

RASCUNHOS

v.3 n.1 jul. / dez. 2016

[Dossiê]:

ACERVOS AUDIOVISUAIS E A UTILIZAÇÃO DE
IMAGENS/DOCUMENTOS IMAGÉTICOS NO ENSINO E NA
PESQUISA EM ARTES CÊNICAS



Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | GEAC | IARTE | EDUFU

Editor Chefe

Eduardo De Paula, Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil

Editores

Clara Angelica Contreras, Universidad
Distrital Francisco José de Caldas - Colômbia /
Universidade Federal de Uberlândia - Brasil

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 Sagasetta, Universidad Nacional de
las Artes/UNA, Argentina

Leonel Martins Carneiro, Universidade de
São Paulo Université Sorbonne Nouvelle, 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

Lucas Francisco Silva, Universidade Federal
de Uberlândia, Brasil

Maximiliano Batista, Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil

SUMÁRIO

[Dossiê]: Acervos Audiovisuais e a Utilização de Imagens/Documentos Imagéticos no Ensino e na Pesquisa em Artes Cênicas

Apresentação

Ana Carneiro

Fotografias como documentos textuais - pontuações sobre as encenações de Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário (Grupo Galpão – 1992/1998)

Ana Carneiro 4

O uso de acervos digitais em pesquisas acadêmicas - Bataclan e Velasco nas hemerotecas do Brasil, da França e da Espanha

Renata Cardoso da Silva 14

Irradiações etnográficas do Théâtre du Soleil - uma reflexão sobre a vocação etnográfica do Théâtre du Soleil através da análise do documentário “Un Soleil à Kaboul” de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier

Julia da Silveira Carrera 27

Espaço teatral no teatro de rua - confluências da arquitetura e estrutura nas encenações do Grupo Mambembe

John Weiner de Castro 39

Corpo, Imagem, Experiência - atravessamentos mnemônicos

Daniel Santos Costa 53

Imagens de luta (2013-2015) - “Terra, vida, justiça e demarcação”

Fátima & Lígia Costa de Lima & Marina de Almeida 71

A dor da gente não sai no jornal - relatos e imagens para produzir uma performance de guerrilha

Everton Lampe de Araujo 78

Sala de Ensaios

Traços do contemporâneo - uma reflexão sobre as vanguardas

Rejane Arruda 90

Transmissão oral e literatura oral - a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço

Pedro Eduardo da Silva 99

É muito pouco, ainda hoje, o material teórico reflexivo que encontramos sobre a utilização de imagens na pesquisa e no ensino-aprendizagem de teatro. Diferentemente do que sucede nas Artes Visuais, cuja bibliografia reflete o grande investimento feito por professores e pesquisadores em relação às imagens no contexto pedagógico, poucos são os professores e/ou pesquisadores de teatro que expõem na forma de textos seus experimentos nesse campo. O que não significa, de modo algum, que imagens não sejam utilizadas em inúmeras aulas de teatro. Creio que isso se dê, principalmente, por elas quase nunca serem o foco principal, mas, sim, permanecerem muito mais como elementos complementares para a aquisição de conhecimentos e reflexões sobre os temas que são investigados, ou mesmo como elementos provocadores na criação cênica.

No Dossiê Acervos audiovisuais e a utilização de imagens/documentos imagéticos no ensino e na pesquisa em artes cênicas, procuramos redimir um pouco essa falta, apresentando um panorama de certa amplitude, que abrange tanto a utilização de imagens no ensino e na pesquisa de teatro, como sua poderosa contribuição na estruturação da cena.

O artigo Fotografias como documentos textuais, de Ana Maria Pacheco Carneiro, apresenta uma reflexão sobre a utilização de fotografias como documentos textuais, a partir da análise de imagens de espetáculos do Grupo Galpão.

Em O uso de acervos digitais em pesquisas acadêmicas, de Renata Cardoso da Silva, as hemerotecas digitais são abordadas como ferramentas de pesquisa, na reconstrução histórica da passagem das companhias estrangeiras de teatro de revista Bataclan e Velasco pelo Brasil.

Julia Carrera analisa, em Irradiações etnográficas do Théâtre du Soleil, alguns aspectos interculturais, políticos e pedagógicos observados no estágio de teatro que a companhia francesa

Théâtre du Soleil ofereceu a um grupo de artistas afegãos em Kabul, registrados no filme documentário Un Soleil à Kaboul.

Daniel Santos Costa, no artigo Corpo – Imagem – Experiência, destaca a ideia de um estado de experiência no processo de criação e pesquisa nas artes cênicas, recorrendo a imagens do corpo em investigação sobre corpo e processos autobiográficos, em experiências desenvolvidas entre 2012 e 2014.

Em Imagens de luta (2013-2015), as autoras Fátima Costa de Lima e Lígia Marina de Almeida compartilham informações sobre projeto de mesmo nome, que propôs coletar imagens dos Povos Originários da região geográfica que veio a se chamar Brasil num contexto específico: o de suas performances em situação de conflito com as políticas públicas do agronegócio. As imagens selecionadas receberam tratamento textual, tendo como modelo o catálogo Kriegsfibel [ABC da Guerra] de Bertolt Brecht.

A partir do diálogo entre Berthold e traços do Teatro Pós-dramático encontrados nas vanguardas, o artigo Traços do contemporâneo, de Rejane Kasting Arruda, procura refletir sobre a questão: os alicerces da cultura cênica contemporânea pode auxiliar os jovens diretores a perceber filiações, apropriando-se de princípios para desenvolver o próprio trabalho no que diz respeito a autoria e singularidade?

Em Transmissão oral e literatura oral, de Pedro Eduardo da Silva, as carreiras de dois palhaços circenses: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta servem como guia para observarmos a educação difusa e a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço.

Desejamos que a experiência da leitura destes artigos contribua com a pesquisa e interesses dos leitores interessados em tais temáticas.

Ana Maria Carneiro Pacheco



FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS TEXTUAIS: PONTUAÇÕES SOBRE AS ENCENAÇÕES DE ROMÉU E JULIETA E UM MOLIÈRE IMAGINÁRIO (GRUPO GALPÃO – 1992/1998)¹

PHOTOGRAPHS AS TEXTUAL DOCUMENTS: SCORES ABOUT THE SCENARIOS OF ROMÉU E JULIETA AND UM MOLIÈRE IMAGINÁRIO (GRUPO GALPÃO – 1992/1998)

Ana Maria Pacheco Carneiro²

Resumo

Nesse artigo, que tem como base uma comunicação escrita em 2003, retomo a experiência realizada em disciplinas do Curso de Teatro/UFU, utilizando fotografias enquanto documentos textuais na análise de imagens de dois espetáculos do Grupo Galpão.

Palavras-chave: fotografias; documentos textuais; antropologia visual; figurino; cômico

Resumen

En ese artículo, que tiene como base una comunicación escrita en 2003, retomo una experiencia realizada en disciplinas del Curso de Teatro/UFU, utilizando fotografías como documentos textuales en la analice de imágenes de dos espectáculos del Grupo Galpão.

Palabras-clave: fotografías; documentos textuales; antropología visual; figurín; cómico

Abstract

In this article, based in a communication written in 2003, I revisit an experience held in disciplines developed in Curso de Teatro/UFU, using photographs while textual documents in the analyses of photographic images from two scenic works of Grupo Galpão.

Key-words: photographic images; textual documents; visual anthropology; costumes; comic language

¹Este texto foi desenvolvido tomando como base a comunicação de mesmo nome apresentada no GT História das Artes do Espetáculos, durante o III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação, realizado pela ABRACE em Florianópolis, de 8 a 11 de outubro de 2003, e publicado nos Anais ... – Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, Série Memória ABRACE VII, 2003, p. 19-21. As modificações feitas tiveram como intenção tanto a adequação às características da Revista RASCUNHOS, como a incorporação de algumas reflexões não desenvolvidas por ocasião de sua primeira publicação.

²Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Doutora. E-mail: anampcarneiro@hotmail.com

Introdução

Meu interesse pelas fotografias enquanto *documentos textuais* surgiu por acaso, ao preparar a fala de apresentação de minha dissertação de mestrado³ para a Banca de Avaliação (1998). Nessa ocasião, pretendi tornar visível para as pessoas que estariam assistindo a defesa a discussão que propusera fazer em minha pesquisa — as influências de espaço cênico e comicidade na formação da linguagem atorial do Grupo de Teatro Tá na Rua — a partir de algumas fotos que evidenciassem as diferenças entre a linguagem atorial do grupo no início de suas pesquisas, quando trabalhava em espaços fechados, e aquela que se definiu após a saída para o espaço da rua.

Foi nesse movimento — e a partir da compreensão de que as seis fotos então selecionadas pontuavam nitidamente as questões que pretendia analisar — que se evidenciaram para mim as possibilidades de um trabalho de pesquisa teatral que utilizasse o documento iconográfico como fonte de observação. Propus então, como experiência, desenvolver um exercício interpretativo utilizando aquelas mesmas fotos. Um exercício que, embasado nos conhecimentos teóricos até então por mim obtidos, permitisse uma primeira investigação desse material e de algumas propostas metodológicas para sua análise, atuando como fonte para futuro aprofundamento nesse sentido⁴.

Algumas leituras vinculadas às pesquisas

relacionadas à antropologia visual, feitas até aquele momento, mostraram que os estudos nesta área procuravam afirmar a possibilidade de, a partir da sistematização e análise rigorosa dos dados visuais observados, se “passar do icônico para o conceitual e suas expressões discursivas” (BRISSET, 1999, p.4). Tal possibilidade, de acordo com Scherer (1996), tem como base o fato de que “a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico — não como uma réplica da realidade, mas como representação que necessita de leitura crítica e interpretação”. Ou seja: ela é texto e como tal, pode ser lida; porém para formação do significado holístico/integral de uma imagem, torna-se necessário que ela seja analisada tanto como artefato, como pelos aspectos de impressão do espectador e da intenção do fotógrafo. Somente a análise dos dados históricos, sociais e culturais relacionados a uma fotografia permitirá sua leitura completa e “determinará quem controlava a imagem: o objeto, o espectador, o fotógrafo ou uma combinação dos três” (SCHERER, 1996, p.69).

Por sua vez, as leituras de *A câmara clara* (BARTHES, 1984), com sua noção sobre *punctum* e *studium*⁵, e de um artigo sobre Walter Benjamim, história e fotografia (LISSOVSKY, 1998) me proporcionaram a compreensão da fotografia como resultante de um processo de interrupção, de imobilização dos acontecimentos, o qual possibilita a observação da ação e, assim, proporciona uma espécie de leitura épica do fato acontecido.

³ Espaço cênico e comicidade: a busca por uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes - Curso de Mestrado em Teatro; junho, 1998. Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). Inédito

⁴ Sobre essa primeira experiência, ver “Fotografias como documentos 'textuais': um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua”. In: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, 2002. Série Memória ABRACE V. Comunicação. p. 297-303

⁵ Conceitos elaborados por Roland Barthes (1984); juntos, formam a dualidade objetivo e subjetivo que provoca interesse por uma fotografia. O *studium* é o que percebemos de objetivo na imagem fotográfica, relacionado a contextos e características técnicas. Já o *punctum* é subjetivo; é o detalhe significativo da fotografia que se apodera da sensibilidade do observador e produz a elaboração mental do fato.

Essas informações me auxiliaram ainda, a compreender o que determinara a escolha daquelas fotos do Tá na Rua em particular: enxergara nelas a imagem representativa/icônica daquilo que considero pontos relevantes na conquista da linguagem atorial do grupo. Por outro lado, elas também materializavam imagens interiorizadas em mim ao longo do processo vivenciado junto ao grupo, possibilitando o distanciamento necessário para analisar um trabalho em que me situava, ao mesmo tempo, como observador e objeto observado.

