança africana em si dentro das artes cênicas africanas também é notável. A música, a máscaras, a contação de histórias e a dança são de longe muito mais integrados como uma forma de arte, ao contrário das formas culturais ocidentais que as tratam como áreas separadas.

Para muitas pessoas, o ballet clássico será sempre associado com o cisne, um poderoso símbolo de elegância e graça. Enquanto ele mantém a compostura quieta, pouco é visto da forte luta para manter esta facilidade, como ele violentamente chuta e rema a caminho do outro lado do lago. Em um país de 49 milhões de cidadãos, pode parecer estranho que temos apenas duas companhias de ballet profissional de tempo integral no país. Não há companhias de dança profissional de tempo integral dedicadas a dança africana em si, embora seja numerosa a fusão Afro. Companhias de dança-teatro e dança Afro-contemporânea surgiram, especialmente desde a década de 1990. Na superfície as companhias de ballet podem manter uma presença dominante, mas sua luta diária pela existência parece ser engolida pela infinidade de necessidades de um país transformado como África do Sul. Tenho certeza que muitos de vocês sabem pela televisão o estereótipo da pobreza na África do Sul. Mas há um outro lado do nosso país, o dos ricos em contraste imenso com o dos pobres, o rápido crescimento superior, as classes médias, as massas

de desemprego e a criminalidade. Esse cenário às vezes pode fazer os praticantes de artes na África do Sul sentir como se seus desafios fossem ignorados ou como sendo insuperáveis.

Pedagoga de dança na África do Sul, Sharon Friedman, lembra a importância do duplo vínculo de estética colonial e Euro-centricismo (2000) que é difundida em muitas facetas da vida sul africana, em nossa educação e nossas artes cênicas. Liane Loots expôs as posições de 'alta arte' para alguns e 'baixa cultura' para os outros. Então o balé tornou-se alta arte praticada por pessoas brancas, mas os negros não tinham altas artes, tinham 'danças tradicionais', como se sua arte fosse de alguma forma inferior. Talvez haja semelhanças aqui no Brasil? Nos primeiros anos da nossa democracia, estas e muitas outras questões que foram plantadas no colonialismo e floresceram durante o Apartheid foram debatidas.

Os movimentos contra o apartheid e a luta pela democracia tomaram muitas formas: comércio e boicotes culturais. Alguns líderes religiosos tornaram-se como faróis de esperança, denunciando leis injustas.

Para mim, é importante não esquecer estas questões dolorosas, para pesquisar como isso afeta a dança, bem como a forma como consolidou a estética e as normas. Todas as formas de vida social, econômica e política foram sistematicamente separados e controlados pelo antigo governo do Apartheid. Mas, eles foram pioneiros como Sylvia Glasser, que cunhou o termo fusão Afro para o tipo de danças que reuniram dança de diferentes raças e grupos culturais. Sua companhia de bailarinos negros e brancos foi o uma das primeiras na década de 1970 a respeitar as danças africanas e a trazê-las para os principais palcos. Ela lembra: "Na África do Sul, *onde* que você dança, *com quem* que você dança, *que tipo* de danças que você realiza e *suas atitudes com relação a dança* diz algo sobre você como um ser político, bem como dizendo algo sobre você como performer/artista" (Glasser 1991, 34).

A observação vem em face de práticas bizarras para negros e brancos sul-africanos, como áreas separadas dentro de cinemas para as diferentes raças, ou como eu, que pessoalmente sofri na minha juventude, na década de 1970, as experiências dolorosas dos meus pais terem que pisar em ovos diante das desumanas leis a fim de testemunhar o seu próprio filho dançar com um bailarino branco em casas de espetáculos racialmente divididas.

O tempo não permite uma litania de desgraças nem teria necessariamente que curar as desigualdades descritas neste artigo. A primeira parte deste trabalho articulou a metáfora dos cisnes graciosos a desenrolar-se em uma realidade de quem pode ou não pode, foi ou não foi autorizado a dançar na África do Sul. É seco e talvez explique uma atitude autodepreciativa e a falta de confiança de tantos bailarinos e coreógrafos Sul-Africanos para as formas de dança

indígena. Isso explica a ausência de uma companhia de Dança Africana profissional de tempo integral? A dança clássica indiana na África do Sul dentro destes contextos problemáticos é outro capítulo deste quebra-cabeças... Portanto, permita-me começar com o que eu vejo como uma fração das ferramentas vitais para alcançar tal coesão social e refazer as artes cênicas e a educação.

Como o Brasil, a África do Sul é considerada por alguns como um país em desenvolvimento perante não apenas as novas liberdades encontradas, mas pelas responsabilidades adicionadas para todos os seus cidadãos, especialmente os mais vulneráveis - as crianças. Como nossos líderes continuam a encontrar-se em eventos tais como 5a BRICS cúpula, realizada em Durban, de 26-27 de março de 2013, é preciso continuar a camada de interface, tais com as necessidades de intercâmbio artístico e cultural em toda a sua complexidade múltipla. A interpretação simplista do então chamado Zulu tradicional e grupos de dança indiana em tais eventos internacionais tornam-se uma afronta à união profundamente problemática e complexa da Sul-africanidade na dança.