Partindo da compreensão da imagem enquanto texto, passei então a investigar a contribuição que esta pode oferecer na passagem de conhecimentos e elucidação de pontos específicos que se tornam essenciais à apreensão de alguns conceitos ou mesmo na construção de um núcleo imagético sobre o teatro, o qual teria o papel de oferecer aos alunos imagens de cena, de cenários, de espaços teatrais e outros elementos relacionados ao teatro não conhecidos por um alunado que muita vez desconhece totalmente o objeto das discussões propostas em aula, por não fazerem parte de seu universo cultural.

Encontro semelhanças entre essa proposta e a de Malraux⁶, que, a partir do reconhecimento da ação do imaginário sobre a mente, propôs a criação do que denominou de Museu do Imaginário, concebido por ele como uma imensa e sempre crescente coleção constituída por fotografias de

obras que se encontrassem em museus de todo o mundo, e que unisse pela mente, ilimitadamente, obras de tempos e espaços diferentes, permitindo uma compreensão mais profunda dessa produção: “O gênio grego será melhor compreendido pela comparação entre uma estátua grega a uma estátua egípcia ou asiática, do que pelo conhecimento de cem estátuas gregas”⁷.

Nas primeiras investidas, foram ainda realizadas leituras na área de antropologia visual - como as pontuações de Guran (1998), sobre a possibilidade de realização de uma “descrição sistemática do universo de pesquisa” a partir da fotografia -, que iluminaram minhas buscas, permitindo o aprofundamento de questões pontuais importantes, como a que diz respeito à função da fotografia nessa descrição: “Sua contribuição reside na capacidade de efetuar uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos da realidade estudada, que possam pôr em evidência informações que não poderiam ser obtidas por outros meios.” (GURAN, 1998, p.89)

Com foco nessas orientações, passei a utilizar algumas fotos no transcurso de algumas disciplinas, no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. É sobre um desses trabalhos que retorno, aqui, com a finalidade de melhor divulgar a experiência então realizada e de estimular outras investigações no campo da leitura de imagens e de sua utilização na pesquisa e no ensino-aprendizado de teatro.⁸

⁶ André Malraux (1901-1976) escritor, ativista político e pensador francês. Autor *La condición humaine* (1933), uma novela; de *La voix du silence* (1951), uma história e filosofia sobre a arte, e de *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-54). Como político, apoiou o governo do Gal De Gaulle (1958), como Ministro da Cultura, durante 10 anos.

⁷ “Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques.” In *Mélanges Malraux Miscellany*, Vol.I, n°2, Automne 1969, p.8. Disponível em <<http://www.ecrits-vains.com/points_de_vue/malraux06.htm>> visitado em 17 ago 2008. (tradução minha).

⁸ Em 2002, fui aprovada em concurso público e efetivada como professora no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Em 2012, fui aposentada e atualmente me encontro como professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes/Teatro – PPGArte-Teatro, e do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes/PROFArtes, na mesma instituição.

Da metodologia

... uma imagem precisa ser lida, e a leitura tem de começar por algum ponto, que é o elemento visual a partir do qual se constrói a fotografia. (...) Esse ponto de que falamos é de reconhecimento imediato e universal. É o primeiro elemento que chama a atenção numa fotografia, e é de se esperar que toda e qualquer pessoa comece a ver a fotografia a partir dele. (GURAN, 1998, p.93)

Ao longo do 1º semestre de 2003, as disciplinas Indumentárias e Adereços, oferecida para alunos dos Cursos de Artes Cênicas e Artes Plásticas⁹, e Teatro no Brasil, direcionada a alunos dos Cursos de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Educação Física, na UFU, possibilitaram desenvolver um trabalho com algumas fotografias, utilizando-as como elementos propulsores de reflexão e, portanto, passíveis de contribuir para a aquisição de conhecimentos relacionados ao teatro.

Foram utilizadas nesse trabalho imagens fotográficas relacionadas a duas montagens do Grupo Galpão: *Romeu e Julieta* (1992) e *Um Molière imaginário* (1998). A esses conjuntos foi acrescentado um terceiro grupo, constituído por imagens/desenhos de roupas do século XVII, coletadas de publicações sobre indumentárias. A proposta era de, a partir desse material, analisar questões referentes à criação de figurinos e adereços cênicos, bem como salientar aspectos que

diziam respeito ao trabalho do ator e à linguagem cômica, presentes nos espetáculos do Galpão.

Além das fotos, possuíamos também a informação de que os dois espetáculos foram apresentados em espaços abertos – praças e outros semelhantes. Informação que contribuía para essa investigação, à medida que nos auxiliava a perceber como o espaço de representação pode influenciar na criação cênica.

Paralelamente, como professora, necessitava desenvolver essa experiência de tal forma que proporcionasse aos alunos a observação, a partir das imagens por mim selecionadas, de diferentes aspectos relacionados à criação cênica – tanto no que dizia respeito aos figurinos, como em relação aos aspectos de comicidade presentes nesses espetáculos.

O primeiro estudo comparativo, realizado disciplina Indumentárias e Adereços, foi feito entre as imagens de indumentárias de época (século XVII), colhidas nas obras de Koehler (1993) e de Boucher (1983), e as fotografias do programa da peça *Um Molière imaginário*, o qual, idealizado como um jogo de baralho, apresenta, nas “cartas” que o compõem, uma pose do ator como o personagem que representou na encenação observada¹⁰. Dando unidade a todas elas, um fundo composto por uma pintura de época, ao qual a imagem do personagem/ator parece, ao mesmo tempo, se somar e se destacar.

As imagens selecionadas nesses dois

⁹ “O Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia foi implantado em 1972 com o nome de Licenciatura em Desenho e Plástica, juntamente com os cursos de Decoração (atualmente Design de Interiores) e Comunicação Visual (extinto), na então Faculdade de Artes da Universidade de Uberlândia, sob direção de Cora Pavan de Oliveira Caparelli, tendo sua primeira turma se formado em 1975. Foi o primeiro curso superior de artes plásticas do Estado de Minas Gerais. (...) A partir da nova LDB de 1996, e da proposta para as diretrizes curriculares, é discutida uma reforma curricular para criação do Curso de Artes Visuais, implantado em 2006.” Informações obtidas na página do curso: <http://www.coart.fafcs.ufu.br/>

¹⁰ Pode-se observar nessa concepção do programa uma alusão às inúmeras fotos de atores travestidos como personagens, feitas a partir da década de 1850, período em que passou a ser moda tanto o fazer-se retratar, como colecionar retratos de outras pessoas, principalmente das celebridades da época, tais como políticos, atores e outros artistas, os quais passaram a ocupar as páginas dos álbuns de fotografia – concebidos para guardar as coleções fotográficas -, juntamente com os demais membros da família. (BAJAC, 2011, p.56).

conjuntos – indumentárias de época e figurinos da peça - em tudo se assemelhavam e, no entanto, em tudo diferiam, o que permitiu, de imediato, uma rica discussão sobre um dos focos de análise da disciplina: como o figurinista pode/deve trabalhar os traços característicos de determinado modelo/tipo de roupa, de modo que ela perca seus aspectos cotidianos ou mesmo realistas e adquira teatralidade, tornando-se o que denominamos normalmente um figurino, ou seja, para que ela adquira características que lhe agreguem significados e possibilite, assim, que sejam cumpridas as funções que este deve cumprir na cena, tais como chamar a atenção, marcando sua própria presença, enfatizar o corpo do ator, apresentar de forma clara e precisa alguns significados relacionados ao personagem, possibilitando a afirmação da comunicação visual que nela se faz.

Se nas imagens/desenhos de indumentárias do século XVII observávamos o que era a moda nesse período — saias amplas, compridas, decotes e cinturas bem delineadas das roupas femininas; amplos jaquetões e capas, calças curtas, punhos e golas rendados e chapéus de copas altas ou emplumados dos homens, nos permitindo perceber todo um contexto social —, as fotografias das “cartas” nos ofereciam uma releitura desse contexto, atualizada e elaborada de modo a transpor para a cena aquele universo.

Foi possível observar então, como as pesadas roupas do século XVII haviam sido convertidas em roupas leves, não só pela modificação do comprimento das saias – compridas até o chão, cobrindo as pernas e mesmo, em alguns casos, os pés, nos modelos originais, em contraste com os figurinos da peça, que deixavam pernas e pés à mostra, chegando apenas até os joelhos, tornando-

os bastante apropriados para o clima tropical brasileiro e para os espaços abertos das praças das cidades onde o grupo se apresentava – além de proporcionarem aos atores a liberdade necessária para sua movimentação. Essa transformação também se dava pela escolha dos tecidos, pela simplificação dos modelos, permitindo que os figurinos “lembrassem”, se assemelhassem às indumentárias do século XVII, sem, no entanto, as reproduzir, como pode ser verificado na sequência da análise feita.

Após um primeiro contato com as imagens passei a dar algumas orientações, a fim de dinamizar a observação das mesmas. Primeiramente, solicitei que sugerissem de que forma poderíamos organizar as “cartas” do trabalho com o texto de Molière em grupamentos menores. A primeira sugestão foi quase unânime: pelas cores dos figurinos. Com sua linguagem universal, as cores podem expressar visualmente sentimentos, sensações, estados anímicos e até mesmo, no caso de uma encenação, se lidamos com um drama ou uma comédia. A partir delas, foi possível organizar grupos correspondentes aos espaços de origem de cada personagem.

Tons de rosa, lilás e roxo agregavam o núcleo da família de Argan, o doente imaginário. Na roupa de Belinha (segunda mulher de Argan), ao tom roxo se somava o vermelho, pontuando os aspectos de sedução/sexualidade dessa personagem — vermelho também utilizado para o Sr. Flores, o farmacêutico que aplica os clísteres em Argan. Tons neutros marcavam o visual dos personagens periféricos desse núcleo: Cleanto, namorado de Angélica; Beraldo, irmão de Argan e o Sr. Boa Fé, o tabelião, que têm essa relação fortalecida e identificada pela utilização, na composição geral de seus figurinos, de alguma peça/acessório em azul.



A cor vinho de suas calças, uniam outra célula familiar: o Dr. Dissáforus e seu filho, pretendente de Angélica. Molière, com um longo casaco marrom escuro e detalhes em vermelho vivo, e a Rainha Mab, a fada dos sonhos, com seu delicado vestido branco e os tons róseos da capa, se constituíam enquanto personagens isolados, com suas cores próprias.

Após essa primeira leva de observações, alguns comentários e perguntas que fiz levou os alunos a perceberem que essas “cartas”/imagens nos “falavam” ainda de um trabalho minucioso que abrangia, além das cores, a escolha dos tecidos, das formas e detalhes de cada um daqueles figurinos, bem como de acessórios e calçado dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista; do que permitia a individualização de cada personagem e, paralelamente, do que fornecia unidade ao conjunto.

Na criação do Dr. Purgan, o médico de Argan, por exemplo, uma capa longa caía dos ombros e escondia as pernas do ator que, dobradas, diminuía sua estatura. As semelhanças entre as roupas de Angélica e de Nieta, a Ama, ambas com roupas claras, com saias franzidas na cintura e blusas de mangas fofas e decotes arredondados, eram quebradas tanto pela textura dos tecidos – leves e esvoaçantes para a filha de Argan, e mais ásperos e pesados para a Ama -, como pela generosidade do decote da velha empregada, que deixava entrever seus seios fartos, em contraste com o corte singelo do decote da jovem mocinha.

A utilização de elementos “modernos”, por sua vez, colaborava com a construção dos personagens à medida que eram inteiramente absorvidos nessa composição, e provocava, ao mesmo tempo, uma estranheza, a sensação de certo deslocamento de tempo (século

XVII/tempos atuais): o robe de cetim lilás, o pijama listrado, a comprida touca de lã e as pantufas felpudas de Argan; a vassoura de fios de algodão de Nieta, a ama; a bolsinha de crochê de Belinha; os óculos de aro colorido do tabelião; os cabelos pintados (blond) e de corte moderno, de Cleanto; a imensa bengala do Dr. Purgan; o papel que embrulhava o presente trazido por Tomás Disáforus, assim como a gravatinha de xadrez e o boné usados pelo rapaz.

A utilização de meias coloridas — de cores diversas e também com desenhos diferenciados de listras, bolinhas, xadrez —, bem como de babados rendados arrematando botinhas, toucas, calças, mangas e golas oferecia uniformidade a esses figurinos.

A tudo isso, somava-se, por fim, a maquiagem farsesca — rostos pintados de branco, lábios, narizes e faces coloridos de vermelho —, penteados, perucas, chapéus, guarda-chuvas, sombrinhas e bastões que completavam a composição visual dos personagens e, por outro lado, fortaleciam os aspectos do cômico presentes na encenação.

Tais aspectos foram melhor investigados no segundo estudo, realizado em História do Brasil II, disciplina optativa cuja ementa deixava espaço mais amplo para o direcionamento do plano de trabalho do professor. Nele foi utilizado o segundo grupo de imagens, constituído por fotografias de cena dos dois espetáculos. Antes da apresentação e observação das imagens, porém, foram feitas leituras de alguns autores – Bakhtin (1993), Bergson (1987) e Propp (1992) - para aprofundar alguns conhecimentos sobre a linguagem cômica, a comicidade, o riso. Desse material, alguns proporcionaram a aquisição de informações importantes para a leitura das imagens que tínhamos em mãos.

Antes de tudo, tornou-se necessário

reconhecer que as fotografias observadas eram referentes à encenação de dois textos de natureza diversa: uma comédia – a obra de Molière -, e uma tragédia, o texto de Shakespeare. A comédia já contém em sua estrutura aspectos cotidianos traduzidos pelo olhar deformador de seu autor, que empresta aspectos utópicos e de fantasia à realidade ao apresentá-la sob forma ficcional que não lhe é totalmente fiel. Por outro lado, Shakespeare, como outros autores trágicos, vale-se do recurso de inserir cenas ou momentos cômicos que têm como função aliviar o peso da trama. Momentos que são geralmente provocados pelos personagens mais humildes e populares da peça, como os criados.

Mais uma vez, a informação de que os dois espetáculos haviam sido apresentados em espaços abertos, como as praças das cidades e, mais do que isso, o conhecimento de que o Grupo Galpão teve origem nesse espaço, nos fornecia uma pista interessante, pois esse fato certamente provocara a aproximação do trabalho às camadas sociais mais populares e que, segundo José Jorge de Carvalho (1992), são vinculadas ao universo da tradição, com o qual estabelecem uma relação dinâmica e que, por isso, ainda mantém fortalecidos alguns de seus aspectos, tais como a forte e constante presença de um riso amplo, que tende a esbarrar em expressões do grotesco.

Cabia a nós, então, investigar os aspectos visuais presentes nas fotografias dos dois espetáculos que nos possibilitariam perceber de que modo se fizera o jogo com a realidade e a instauração de aspectos da linguagem cômica nas duas encenações.

De imediato, era perceptível que as imagens selecionadas proporcionavam, principalmente, centrar o foco de atenção no trabalho do ator, com a observação de expressões, movimentos, gestos; mas que possibilitavam ainda leituras mais

abrangentes sobre a própria encenação, como em relação ao cenário e aos adereços/objetos cênicos.

Assim, por exemplo, puderam ser observadas as diferentes formas de construção do espaço cênico utilizadas nas montagens. Nas imagens de Romeu e Julieta podia-se observar o carro/palco que trazia para o interior da cena, como “elemento cenográfico central”, a Veraneio do grupo, um ineditismo que procurava “traduzir contemporaneamente as antigas carroças das trupes mambembes”. Como tal, aquele era “o chão onde o ator deveria pisar” e todo o ambiente cênico é construído “sobre, dentre e ao redor do carro”. (BRANDÃO, 2002, p.92 e 94)

O palco dentro do palco era o cenário de Um Molière Imaginário: no espaço circular ao rés do chão erguia-se uma semi-arena e, sobre esta, cortinas de cor laranja delimitavam um pequeno palco, espaço onde se representava o interior da casa: o quarto de Argan, o Doente Imaginário. A presença do onírico, do poético na criação desses espaços era perceptível pela magia das pequenas luzes ou ainda pelo espaço de sonho ocupado pela Rainha Mab durante toda a encenação, como que reforçando, por meio dessa presença, o fabuloso retorno de Molière.

Ambos esses espaços ainda agregavam a si os espaços livres que os antecederam e que permaneciam como espaços privilegiados que uniam o grupo ao público e às suas origens nas ruas.

No que diz respeito às questões da linguagem cômica e do trabalho atorial, diversas pontuações puderam também ser realizadas. A apreensão de informações sobre carnavalização, conceito amplamente discutido na obra de Bakhtin (1992), permitiu ressaltar como os objetos cênicos utilizados na cena de Um Molière Imaginário, que, como vimos anteriormente traziam uma espécie de deslocamento no tempo, provocavam também, , justamente por meio desse deslocamento, o que se

pode apontar como um toque carnalizador que se fazia de forma clara e evidente na sua inusitada presença.

Esses sinais de carnavalização podiam ainda ser notados em outras imagens dos dois espetáculos: tanto nas meias e babados dos figurinos de Romeu e Julieta, como na figura da ama de Julieta apertando os grandes e fartos seios postiços, a boca fortemente pintada de vermelho e escancarada, os olhos arregalados; ou na percepção de dilatação dos corpos dos atores com suas pernas de pau enfeitadas com flores de plástico e na jocosidade estabelecida pela boneca de papier-maché, alegre dama que, pronta para atender ao convite, incrementava a cena do baile de Romeu e Julieta, alegrando seus pares.

O trabalho de tipificação do ator, por sua vez, podia ser observado na forma como características físicas foram exploradas, como a baixa estatura do ator Antonio Edson, ricamente acentuada nos dois personagens por ele vividos na peça de Molière: tornando-o ainda menor ao caminhar sobre os joelhos, na caracterização do Dr. Purgan – frisando essa baixa estatura com a longa capa (que esconde as pernas dobradas), o alto chapéu e a imensa bengala - e, por outro lado, aumentando seu tamanho na personificação do tabelião Boa Fé, ao colocá-lo de pé sobre pequena banqueteta.

Ainda em relação ao jogo atorial, as imagens fotográficas permitiam a observação de como gestos e movimentos fortaleciam aspectos de comicidade: o rosto e o frágil corpo de Argan, as pernas viradas para o lado, as mãos agitadas ao falar de suas doenças; os jogos de sedução estabelecidos na cena do tabelião, quando Belinha lança o corpo

em direção ao marido e permanecem ambos em verdadeiro movimento de equilíbrio-desequilíbrio corporal, as bocas escancaradas diante dos “objetos de sedução” que lhes são oferecidos: a ele, os seios tentadores da jovem mulher; a ela, o celular exibido pelo Sr. Boa Fé.

Conclusões

No momento da escrita da comunicação que deu origem a esse artigo, concluí o texto confirmando como a observação das fotos permitira que se efetuasse uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos (Guran. 1998:89), possibilitando o estabelecimento de pontes entre as imagens observadas e conhecimentos sobre a cena e o jogo atorial que seriam impossíveis de se estabelecer de outra forma; confirmando o fato de que (u)ma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena (Guran, 2000:156-157), estabelecendo a percepção de olhares, expressões, gestos infinitamente valiosos na pesquisa e no estudo das questões teatrais.

Retomar agora, passada mais de uma década, esse trabalho, proporcionou o recontato com as origens de minhas investigações acerca da utilização de fotografias no ensino e na pesquisa em teatro. Mas meus estudos relacionados à utilização de imagens não pararam nessas investidas iniciais. Eles têm sequência até hoje e deles faz parte, inclusive, a criação de um banco de imagens¹¹ cujo acervo é constituído por fotografias de atividades

¹¹ Trata-se do Banco de Textos Imagens e Sons/BTIS, que vem sendo desenvolvido com a contribuição de alunos bolsistas, desde 2005. Contando atualmente com cerca de 3.000 imagens fotográficas, entre as quais se encontram imagens referentes ao teatro de rua, teatro comunitário latino-americano, temas de minha pesquisa docente, além de vídeos relacionados à cena teatral e gravações de entrevistas com alunos, professores, atores e diretores, esse banco passa, no momento, por uma estruturação final de seu conteúdo para ser indexado e, finalmente, disponibilizado para acesso de professores e alunos do curso – trabalho que vem se desenvolvendo graças ao apoio do Laboratório Audiovisual de Artes Cênicas – Documentação e Memória – LAACenicas, coordenado pelo técnico Alessandro Brito Carvalho.

desenvolvidas no Curso de Teatro da UFU, tais como encenações resultantes de disciplinas, exposições, aulas de campo, trabalhos de pesquisas e/ou projetos dos professores do curso, oficinas e aulas de estágio pedagógico dos alunos, além de imagens referenciais sobre o teatro em geral, como máscaras, espaços teatrais, fotos e vídeos de espetáculos teatrais e outros.

Em minha tese de doutorado¹², desenvolvi uma pesquisa teórico-prática tendo como foco a utilização de imagens como material didático-pedagógico na aquisição de conhecimentos no ensino de teatro. A hipótese era de que as imagens podem atuar como material mobilizador e provocador do imaginário e, assim, ser utilizadas como recurso metodológico deflagrador de processos transformadores relacionados à apreensão de noções conceituais, no ensino de teatro.

Ao longo dos últimos oito anos venho orientando trabalhos de TCC, de bolsistas PIBIC e de mestrands que têm as imagens como base de suas pesquisas, e que em suas temáticas, abrangeram não só uma investigação sobre a constituição do acervo do Galpão Cine-Horto¹³, como uma investigação sobre a influência do espaço cênico nos espetáculos de rua¹⁴, a realização de uma vídeo-cena¹⁵, uma proposta de desenvolvimento de material didático para o ensino de teatro para alunos com deficiência auditiva¹⁶, dentre outros.

Diversos foram os caminhos percorridos, as

experiências realizadas, e todos esses movimentos confirmaram e aprofundaram as imensas possibilidades que as imagens nos apresentam no ensino e na pesquisa de e sobre teatro.

¹²A pedra lançada no pântano: a contribuição de imagens na produção de conhecimentos sobre corpo/espaço no ensino de teatro. Ana Maria Pacheco Carneiro. Tese de Doutorado. PPGAC/UFBA, 2010.

¹³Memória e acervo no teatro: estudo de caso do acervo audiovisual do CPMT nas atividades de ensino e pesquisa do Centro Cultural Galpão Cine Horto, de Alessandro Brito Carvalho. Dissertação de Mestrado. PPGArte/UFU, 2015.

¹⁴Espaço Cênico e seus elementos: a influência direta do ambiente nas montagens para o teatro de rua, de John Weiner de Castro. Dissertação de Mestrado. PPGArte/UFU, 2015.

¹⁵A utilização de imagens nos processos criativos do ator, de Ana Célia Gomes. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Teatro/UFU, 2011.