Glasser e outras idéias de pioneiros de fusão Afro e obras de dança contemporânea que permitem que o público e coreógrafos tenham oportunidade de expressar profundamente quem são no século 21 precisam ser expandidos. É preciso um reconhecimento mais completo de que a história da África do Sul não inicia em 1950 mas um surge há milênios. Assim, os países desenvolvidos vão livrar-se de um manto colonial que lhe pede para se tornar civilizada (como se ela fosse de alguma forma rude) e abraçar uma desconfortável complexidade da condição humana. Para que isso aconteça, a meu ver, é preciso educação, educação, educação.

Por que usar a dança como meio de educação... a americana Judith B. Alter oferece algumas respostas quando ela observa,

Professores de dança fornecem o principal meio de transmissão de formas de dança, ritual, social e teatro. Instruções de professores permitem o aluno a aprender, desfrutar e experimentar cinestesticamente esta forma cultural não verbal de expressão de aula em aula, de geração para geração e de país para país (Alter, 1999).

Os argumentos de Alter para conexões de gerações e das formas sociais também precisam ressaltar a totalidade do ambiente de aprendizagem onde outras necessidades básicas como comida, moradia, segurança e cuidados médicos estão firmemente no mesmo lugar. Este é o último desafio que os chamados países em desenvolvimento têm que simultaneamente resolver: os entraves das alterações que podem ser provocadas pela dança.

Minha abordagem nos workshops era encontrar até mesmo o menor lampejo de movimento e usar meus próprios insights na coreografia e dança para ampliar, embelezar e amplificar seus movimentos de dança. Eu sempre fui atraído para uma variedade de estilos musicais (de Jazz a música clássica) e, particularmente, aprecio a justaposição de canções com letras poderosas. Crio, frequentemente, camadas em meu processo coreográfico para realçar o sub-tema de identidade florescente. Como nessa história o preconceito foi o tema principal, achei apropriado incluir uma canção dinamarquesa 'minha melhor amiga', enquanto o público viu a rejeição repetida dos patinhos feios. Minhas influências de Pina Bausch se tornam ainda mais evidentes. Talvez uma característica de 'Quem diz, o patinho feio?' em um trabalho episódico é que em cada episódio o outro / patinho feio foi interpretado por um membro diferente do elenco lembrando o espectador que a posição do outro está constantemente mudando.

A pergunta 'quem sou eu' também é expressa na cena com os dançarinos explorando o movimento espelhado em uma boutique com seu espelho onipresente. Esta questão do espelho como árbitro de padrões e autor de normativos encontrou ressonância no público adulto que participou do trabalho. O trabalho foi realizado na Dinamarca, na Hungria e na África do Sul e foi bem recebido pela variedade de audiências em cada um dos diferentes países.

Eu continuo a sentir que o teatro infantil tem imensa possibilidade de refletir de forma inteligente e educar a sociedade para questões contemporâneas ao invés de regurgitar histórias banais de 'fadas dançando no vale' ou semelhante disparate escapista!

Como tornei o Patinho Feio em cisnes e aves do paraíso?

Dado o contexto que descrevi acima Friedman e Triegaardt: estética e eurocêntrica cultura colonial (Friedman, 2000) pode-se argumentar a infusão de todas as formas de dança na África do Sul. Mas isto não seria também um caldeirão / derretimento que tem dado a África do Sul seu status de nação do arco-íris que localiza-o firmemente no mercado global? Eu diria que as danças africanas durante o apartheid tornaram-se amplamente insignificantes em espaços de concerto tradicionais. Dança por pessoas com deficiência foi da mesma forma marginalizada ou de fato em grande parte inexistente. Mais hábeis artistas (principalmente brancos), mantiveram firmes como o centro do palco até 1990 quando dançarinos de todos os grupos raciais assumiram posições proeminentes. Como raras aves do paraíso ao Outro foi dado o centro das atenções e, assim, criadas novas oportunidades. Os trabalhos destes artistas estavam frescos e traziam novo colorido. Eles estavam sem medo de abordar temas da atualidade e explorar novas metodologias. A maioria destes bailarinos, coreógrafos e pesquisadores de dança trabalham confortavelmente

hoje em um hibridismo e interdisciplinaridade, incluindo o audiovisual. Cada um coloca o peso sutil para uma ou outra dança, forma e estilo que prefere. Parece que a democracia marcou o início de uma nova era da estética da dança contemporânea na África do Sul, que é tão vibrante como o balé clássico foi em seus chamados anos dourados - os atrasados anos de 1960 a 1980 do passado recente da África do Sul.