¹⁶Re-visão do teatro: a imagem teatral sob outros olhares, de Ibrahim Estopa. Projeto de Bolsa PIBIC/CNPq, 2014-2015. (não concluído)

Bibliografia

- BAJAC, Quentin. La invención de la fotografía. La imagen revelada. Barcelona: Blume, 2011.
- BAKTHIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BOUCHER, François. Histoire du costume: en occident de l'antiquité a nos jours. Paris: Flammarion, 1983.
- BRISSET, Demetrio E.. "Acerca de la fotografia etnográfica". In Gazeta de Antropologia. Nº15, 1999. txt 15-11. Disponível em http://www.ugr.es/%7Epwla/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html acesso em 20/07/01.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. "Fotografias como documentos textuais: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua". In: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, Série Memória ABRACE V, 2000. p. 297-303
- CARVALHO, José Jorge de. "O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna". In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, CFCP, p.23-38, 1992. (Encontros e Estudos; 1).
- COSTA, Ligiana. "A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômicas na ópera veneziana do século XVII". In Música em perspectiva. v.6 n.2, novembro 2013. p. 34-48
- GRUPO GALPÃO. Imagens de uma história. Catálogo. Projeto gráfico: Lápis Raro. S/d
- GURAN, Milton. "A 'fotografia eficiente' e as Ciências Sociais". In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). Sobre o fotográfico. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. p.87-99
- _____. "Fotografar para descobrir, fotografar para contar". In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – N.1 – (1995) -. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2000.1 (Publicação Semestral). p.155-165
- KOEHLER, Carl. História do vestuário. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PROGRAMA da peça "Um Molière imaginário", direção de Eduardo Moreira, dramaturgia e textos de Cacá Brandão. Programação Visual: Lápis Raro.
- PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.
- SCHERER, Joanna. "Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica". In: Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v3. p. 69-83
- SILVA, Edson Rosa da. "O museu imaginário e a difusão da cultura". In: Revista semear. Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses. PUC-Rio. n. 6, 2002. Publicação Anual. Disponível em http://www.lettas.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 01/01/2008.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016

O USO DE ACERVOS DIGITAIS EM PESQUISAS ACADÊMICAS Bataclan e Velasco nas hemerotecas do Brasil, da França e da Espanha

THE USE OF DIGITAL COLLECTIONS IN ACADEMIC RESEARCHES Bataclan and Velasco at Brazilian, French and Spanish newspaper libraries

Renata Cardoso da Silva¹

Resumo

Neste trabalho, as hemerotecas digitais do Brasil, da França e da Espanha são abordadas como ferramentas de pesquisa. A partir da consulta às hemerotecas, foi possível coletar informações de jornais e revistas da década de 1920, e fazer uma reconstrução histórica da passagem das companhias estrangeiras de teatro de revista Bataclan e Velasco pelo Brasil.

Palavras-chave: crítica teatral, história do teatro brasileiro, teatro de revista

Resumen

En este trabajo, las hemerotecas digitales de Brasil, Francia y España están abordados como herramientas de investigación. Desde la consulta a las hemerotecas, ha sido posible recoger la información de los periódicos y revistas de la década de 1920 y hacer una reconstrucción histórica de la pasaje de las compañías extranjeras de teatro de revistas Bataclan y Velasco Brasil.

Palabras clave: crítica teatral, historia del teatro brasileño, teatro de revista

Abstract

This work is about Brazilian, French and Spanish digital newspaper libraries and how they can be used as a research tool. Starting from the research at the digital collections, it was possible to find data from 1920's newspapers and magazines, building an historic reconstruction of Bataclan's and Velasco's tour in Brazil.

Keywords: Brazilian theatre history, revue theatre, theatre critic

¹Professora de Indumentária e Maquiagem da Universidade Federal da Bahia. Cursando o doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-USP. Orientador: Fausto Viana. E-mail: renatacs@gmail.com



Este artigo trata do uso de hemerotecas digitais como ferramentas de pesquisa. Esta metodologia vem sendo utilizada em minha tese de doutoramento, onde investigo o teatro de revista no Brasil na década de 1920. No presente trabalho apresento - a partir de informações coletadas em periódicos, jornais e revistas - duas importantes companhias estrangeiras de teatro de revista que influenciaram e modificaram a cena teatral no Brasil: Bataclan e Velasco. Para tal investigação, três hemerotecas foram de fundamental importância: a Hemeroteca Digital Brasileira; a Gallica, hemeroteca digital francesa; e a Hemeroteca Digital espanhola. Por meio das três hemerotecas, foi possível ter acesso a diversos periódicos nacionais e estrangeiros da época, permitindo assim reconstruir um pouco da história dessas companhias. Ambas visitaram o Brasil no início da década de 1920, e os jornais e revistas acompanharam as trupes em suas temporadas, retratando os costumes dos empresários, dos artistas e da plateia.

Periódicos são materiais riquíssimos em informação. Diversas são as possibilidades de estudo ao se investigar em jornais e revistas. Se faz necessário definir metas e rumos, e então selecionar os caminhos da pesquisa, eger que aspectos serão considerados. Cada seção de um jornal, por exemplo, proverá um tipo de informação diferente. Em alguns casos, o estudo de apenas uma seção é suficiente; em outros, o cruzamentos de análises de dados retirados de diversas seções é

mais eficaz. Nessa pesquisa foram utilizados principalmente fotos das companhias e dos artistas; cartazes contendo informações sobre as estreias e apresentações; críticas de espetáculos teatrais; entrevistas com artistas e empresários, matérias sobre as companhias publicadas em colunas específicas de teatro ou colunas sociais; e ainda propaganda de produtos associados aos espetáculos ou companhias. Todos esses setores se configuraram como fontes de dados complementares uns aos outros, e foram utilizados em conjunto.

A investigação e publicação a respeito do teatro de revistas no Brasil conta com nomes de peso como Neyde Veneziano², Delson Antunes, Roberto Ruiz³, Filomena Chiaradia⁴, Vera Collaço⁵ e Laura Cascaes⁶, dentre outros. Diversos pesquisadores se dedicaram a tratar da dramaturgia, das convenções e dos múltiplos aspectos desse gênero teatral que foi tão marcante nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Estes teóricos foram responsáveis por alicerçar a pesquisa no Brasil, contribuindo de maneira inestimável para a abertura e aumento do campo de investigação, e são estas referências que norteiam minhas buscas.

Ainda assim, ao procurar informações sobre as companhias estrangeiras que visitaram o Brasil, os dados são escassos. As publicações já mencionadas nos deixam pistas, referências, sugestões, mas esse é um trabalho que ainda está

² Teatro de Revista no Brasil- Dramaturgia e Convenções (2013); Não Adianta Chorar-Teatro de Revista Brasileiro....Oba! (1996); De Pernas pro Ar - Teatro de Revista em São Paulo (2006), dentre outros.

³ Fora do Sério - Um Panorama do Teatro de Revista Brasileiro (2004).

⁴ O Teatro de Revista no Brasil - das Origens à Primeira Guerra Mundial (1998).

⁵ Iconografia Teatral – acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador (2012); A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. (2012), dentre outros.

⁶ As Vedetes, As Coristas e as Revistas!. DAPesquisa, v. 3, p. 1-7, 2009; O desnudar do corpo feminino. DAPesquisa, v. 3, p. 1-11, 2008; As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. Urdimento (UDESC), v. 11, p. 231-241, 2008; Notas sobre o Teatro de Revista. DAPesquisa, v. 2, p. 1-8, 2007; Se a moda pega ... O Teatro de Revista em Florianópolis - 1920/1930 (2007), dentre outros.

⁷ A Música e a Dança no Teatro de Revista Carioca. Música Popular em Revista, v. 2, p. 86-103, 2013; Abre Alas: Coristas no Teatro de Revista. Urdimento (UDESC), v. 14, p. 73-81, 2010; Queria Bordar Teu Nome: A Dança No Teatro de Revista, Mestrado em Teatro, Ano de Obtenção: 2009, dentre outros.

por fazer. Quando nos aprofundamos no tema, percebemos diversas inconsistências, divergências de informação, lacunas que ainda precisam ser preenchidas. Uma das primeiras incongruências encontradas foi em relação a datas. A partir do levantamento bibliográfico feito, foi possível constatar que a Bataclan teria vindo ao Brasil em 1922 e 1923, e a Velasco em 1923. Mas não havia exatidão nas informações referentes aos espetáculos trazidos, duração das temporadas, elenco, etc. A maneira escolhida para vencer tal superficialidade e imprecisão foi confrontar as informações encontradas em livros com as notícias veiculadas nos jornais e periódicos locais na época.

Sendo assim, o artigo aborda o teatro de revista no Brasil, em seguida apresenta as companhias Bataclan e Velasco e finalmente trata da pesquisa a partir das hemerotecas, compondo uma espécie de guia de pesquisa para o leitor.

O teatro de revista no Brasil

O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira de Paris: é a Revista de Fim de Ano. Recebe este nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil. Mesmo chegando em terras brasileiras trazido pelos portugueses, o gênero mantém ainda por várias décadas a estrutura francesa. Aos poucos vai conquistando o público, ganhando mais e mais espaço nos palcos brasileiros e tomando contornos próprios. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses.

Uma das principais características do teatro de revista era sua relação com a atualidade. De acordo com Collaço (2008b) esse “presentismo” é o que torna o gênero tão peculiar, mas ao mesmo tempo se torna um obstáculo ao seu entendimento nos dias atuais. As novidades, os eventos da atualidade, os grandes eventos sociais eram a matéria-prima da revista. O sucesso dos espetáculos se dava em parte pelo grande poder de comunicação com a plateia que os atores e as atrizes exerciam. As situações do dia a dia eram apresentadas em linguagem popular, fortalecendo o vínculo com a plateia.

O teatro de revista brasileiro sofria grande influência dos espetáculos estrangeiros, sobretudo europeus. No início dos anos 20, o Brasil recebeu a visita de duas grandes companhias de revista: a Bataclan, francesa, e a Velasco, espanhola. Tais grupos foram responsáveis por significativa transformação nos rumos do gênero teatral.

Bataclan

Diversos autores – Collaço (2007), Faria (2012), Veneziano (2013) – citam a Bataclan como a companhia responsável por renovar o teatro de revista brasileiro. Antes de iniciar a investigação nos jornais, a revisão bibliográfica realizada havia delineado alguns pontos importantes, que nortearam a pesquisa em periódicos, servindo como linhas mestras na busca de informações. Os principais foram os seguintes:

1). A trupe teria vindo ao Brasil no início dos anos 1920, e apresentado espetáculos que ficaram famosos tanto pelo luxo e requinte com que eram confeccionados os figurinos, quanto pela nudez das mulheres⁸;

2). Havia uma organização na cena, uma padronização das coristas, que no teatro brasileiro

⁸“O nu artístico da década de 1920 consistia em colocar as dançarinas com as pernas à mostra” (VENEZIANO, 2013, p. 125)



não existia. De acordo com Neyde Veneziano, a trupe francesa lançou “a revista brasileira na rota, até então não experimentada, da féerie⁹, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais” (VENEZIANO, 1991, p.43). E continua: “bem mais que uma companhia, a Bataclan foi um marco que determinou uma guinada na história do nosso Teatro de Revista” (Idem, p.44);

3). Após a passagem da Bataclan pelo Brasil, surgiram várias companhias novas de teatro de revista nos mesmos moldes que a trupe francesa.

A partir deste levantamento inicial de dados, foi iniciada a investigação em periódicos. As primeiras informações relevantes encontradas dizem respeito às datas das turnês. A Bataclan esteve no Brasil em três ocasiões diferentes: 1922, 1923 e 1926. Destas, a primeira turnê foi sem dúvidas a mais impactante e bem sucedida. Por meio dos jornais da época foi possível ainda detalhar quais foram os espetáculos apresentados, como era composto o elenco, por quantos dias ficaram em cartaz, que cidades foram visitadas e qual foi a opinião da crítica a respeito das apresentações.

O teatro de revista francês era então o modelo que inspirava os demais. Eram franceses os melhores artistas, as melhores vedetes e girls, os melhores cenários e figurinos. O modelo francês era um padrão a ser seguido. E se, de fato, uma das inovações que a companhia trazia era a nudez de suas mulheres, por outro lado a grande quantidade de trajes usados pelas atrizes era citada como um dos elementos principais dos espetáculos; assim como o luxo e bom gosto com que eram confeccionados – mérito atribuído à diretora da companhia, Mme. B. Rasimi. A plateia era surpreendida pela qualidade dos elementos plásticos da cena; e arrebatada pela interação entre

a luz, a música e a entrada em cena dos artistas.

A Bataclan voltou ao Brasil em 1923 e em 1926, e embora estas temporadas não tenham sido tão expressivas quanto a primeira, serviram para consolidar as novas plásticas e técnicas teatrais que conquistaram os revistógrafos nacionais. Dentre as inovações trazidas pela companhia, as mais impactantes dizem respeito às mudanças referentes aos aspectos visuais da cena, sobretudo o figurino das vedetes e coristas. Mas somente durante a investigação nos jornais é que foi possível compreender o quanto a trupe francesa influenciou não apenas o teatro brasileiro, mas também a moda nacional.

Há o registro da estreia de uma Companhia Petit Bataclan em Santos – SP, em fevereiro de 1923; nos jornais, podiam ser vistas as propagandas de trupes brasileiras de teatro de revista que se promoviam como “companhias gênero Bataclan”, inclusive nos teatros do subúrbio. De fato, além de influenciar uma transformação nos procedimentos técnicos e nas escolhas artísticas do teatro popular da época, a companhia francesa virou sinônimo de um tipo de fazer teatral; mais do que isso, a palavra Bataclan passou a sintetizar uma representação, que se relacionava com ideias inovadoras, com modernidade, e com mulheres despidas, como não podia deixar de ser: “Bataclan é, hoje, o termo genérico para significar pouca roupa, preciosismo, situações em que a luz se expande em radiações multicolores, a 'feerie', o seminu artístico, um arremedo de arte, que delicia os olhos, enerva e abate” (Jornal do Brasil, 13 de janeiro de 1923).

As lojas de vestuário anunciavam calçados, trajes e acessórios “estilo Bataclan”. Na seção de cartas da revista FonFon de 6 de outubro de 1923, o colunista dá às leitoras conselhos de moda: “Os chapéus para chás são pequenos – feito ba-ta-clan,

⁹“Termo francês que vem de fée que quer dizer 'fada'. O termo passou a designar um gênero de espetáculos mágicos e deslumbrantes” (FARIA, 2012, p. 442)

cloche, guarnecidos de florinhas vivas. Os sapatos e meias são de acordo com a cor da toilette. Tudo hoje é ba-ta-clan". No Rio de Janeiro e em São Paulo, entre 1922 e 1923, podem ser encontrados nos jornais registros de: time de futebol chamado Bataclan, hotel, banda de música, cavalo de corrida, prêmio destinado aos corredores de cavalo, curso de modelagem à distância, bebida engarrafada, jornal de pequeno porte no interior... Podemos perceber, dessa maneira, o quanto a passagem da companhia por terras brasileiras foi emblemática, especialmente para as artes cênicas.

A pesquisa na Gallica - braço digital da Biblioteca Nacional da França, permitiu o acesso a jornais, revistas e documentos franceses da época. Foram consultados principalmente os jornais La Presse; Le Figaro; Le JournalAmusant; Le Matin; e L'Homme Libre : journalquotidiendumatin. Dessa maneira foi possível verificar a importância da Bataclan no cenário internacional, principalmente em seu país de origem. E também remontar um pouco da história de sua diretora, Bénédicte Rasimi.

Velasco

A companhia espanhola aparece de maneira ainda mais discreta do que a Bataclan na revisão bibliográfica nacional sobre teatro de revista. Alguns poucos autores - Cascaes (2009), Collaço (2007), Veneziano (2013) - indicam a visita da trupe ao Brasil em 1923, e comparam a exuberância visual das revistas espanholas à concorrente francesa. As duas companhias seriam equiparadas em relação ao luxo e requinte dos trajes e à presença da mulher em cena como elemento fundamental da encenação; ambas eram consideradas exemplos de profissionalismo, modernidade e ditadoras de moda. Porém, embora as atrizes da Velasco se projetassem como objetos de admiração, a

companhia parece ter investido pouquíssimo na nudez feminina. Assim como relatado anteriormente em relação à Bataclan, por meio da investigação nos periódicos da época foi possível identificar as datas em que a Velasco esteve no Brasil (1923, 1924, 1925 e 1928), o repertório apresentado, as cidades visitadas, como era composto o elenco e como foi a recepção dos espetáculos.

A primeira visita da companhia ao Brasil aconteceu em 1923. A temporada aconteceu no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, e no Teatro Sant'Anna, em São Paulo, e contou com um naipe de famosos artistas: Rosita Rodrigo, Maria Caballé, Clara Milan, Eugênic Galindo, Vicente Mauri e Antonio de Bilbao estavam entre os nomes de peso da Velasco. Foram apresentadas nesta temporada duas revistas do repertório da trupe: Arco-íris e La Tierra de Carmen.

A crítica da estreia de Arco-íris publicada no Jornal do Brasil de 7 de agosto de 1923 chama atenção ao desfile de cores no palco, vestuários deslumbrantes, cenários luxuosos, um verdadeiro conto de fadas. Cita ainda a bela interpretação de todas as atrizes, dos comicos e dos bailarinos, e a distinção da assistência, que lotava plateia e camarotes. O luxo e o requinte eram considerados parte fundamental da cena, o que se refletia no cuidado e importância que recebiam cenários e figurinos nas montagens da Velasco.

A trupe voltou ao Brasil em 1924. Nessa turnê a companhia trouxe não só revistas, mas também zarzuelas e operetas. As revistas, porém, foram os espetáculos de maior sucesso entre o público. Já a crítica teatral ressaltava qualidades nas zarzuelas e operetas também. Houve ainda mais duas visitas ao país, em 1925 e em 1928, cumprindo sempre temporadas aclamadas pelo público.



A Velasco também se valia do expediente das festas artísticas, assim como a Bataclan fazia. Apresentadas pelas primeiras atrizes e pelos primeiros atores da companhia, as festas atraíam público e aumentavam a popularidade dos artistas entre os espectadores. A imagem da companhia foi sendo construída por seu fundador, Eulogio Velasco, com base na camaradagem entre seus membros e na política da boa vizinhança com os países visitados – representada pelas boas relações que mantinha com imprensa, público e também governantes.

Assim como aconteceu com a Bataclan, a companhia Velasco também influenciou de maneira decisiva a cena revisteira nacional. Segundo Laura Cascaes, após a visita da Velasco “as revistas cariocas passaram a fazer referências desde trajes típicos espanhóis até trajes flamencos” (CASCAES, 2009, p. 105).

Este foi um aspecto importante de mudança na produção revisteira, que nas décadas seguintes passou a se preocupar cada vez mais com o acabamento e a qualidade dos cenários e figurinos, com a beleza das mulheres, e em manter uma unidade plástica no espetáculo. Importante ressaltar aqui que a investigação em jornais e revistas é um dos instrumentos da pesquisa, mas não deve ser o único; da mesma forma, as informações encontradas em tais publicações devem ser analisadas com cautela e curiosidade. Nem todas as notícias são verdadeiras, e muitas vezes os periódicos não são imparciais. Por isso, é necessário cotejar as informações colhidas em jornais com outras fontes – ou mesmo com outros jornais e periódicos. Durante a pesquisa sobre a companhia espanhola, por exemplo, me deparei

com uma incógnita que ainda não foi resolvida: em 23 maio de 1926, o Correio Paulistano e O Combate anunciaram a falência da companhia Velasco, em Barcelona – informação recebida por telegrama pelos jornais. Porém, a pesquisa em jornais espanhóis¹¹ não apontou nenhuma referência à falência. Pelo contrário: o jornal La Vanguardia, de Barcelona, publicou regularmente entre os dias 20 e 26 de maio, anúncios das sessões vespertinas e noturnas das revistas Arco Íris, La tierra de Carmen e As Maravillosas no Teatro Novedades¹². Já a edição de 19 de maio de 1926 do jornal El Imparcial¹³, de Madrid, afirma que a temporada da Velasco em Barcelona deveria ter acabado em abril, mas foi prorrogada até julho devido ao sucesso obtido. De acordo com os jornais espanhóis, Eulógio Velasco seguiu atuante pelos últimos anos da década de 1920, e continuou ativo nas décadas de 1930 e 1940.

A pesquisa na Hemeroteca Digital Espanhola permitiu o acesso a jornais e revistas espanhóis da época. Foram consultados principalmente os jornais El Heraldo de Madrid, El Imparcial, La Correspondencia de España, La Época, La Mañana, e La Voz. A partir daí foi possível desvendar um pouco da história da companhia Velasco e de seus fundadores.

A pesquisa em hemerotecas digitais Hemeroteca¹⁴ Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional¹⁵

A biblioteca Nacional é “o órgão responsável pela execução da política governamental de captação, guarda, preservação e difusão da produção intelectual do País. Com mais de 200 anos de história, é a mais antiga instituição cultural brasileira”¹⁶. Com sede no Rio de Janeiro, é uma das

¹¹Foram pesquisados os jornais La Nacion; El Imparcial; e La Vanguardia.

¹²Disponível em <http://migre.me/veNdQ>Acesso em 06 abril 2016

¹³Disponível em <http://migre.me/veNe7>Acesso em 06 abril 2016

¹⁴<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

¹⁵<http://bndigital.bn.br/>

¹⁶Disponível em <http://migre.me/veNeB>Acesso em 20 março 2016

principais bibliotecas nacionais do mundo. Possui um acervo com cerca de nove milhões de itens. Uma parte deste acervo já está disponível para acesso remoto por meio da plataforma BNDigital – dispositivo que comporta diversos tipos de documentos já digitalizados, entre eles documentos sonoros, imagéticos, manuscritos, artigos, ensaios, históricos. Através da plataforma é possível ter acesso à Hemeroteca Digital Brasileira: “portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas”¹⁷.

Duas das tradicionais missões das bibliotecas são preservar a memória cultural e proporcionar o amplo acesso às informações contidas em seus acervos. A partir da conversão de documentos analógicos para formatos digitais, a Biblioteca Nacional possibilita novas formas de acesso às coleções, contribui para a preservação das obras originais e mantém atualizados os propósitos que se configuram como motivo de sua existência:

- Ser fonte de excelência para a informação e a pesquisa;
- Ser veículo disseminador da memória cultural brasileira;
- Proporcionar conteúdo atualizado e de interesse dos usuários;
- Alcançar públicos cada vez maiores, neutralizando as barreiras físicas;
- Atender interesses das diversas audiências (pesquisadores profissionais, estudantes, público “leigo”);
- Preservar a informação através de sua disseminação;
- Preservar os documentos originais evitando o manuseio desnecessário;
- Ajudar instituições parceiras na preservação e acesso

à memória documental brasileira;

- Reunir e completar virtualmente coleções e fundos dispersos fisicamente em diversas instituições;
- Aumentar os conteúdos em língua portuguesa disponíveis na web; e
- Replicar para instituições interessadas através de cursos, estágios e treinamentos as tecnologias, normas e padrões adotados na gestão de conteúdos digitais.¹⁸

A plataforma BNDigital foi oficialmente lançada em 2006, mas abriga o resultado de esforços que vinham sendo empreendidos desde 2001. Em 2008 o projeto passa a receber aporte financeiro do Ministério da Cultura (MinC), por meio do Programa Livro Aberto. Na Hemeroteca Digital podem ser encontrados jornais, revistas e periódicos publicados em diversas cidades do Brasil, desde 1740.

O mecanismo de busca é de fácil utilização, sendo realizado por palavras-chave nos conteúdos dos periódicos. As pesquisas podem ser efetuadas a partir de um determinado periódico, período ou local – após essa definição, basta inserir o termo desejado para pesquisa, e a plataforma recuperará as informações automaticamente. A recuperação de dados não é completamente precisa, mas é bastante funcional.