Existem inúmeras belezas raras na dança da África do Sul que poderiam ser consideradas como flores potenciais – aves do paraíso, que podem ter entrado na batalha? Como dito acima, esses artistas parecem resistir ao eurocentrismo das escolhas afrocentricas, mas melhor é nadar livremente na piscina de genes que tem o novo direito de nascer.

Mas, estes escritores corajosos estão sendo reconhecidos pelo público por seu compromisso com o outra dança e outros corpos dançando? Eu diria que não é suficiente. Os vários ministérios do governo e negócios corporativos valorizam as contribuições e desafios de novos grupos tais como African, de dançarinos com deficiência ou ainda dançarinos mais velhos trazem para a arte da dança? É difícil responder a perguntas como estas, pois pouca pesquisa é publicada nas artes cênicas em geral em comparação com outros campos de pesquisa como as ciências da saúde. Com o advento de mais graduados nas universidades Sul Africanas, estamos em uma fase emocionante, de mudança e transformação. É provável que nos próximos anos novos corpos serão responsáveis por essas histórias ainda não contadas/histórias alternativas.

Mas, como muitos países pós coloniais, questões permanecem: será que estamos presos em nossas próprias questões internas do tribalismo e etnia, em vez de buscar identidades e nacionalidade comum? Como podemos interrogar noções de expressões culturais unificados contra o outro exótico? Devemos ainda realizar nossas danças da 'selva' para o nosso público turístico? Estas investigações estão em curso e coreógrafos, produtores, acadêmicos e todos os meios de comunicação têm uma variedade de papéis a desempenhar. Na minha opinião, os vários grupos têm seus papéis a desempenhar quando se envolve questões de estética, alteridade e educação – para debater o que e quem é colocado nas margens e por um diálogo do centro é fundamental.

Parece-me que num país como o Brasil com sua história única, mas que é semelhante ao meu próprio país, também temos muito em comum. Há tanto para partilhar e muito a aprender. Podemos ter sido "exoticizados", como dançarinos de selva ou bosquímanos, chamados rudes e incivilizados e ainda mantemos a distinção antropológica como berço da humanidade e a série de civilizações antigas e primeiros povos. Através dos sofrimentos do comércio de escravos estamos vinculados em uma herança africana.

Neste contexto, pergunto: que histórias através de nossas danças devemos contar para a próxima geração? Especificamente, convidei a comunidade acadêmica de dança internacional para lidar com estas e outras conexões em uma conferência na África do Sul em julho deste ano. O que é o ponto de encontro entre a dança, religião e espiritualidade? O que acontece quando passamos do sagrado para o palco? Como podemos omitir partes de nós mesmos, quando dizemos apenas certos aspectos de nossas vidas em nossa dança com nossas crianças? Não é isto que privilegia determinados tipos e estilos de corpos no palco? Precisamos assumir a responsabilidade pela prática de corpos dançantes?

O que estamos fazendo na educação quando pensamos sobre estética e alteridade. Será que precisamos de 'Os Três Porquinhos ' ou existem histórias próprias que já foram escritas que poderiam ser trazidas à vida? Se quebrarmos o lugar de privilégio dos chamados corpos 'normais' de dança, quem pode dizer o que as histórias de diferentes corpos vão nos ensinar? Se africanismo pode ser substituído pelo humanismo, se alteridade pode se tornar a norma, eu sugiro que a nova estética de outros patinhos dançantes, cisnes e aves do paraíso irá emergir para refletir nossa semelhança, diferença e singularidade.

Bibliografia

ALTER, B. Ensino de dança tradicional (composições): a adaptação transcultural de métodos do país de origem para configurações de universidade americana de ensino. *Confluências 2- articulando o indizível* (p. 1). Cidade do Cabo: UCT Escola de Dança, 1999.

Departamento de mulheres, a. c. (2013, 8 de fevereiro). Estupradores devem apodrecer na cadeia, diz o departamento. África do Sul. 28 de março de 2013 obtida, de <http://www.info.gov.za/speech/DynamicAction?pageid=461&sid=34123%tid=98120>

Friedman, s. a. Dançando nas cinzas do apartheid. . *Proceedings of Dancing na conferência do milênio, patrocinado pela Associação de críticos de dança, Congresso de pesquisa em dança, sociedade de estudiosos de história de dança e o nd*. Washington DC: Proceedings of Dancing na conferência do milênio, patrocinado pela Associação de críticos de dança, Congresso de pesquisa em dança, sociedade de dança história eruditos e nd, 2000.

Glasser, s. (1991). É o movimento político de dança? *Jornal para o estudo antropológico do movimento humano*, 6(3), 112-122., 1991.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

Handwritten notes in the top left corner, including the words "branco", "branco", "branco", and "branco".

Handwritten notes below the top left corner, including the word "branco".