Como exemplo, pesquisamos pelo termo “Bataclan”. Foi selecionado o período de 1920-1929. Pode-se escolher local e/ou periódico específico, mas optando por “todos” os locais e periódicos, é possível fazer um primeiro levantamento de dados sobre o aparecimento do termo pesquisado: a pesquisa é direcionada para uma nova página, que indica em que periódicos a palavra-chave aparece, e quantas vezes aparece em cada periódico. Esse já é um primeiro indício de que tipo de informações serão encontradas posteriormente sobre o termo pesquisado. Neste exemplo, a pesquisa foi iniciada pelo Jornal do Brasil, periódico onde foi encontrado o maior número de ocorrências. Ao escolher este título, seremos direcionados então para a primeira ocorrência encontrada, como podemos observar na imagem seguinte (figura 1):

¹⁷Disponível em <http://migre.me/veNfb>Acesso em 17 mar 2016

¹⁸Disponível em <http://migre.me/veNfz>Acesso em 17 mar 2016



Figura : primeira ocorrência encontrada
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A palavra-chave aparece destacada em verde. Na barra superior, aparece a quantidade total de ocorrências (neste caso, 799) que corresponde a toda a coleção do Jornal do Brasil no período solicitado. Logo abaixo do total de ocorrências aparece a quantidade de ocorrências na edição em tela (neste caso, apenas 1). As setas duplas que aparecem nas laterais deste elemento indicativo funcionam para a navegação entre ocorrências, ou seja, ao clicar nas setas duplas da direita, seremos direcionados para a próxima ocorrência, que neste caso será em outra edição do jornal. Mais à direita, temos duas caixas de diálogo: a primeira indica a edição que está sendo consultada, e a segunda, a página que está sendo consultada. Na caixa de diálogo da edição podem ser consultadas em quais edições aparecem o termo pesquisado.

É possível ajustar a largura e a altura da página para facilitar a leitura, assim como aproximar ou afastar a tela, para aumentar ou diminuir o tamanho das letras. A navegação é razoavelmente simples, bastante facilitada pela tecnologia. A maior dificuldade encontrada é que nem sempre a

plataforma consegue identificar todas as vezes em que aparece o termo designado. Algumas vezes a palavra-chave está presente em dois lugares diferentes de uma mesma página, mas só é indicada em um lugar. É preciso redobrar a atenção.

Apesar de não haver um guia para ajuda aos usuários na página da Hemeroteca, algumas dúvidas podem ser sanadas na aba “perguntas e respostas”, disponível em todas as páginas da Biblioteca Digital, no cabeçalho da tela.

Gallica¹⁹ - Bibliothèque Nationale de France²⁰

A Biblioteca Nacional da França reúne arquivos coletados desde a Idade Média - como as coleções reais - até documentos contemporâneos. Gallica é a biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França. É atualizada semanalmente, oferecendo acesso a milhões de documentos. Online desde 1997, inicialmente a Gallica disponibilizava ao público documentos apenas no formato de imagem. A partir do ano 2000, a plataforma digital passa a disponibilizar imagens e documentos em modo texto. Com o crescimento das coleções digitais, são

¹⁹ <http://gallica.bnf.fr/>

²⁰ <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

são feitas parcerias com outras bibliotecas; o desenvolvimento de softwares de reconhecimento óptico de caracteres possibilita a oferta de mais e mais documentos em modo imagem e modo texto. Atualmente diversos tipos de documentos estão digitalizados e disponíveis, entre eles manuscritos, mapas, gravuras, fotografias, cartazes, partituras, gravações sonoras, documentos da Reserva de Livros Raros, entre outros.

A pesquisa é feita por palavras-chave, que são

identificadas nos conteúdos de diversos tipos de documentos, dentre eles jornais e revistas. O motor de busca está no topo da página inicial, e é acessível a partir de qualquer página do site. Como indicado na figura abaixo (figura 2), é possível definir já nesse estágio que tipos de documentos serão investigados. Vamos exemplificar a pesquisa utilizando a palavra-chave Bataclan, e definindo como âmbito de busca todos os documentos da Gallica.

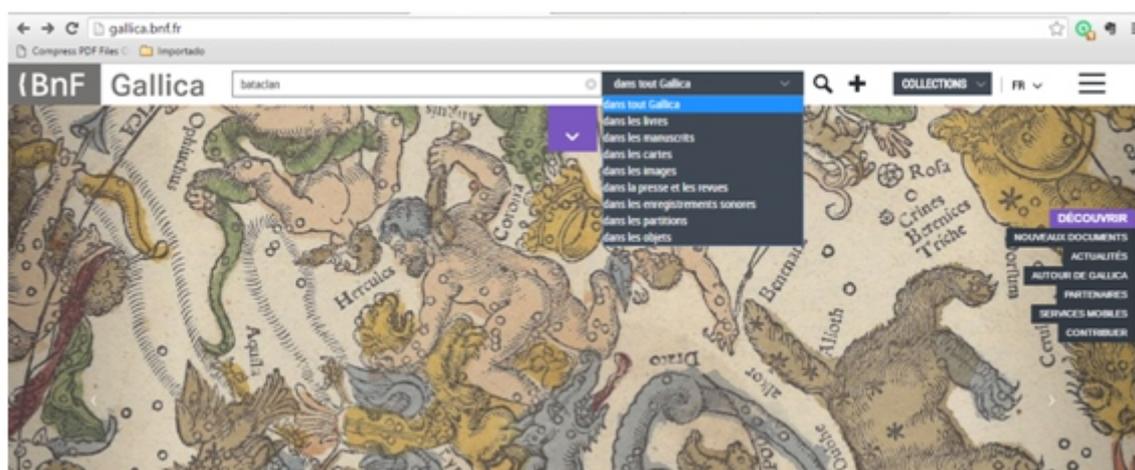


Figura : Página inicial da pesquisa
Fonte: Gallica

Uma vez feita a pesquisa, a página é redirecionada para uma lista de resultados. É possível refinar a busca através dos filtros disponibilizados no lado esquerdo. A exibição da lista ainda pode ser definida pelo leitor através de alguns recursos disponibilizados no topo da página: modo de apresentação, em formato lista ou mosaico; triagem (por relevância, autor, título, data de publicação, data de lançamento, qualidade de apresentação do texto); número de páginas da lista; número de resultados exibidos por página (15, 30 ou 50).

A pesquisa avançada é indicada pelo símbolo “+” no topo da página, e por meio dela é possível procurar por frases exatas, definir tipos de documentos, temas, coleções específicas para

busca, combinar campos de pesquisa, delimitar datas e selecionar idiomas de pesquisa, dentre outras coisas. Para mais informações sobre o documento, basta clicar em informationsdétaillées.

Ao clicar no resultado escolhido da lista, a página será redirecionada para o documento. Os documentos digitalizados em modo de texto recebem um módulo próprio de pesquisa. Este módulo é acessível através do ícone da lupa encontrado na barra de ferramentas do lado esquerdo do visualizador de documentos. Dessa maneira é possível verificar em que páginas do documento o termo pesquisado aparece. A navegação entre as páginas do documento pode ser feita por meio das setas na lateral direita, ou pela caixa de diálogo no canto inferior direito, que

permite aceder diretamente a uma página especificada. O módulo de pesquisa disponibiliza ainda diversos recursos, como modificar o modo de visualização das páginas do documento; aproximar a imagem; imprimir ou enviar por correio eletrônico, dentre outros.

Os títulos de imprensa e revistas têm ainda uma navegação específica. A partir de um título designado, é possível pesquisar todos os números disponíveis, ou delimitar a busca a um determinado período de tempo.

A pesquisa na Gallica é complexa, devido à grande quantidade de documentos disponíveis e à quantidade de dados e informações disponibilizadas para cada documento. Um guia de ajuda ao usuário pode ser encontrado no seguinte endereço:

<http://gallica.bnf.fr//html/und/rechercher-dans-gallica>.

Hemeroteca Digital²¹ – Biblioteca Nacional de España²²

A Biblioteca Nacional da Espanha recebe e mantém cópias de todos os livros publicados no país. Possui uma valiosa coleção de manuscritos, gravuras, desenhos, fotografias, gravações de som, partituras, dentre outros documentos. O projeto Biblioteca Digital Hispánica tem por objetivo a consulta e difusão públicas através da internet do Patrimônio Bibliográfico Espanhol conservado na Biblioteca Nacional da Espanha. A Hemeroteca Digital é parte deste projeto. Nasce em março de 2007 e proporciona acesso público à coleção digital de revistas e jornais históricos da Biblioteca Nacional.

A pesquisa é feita por palavras-chave. O localizador da Hemeroteca Digital permite que a consulta seja feita utilizando-se apenas uma palavra-chave, bem como a combinação de várias delas ao mesmo tempo. A busca pode ser refinada a partir das categorias título, âmbito geográfico e ano. Para cada uma dessas categorias é oferecida uma lista alfabética de termos, assim como um campo de busca, que serve como filtro para os termos digitados. Assim, quando o leitor digita uma palavra neste campo, a lista é reduzida para mostrar apenas os títulos que contenham a combinação de palavras introduzida. Além disso, é possível selecionar um título, lugar ou ano por meio da lista alfabética, marcando-se diretamente a caixa correspondente. Cada vez que uma caixa é marcada em um índice, as opções dos outros dois são automaticamente limitadas, mostrando ao leitor as possíveis combinações. E ainda, é possível delimitar a pesquisa por um intervalo definido de tempo, utilizando-se os campos correspondentes na parte inferior da tela.

Como exemplo, a imagem abaixo (figura 3) mostra a pesquisa iniciada pelo termo “Eulogio Velasco”. Não foram marcados os campos de título, âmbito geográfico ou ano, porém foi delimitado o período entre 01/01/1900 e 31/12/1950.

A pesquisa será então redirecionada para uma tela com os resultados iniciais. Na parte superior da tela, encontram-se as seguintes informações: quantidade de páginas de resultado obtidas; quantidade total de resultados obtidos; modo de exibição – e aqui pode-se escolher entre resultados mais antigos ou recentes, título ou relevância; e a caixa de navegação por entre as páginas de resultados.

²¹<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

²²<http://www.bne.es/>

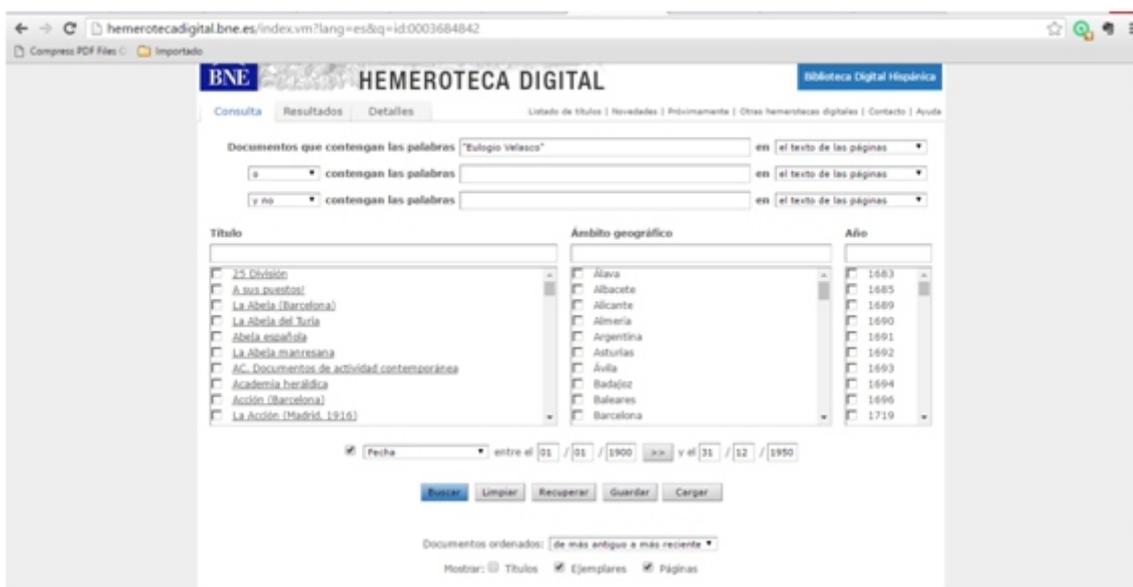


Figura : Página inicial da pesquisa
Fonte: Gallica

Cada resultado é composto por informações básicas – título, data e número de página; por uma miniatura do documento onde aparece o termo pesquisado, e por um resumo do texto do documento, ou o parágrafo do texto que contém o termo desejado, que estará destacado em amarelo. Dessa maneira, é possível comprovar se o documento corresponde ao interesse do leitor sem precisar abri-lo. Importante esclarecer que nem sempre o reconhecimento óptico de caracteres é capaz de reconhecer um texto. Quanto mais antigo o documento, mais difícil essa tarefa se torna, e a probabilidade é que essa funcionalidade do software de pesquisa seja prejudicada.

Cada um dos resultados encontrados pode ser acessado clicando-se em “verejemplar”. A pesquisa então será direcionada para a página do documento em que se encontra o termo pesquisado, que deverá estar destacado em azul. Na lateral esquerda aparecem todas as páginas do periódico. As miniaturas circuladas em vermelho são aquelas onde aparece o termo exatamente como digitado na

busca; miniaturas circuladas em amarelo indicam que parte do termo ou termos similares foram encontrados; e as páginas não circuladas não apresentam o termo. Os arquivos são disponibilizados em formato PDF, e apresentam as funcionalidades do software Acrobat Reader (caso este esteja instalado no computador utilizado) como salvar, editar ou localizar palavras no arquivo.

Cabe salientar que esta funcionalidade só está disponível nos navegadores Mozilla Firefox ou Internet Explorer. Na página inicial da Hemeroteca Digital Espanhola pode ser encontrado um guia de ajuda para o usuário, disponível na aba “ayuda”, no canto superior direito da tela.

Aspectos conclusivos

A pesquisa em jornais e revistas se configurou, dessa maneira, como uma junção de fragmentos que, recompostos, contam uma história. Assim como uma grande colcha de retalhos, é preciso dar atenção a cada pedaço de informação encontrado, por menor que seja, ainda que à primeira vista



pareça insignificante; muitas vezes esse pequeno pedaço é uma pista a ser seguida, um acentelhaque encontrará combustível no decorrer da investigação, iluminando o que antes parecera obscuro.

Ao longo do processo, como era de se esperar, a investigação em periódicos foi clareando informações obscuras e dando precisão a dados objetivos como datas e títulos de espetáculos. Além disso, as informações recolhidas nos jornais revelaram ainda procedimentos e estratégias do fazer teatral, mecanismos de obtenção e manutenção de público, funcionamento das relações entre empresários e artistas... Porém o mais inesperado foi perceber que a partir da leitura dos jornais e revistas da época era possível de fato compreender o que os livros apenas mencionavam; entender a dimensão da influência de tais companhias no teatro nacional e até mesmo na vida em sociedade.

As hemerotecas digitais aparecem nesse cenário como dispositivos indispensáveis à contemporaneidade informacional, na medida em que encurtam a distância entre o pesquisador e suas fontes, disponibilizando documentos e desenvolvendo ferramentas cada vez mais ágeis, precisas e eficazes.

Dentre as hemerotecas abordadas nesse

artigo, cada uma tem seu manejo e suas peculiaridades. As três cumprem seu papel de maneira satisfatória. A hemeroteca brasileira parece ser a de utilização menos complexa. A partir da palavra-chave, o software fornece ao leitor uma panorama claro de onde as informações podem ser encontradas. Ao escolher um título, é fácil para o leitor localizar que edições deve pesquisar, e a navegação entre as páginas de um periódico ou mesmo entre diferentes edições de um mesmo título é fácil e descomplicada. Já na hemeroteca francesa, a pesquisa pela palavra-chave é o primeiro passo, e a partir dele são definidos outros campos de pesquisa. Este manejo se torna mais complexo em função da diversidade de tipos de arquivo disponibilizados. Enquanto nas hemerotecas brasileira e espanhola o leitor estará pesquisando entre jornais e revistas, na hemeroteca francesa a variedade de documentos é enorme. Em relação à hemeroteca espanhola, a utilização não é exatamente complicada, mas o aproveitamento dos dados obtidos no resultado das pesquisas não é otimizado. Cada resultado é independente, de maneira que páginas diferentes de uma mesma edição de jornal, por exemplo, serão tratadas como resultados diferentes. Neste contexto, é mais complicado para o leitor navegar entre diferentes edições de um mesmo título.

Bibliografia

BRANDÃO, Tania. A cidade do teatro e o teatro da cidade: imagens do Rio de Janeiro no teatro de revista dos anos 1920. In: Usos do Passado – XII Encontro Regional de História – ANPUH-RJ, 2006.

CASCAES, Laura. Queria Bordar Teu Nome: A Dança No Teatro de Revista, Mestrado em Teatro - UDESC, Ano de Obtenção: 2009

COLLAÇO, Vera Regina Martins, SANTOLIN, Rosane Faraco. As revistas, seu público, e a modernização da cidade. In: DA Pesquisa – Revista de Investigação em Artes/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Vol.1, nº03 (Ago 07 – Jul 08) – Florianópolis.

_____. O desnudar do corpo feminino. (2 0 0 8) Disponível em <http://migre.me/veNggAcesso em 06/10/12>.

_____. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol.1, n.11 (2008a) - Florianópolis: UDESC/CEART. Pp. 231-241.

FARIA, João Roberto (dir.) História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

VENEZIANO, Neyde. De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

Sítios eletrônicos consultados

Hemeroteca Digital Nacional da Fundação Biblioteca Nacional

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Gallica - Bibliothèque Nationale de France

<http://gallica.bnf.fr/>

Arquivos Departamentais de Paris

<http://www.culture.fr>

Periódicos consultados

A Batalha, edição: 19/04/1930

Correio Paulistano, edição: 23/05/1926

Diário Carioca, edição: 11/08/1928

El Heraldo de Madrid, edição 29/04/1920

El Imparcial, edição: 19/05/1926

El Sol, edição: 11/04/1920

Jornal do Brasil, edições: 27/06/1922, 13/01/1923, 07/08/1923, 15/08/1925

La Vanguardia, edições de 20/05/1926, 21/05/1926, 22/05/1926, 23/05/1926, 24/05/1926, 25/05/1926, 26/05/1926

Le Matin, edição de 06/05/1923

L'Homme libre, edição de 06/05/1923

Revista FonFon, edição: 06/10/1923

Revista Variety, edição: setembro de 1910

O Combate, edição: 23/05/1926

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016



IRRADIAÇÕES ETNOGRÁFICAS DO THÉÂTRE DU SOLEIL

Uma reflexão sobre a vocação etnográfica do Théâtre du Soleil através da análise do documentário “Un Soleil à Kaboul” de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier

ETHNOGRAPHICAL RADIATIONS FROM THÉÂTRE DU SOLEIL

A thought on the ethnographical talent of Théâtre du Soleil through the analysis of the documentary “Un Soleil à Kaboul”, by Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido and Philippe Chevalier

Julia Carrera¹

Resumo

Este trabalho pretende analisar alguns aspectos interculturais, políticos e pedagógicos observados no estágio de teatro que a companhia de teatro francesa Théâtre du Soleil ofereceu a um grupo de artistas afegãos em Kabul, que refletem a vocação etnográfica da companhia e seu ativismo, e que foram registrados no filme documentário Un Soleil à Kaboul.

Palavras-chave: ativismo, escola nômade, interculturalismo, máscara

Resumen

Este trabajo quiere estudiar ciertos aspectos interculturales, políticos y pedagógicos observados en el workshop de teatro que la compañía de teatro francesa Théâtre du Soleil ofreció para un grupo de artistas afganos en Kabul, que reflejan la vocación etnográfica de la compañía y su activismo, y que se han registrados en la película documental Un Soleil à Kaboul.

Palabras clave: activismo, escuela nomade, interculturalismo, máscara

Abstract

This paper intends to analyse some of the intercultural, political and pedagogical aspects observed in the workshop that the French theater company Théâtre du Soleil offered to a group of Afghan artists, that reflects the ethnographical talent of the company and its activism, and was registered on the documentary film Un Soleil à Kaboul.

Keywords: activism, nomade school, interculturalism, mask

¹ Atriz, produtora, administradora do Teatro O Tablado e professora de teatro na Escola Aguinaldo Silva de Atuação. Mestranda no Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ, email: juliacarrera@gmail.com. Pesquisa em andamento, com conclusão em 2016, na Linha Poéticas da Cena: Teoria e Crítica, sob orientação da Prof^a. Doutora Gabriela Lírio, assistida pela Bolsa de Fomento de Cursos Emergentes da Faperj.



A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar esta tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disto, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Esta exigência é hoje mais imperiosa que nunca. Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 1987, p. 132)

Procure o pequeno para encontrar o grande! Ariane Mnouchkine²

Iluminar o fato de que Ariane Mnouchkine e o Théâtredu Soleil são um perfeito exemplo de um grupo praticante do que se pode chamar de ativismo artístico, ou de um teatro engajado politicamente, que visa a transformação da sociedade através do fazer – e viver – artístico, é fazer coro a uma multidão de pensadores, artistas e espectadores, minimamente familiarizados com os meandros internos e a trajetória da companhia. Não há dúvidas sobre os princípios éticos que norteiam a trupe desde a sua criação, nem mesmo sobre o caráter efetivamente transformador das suas ações, em pequenas e grandes escalas, em todos os países por onde a companhia passa. Finalmente, é inegável que a excelência técnica e artística de seus espetáculos afeta indelevelmente aqueles que os assistem, criando elos fortes o suficiente para

imprimir nestes espectadores a sensação de participar de uma “espécie de comunidade” - para usar o termo de Victor Turner (2008), que caracteriza uma comunidade breve condensada num ápice de liminaridade criado pelo momento ritual -, que, pelo contrário, é capaz de dar continuidade para além da experiência artística presentificada.

No entanto, ao analisar a companhia sob o viés de suas vocações etnográficas, é necessário problematizar determinados aspectos que poderiam levar a conclusões equivocadas sobre o alcance real de suas ações. Neste sentido, proponho tomar como ponto de partida o documentário *Un Soleil à Kaboul*, filme de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier para exemplificar as ações humanitárias da companhia e como elas afetam efetivamente os envolvidos. Dentro deste contexto, pretendo analisar também a feitura do próprio documentário que, ao registrar a experiência, pela própria natureza da mídia audiovisual, engendra uma edição final, criando uma narrativa fechada, cujos desdobramentos podem mostrar-se tendenciosos. Se é somente graças a este registro documental que se pode ter acesso a este delicado momento de ativismo e processo criativo da companhia, ao se transformar em um produto para ser consumido pelo grande público, há que se questionar os limites até onde se pode ir ao expor o processo criativo e pedagógico para além das paredes acolhedoras do espaço de trabalho e, principalmente, problematizar a escolha de imagens e referências externas que viriam ilustrar o objeto documental, e que podem levar o espectador a conclusões limitadoras.

“Tudo começou em 12 de junho de 2005”, diz a primeira legenda do documentário que registrou o estágio de teatro oferecido a artistas de teatro e cinema em Kabul, a convite da Fundação pela

²Todas as traduções são de minha autoria.

Cultura e pela Sociedade Civil (França), onde Ariane Mnouchkine e sua trupe trouxeram um pouco de sua vivência coletiva e seu processo criativo, no intuito de contribuir para a reconstrução da identidade cultural daquela comunidade. Durante três semanas, alguns artistas e estudantes afegãos foram convidados a experimentar os métodos de trabalho da companhia e, pela força da experiência, resultou dali a criação de uma companhia de teatro afegã batizada de Aftaab (“Sol” em dari), em atividade desde então, hoje sediada também em Paris.

Mas, na verdade, o início de “tudo” é muito anterior, antecedendo até mesmo à criação da própria companhia por estudantes franceses reunidos no que chamaram de “Sociedade Cooperativa de Trabalho de Produção – Théâtredu Soleil”, em 1964, já anunciando os movimentos estudantis e sociais que tomariam a França alguns anos mais tarde, em maio de 1968. Dos dez estudantes que fundaram esta que é uma das companhias de teatro mais antigas em atividade atualmente, duas jovens haviam criado, anos antes, em 1959, a ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris). Foram elas, a estudante da Escola do

Louvre, Martine Franck, e a então estudante de psicologia, Ariane Mnouchkine. Entre as atividades da ATEP estavam a organização de cursos e conferências de teatro para estudantes – com professores das escolas de Charles Dullin³ e Jacques Lecoq⁴, por exemplo -, a recepção de companhias de teatro estrangeiras envolvidas no Teatro das Nações⁵ e a produção de espetáculos próprios. Depois de alguns anos de atividades, a ATEP foi dissolvida já que seus integrantes precisavam terminar seus estudos e prestar serviços militares, com a promessa de retomarem o projeto de criação de uma comunidade teatral, onde todos engajariam uma mesma soma em dinheiro, portando, assim, direitos e deveres iguais, e acumulando funções técnicas e administrativas às funções artísticas. Neste período de suspensão que durou dois anos, Ariane Mnouchkine partiu em uma viagem iniciática pela Ásia, onde mergulhou na arte oriental, sendo especialmente tocada pelo teatro codificado indiano e pelas máscaras japonesas e balinesas.

Ao retornar à Paris, Mnouchkine retomou o grupo para a fundação efetiva do Théâtredu Soleil, que como tantos outros jovens grupos de teatro, gostariam de, nas palavras de BABLET (1979): “Fazer

³ Charles Dullin (1885 – 1949) foi um importante ator e homem de teatro francês, responsável pela renovação do teatro popular francês, calcada na improvisação, na mímica e no estudo sobre textos clássicos. Foi grande colaborador de Jacques Coupeau.

⁴ Jacques Lecoq (1921 – 1999) foi um ator e mímico francês, fundador da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em pleno funcionamento até hoje. Foi um dos responsáveis pela retomada do teatro físico francês, resgatando a mímica e o trabalho com máscaras para devolver ao ator a potência criativa através da fisicalidade.

⁵ O Teatro das Nações foi uma série de festivais internacionais de teatro organizados por AmanMaistre-Julien e CaludePlanson, a partir de 1954, engajados no movimento de reconstrução da identidade europeia no pós-guerras, trazendo à França grandes companhias de teatro e artistas de todo o mundo. O espírito que imbuía a todos era a necessidade latente de alcançar uma solidariedade maior do que em qualquer outro momento histórico, e o conhecimento das culturas estrangeiras era uma condição essencial para isto. Com a presença de diretores como Joan Littlewood e Peter Brook, e companhias como A Ópera de Pekin, Piccolo Teatro, Berliner Ensemble, durante muitos anos houve um intenso intercâmbio artístico e cultural que marcou essencialmente a produção artística das gerações que o assistiram, e que chega à atualidade, seja através da perpetuação de processos criativos pautados pela interculturalidade, seja pela manutenção de festivais internacionais por todo o mundo.



,teatro. Mas não aquele que lhes mostravam. Não um teatro de vedetes onde se implora um cachê, onde cada um quer fazer carreira, onde cada um puxa a coberta para si. Não. Um teatro de grupo. Durante o dia, eles ganhavam a vida. À noite e na madrugada, trabalhavam juntos. Reinventavam o teatro. Foi o que fizeram.” Assim, o Théâtredu Soleil, tem sua origem marcada por fatos que iluminam sua trajetória e escolha de repertório, como a vivência comunitária de todos os seus integrantes, ações ativistas e espetáculos com forte engajamento político voltado para a construção do bem comum, ao gosto dos princípios universais da Revolução Francesa, uma importante tendência pedagógica incutida em seus processos criativos, bem como o interculturalismo presente primeiro em seus espetáculos, depois na escolha dos próprios integrantes da companhia.

É curioso notar também que o surgimento de uma companhia de teatro com estes propósitos se alinha totalmente àquele momento histórico, com a delineação do movimento Internacional Situacionista, calcado na abolição de uma noção da arte como uma atividade especializada e segmentada, transformando-a numa ferramenta de construção da vida comum. Se para os situacionistas, no que tange a função do fazer artístico, ou a arte era revolucionária, ou não era nada, ainda que o Théâtredu Soleil nunca tenha abdicado da formalização estética em seus espetáculos, é fato que a vivência comunitária de seus integrantes sempre caminhou para a finalidade transformadora da arte, seja por propor meios de produção absolutamente radicais frente ao teatro tradicional, seja por incluir em suas atividades e espetáculos manifestações de engajamento político que muitas vezes evoluíram para o ativismo artístico. O próprio estágio em Kabul é um perfeito exemplar deste tipo de ativismo, ainda que guarde em si algumas idiosincrasias, conforme veremos.

Retomando, portanto o momento cronológico deste estágio em 2005, importa lembrar que a companhia já tinha, então, quarenta e um anos de existência, dezoito espetáculos que se alternaram entre criações coletivas e textos clássicos mundiais, e muitas intervenções sociais e políticas, na França e em outros países. Tal qual o escritor russo Sergei Tretiakov, citado por Walter Benjamin na célebre conferência “O autor como produtor”, de 1934, como exemplo do escritor “operativo” cuja missão “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (p. 123), durante toda a sua trajetória Ariane Mnouchkine mescla momentos de criação artística com operações sociais e pedagógicas. Assim foi a acolhida a refugiados cujos documentos haviam sido confiscados pelo governo francês, em 1996, dentro dos galpões do teatro (a permanência deles dentro das instalações se alternava com a chegada do público para assistir ao espetáculo em cartaz, numa clara fusão entre ativismo social, vida e obra artística, o que, naturalmente, resultou no espetáculo seguinte). Também são exemplos os frequentes estágios de teatro que a companhia oferece em suas instalações, para atores e estudantes de todo o mundo, sem cobrança de qualquer tipo de taxa, como uma contrapartida pelo financiamento público que a companhia recebe e que, diga-se de passagem, cobre apenas alguns meses de trabalho do ano.

E o estágio em Kabul nasce, portanto da fusão destas duas vertentes, social e pedagógica, quase como uma retribuição em alusão ao Teatro das Nações francês, assumindo para si o papel de fomentador da identidade cultural de um país destruído pela guerra, neste caso, civil. Assistindo ao documentário, percebemos o cuidado delicado dos seus diretores em mostrar que, diante do risco concreto que envolvia a “missão”, como foi chamada a empreitada por Mnouchkine, esta

sempre deixou claro que a decisão de viagem não era uma imposição. As imagens mostram diversas reuniões do grupo a respeito da proposta, onde todos podiam opinar a favor ou contra, incluindo uma carta da Embaixada da França em Kabul pedindo o cancelamento da viagem por parte da companhia, visto os constantes sequestros a estrangeiros empenhados pela facção islâmica fundamentalista que domina a região, os talibãs. Ainda assim, mesmo que no aeroporto, minutos antes da partida, a conversa tenha vindo à tona uma vez mais, a decisão de ida foi unânime. Desta forma, muitos integrantes da companhia, entre atores e técnicos, mais alguns baús com figurinos, máscaras e cortinas, partiram para a aventura em terras inóspitas estrangeiras. Conforme o desenrolar do filme, podemos ver o esforço de todos em reproduzir no espaço destinado ao estágio, a estrutura mínima para o tipo de processo criativo e pedagógico da companhia, centrado na improvisação com máscaras da *commediadell'arte*, balinesas e japonesas. Neste momento do documentário, a estas imagens, são mescladas às paisagens de destruição da cidade de Kabul, mostrando, por exemplo, os escombros do que foi um cinema um dia e cartazes clamando pela recuperação da cultura afegã, situações urbanas que deflagram a imensa pobreza dos habitantes, com crianças em meio ao lixo e valas a céu aberto, mulheres sob burcas⁸ com suas crianças de colo, homens com dentes faltando, tudo em meio ao deserto árido e pedregoso da região. É impossível ao espectador do filme não contrastar os dois tipos de realidade, francesa e afegã, as duas absolutamente honestas e concretas, mas que, pareadas, deixam pouca margem para que um pensamento crítico possa se ampliar para além de

uma certa comoção com o lado mais fraco do elo.

Pois então, apresenta-se o primeiro dia do estágio, em que Mnouchkine coloca o propósito daquele evento: apresentar aos afegãos um pouco de como se faz teatro no *Théâtredu Soleil*. Com esta fala, a diretora resguarda à companhia e a si própria a autoridade sobre o processo criativo que se dará ali, ainda que a experiência seja compartilhada por todos. Delicadamente ela apresenta o seu arcabouço artístico: como se deve portar as máscaras, figurinos e, passo a passo, vai guiando as experiências cênicas para chegar-se ao método de improvisações que é aplicado no *Soleil*. Neste ponto, é interessante fazer algumas observações. Em primeiro lugar, importa lembrar que os participantes afegãos do estágio são, em sua maioria, jovens e homens, sendo também alguns atores e cineastas mais maduros e poucas mulheres, todas jovens. Portanto, ainda que a maioria dos participantes tivesse pouca ou nenhuma experiência, alguns dos mais velhos guardavam na lembrança experiências anteriores ao regime fundamentalista que passou a censurar toda e qualquer atividade cultural desde 1994. Também é interessante observar a participação das mulheres ali, com olhares desconfiados, captados involuntariamente pela câmera, ao se perceber em uma situação inusitada onde a liderança é ocupada por uma outra mulher que autoriza e, portanto, problematiza a igualdade entre os gêneros dentro daquele espaço de trabalho.

No que concerne este assunto especificamente, dadas as características de segregação e subordinação feminina imposta pelos talibãs e explicitada pela obrigação do uso da burca, é interessante notar as consequências trazidas pelo método criativo do *Théâtredu Soleil* a este grupo.

⁸ Burcas são vestimentas femininas que cobrem todo o corpo da mulher, incluindo a cabeça e os cabelos, com apenas uma pequena abertura na altura dos olhos, forrada por uma tela. Os talibãs impuseram às mulheres o uso da burca em todo o Afeganistão, segundo uma interpretação fundamentalista do Alcorão, livro sagrado islâmico.

A companhia, como foi dito, tem a improvisação com máscaras como a principal ferramenta de criação, sendo esta um importante dispositivo pedagógico, ao instaurar imediatamente um espaço tempo único para todos, obrigando o ator que joga seu jogo a comportar-se também de forma peculiar, devendo alcançar um nível de energia extra-cotidiana, que contamina seu corpo e presença cênica. Ao portar uma máscara, o ator percebe concretamente a necessidade de abdicar momentaneamente à sua personalidade para colocar-se a serviço de um outro – que nada mais é do que seu próprio duplo -, mas que guarda certa distância daquilo que lhe é familiar e pode trazer à superfície coisas que estão sob camadas de censura e repressão. Ora, em uma sociedade marcada pela massacrante segregação da mulher, nada mais potente do que a máscara como provocador desta suspensão das regras ordinárias para a instauração do espaço tempo extraordinário, onde outras hierarquias podem se estabelecer, para assim catalisar o potencial revolucionário da arte na vida cotidiana do indivíduo, aludindo, uma vez mais aos procedimentos encontrados na dinâmica de rituais e da performance de TURNER (2008). Foi, portanto, muito acertado e eficaz o uso da máscara neste estágio evidenciando seu cunho pedagógico e transformador, até porque, como a burca não deixa de ser uma espécie de máscara, esta já está no imaginário daquela comunidade, carregada de subjetividades que terminam por ser desconstruídas na própria cena teatral – entre outros exemplos, há no documentário algumas imagens de cenas onde atores homens vestem a burca, enquanto as atrizes os hostilizam, numa inversão de papéis. Talvez motivada por estas questões que emergiram, em outro momento, Mnouchkine, perguntada sobre processos de criação, incita os atores a experimentarem usar a burca nas ruas, sendo isto uma ação criativa, de risco

e verdadeiramente transformadora, e conclui o pensamento dizendo que é impossível um país sair da miséria se metade da sua população em idade ativa é impedida de trabalhar, e que só os artistas têm o poder de explicitar questões como esta.

A máscara, no estágio, ainda traz alguns desdobramentos interessantes, mas cabe aqui introduzir outros conceitos que ajudam a desconstruir esta complexa relação que se dá entre sociedades, culturas e gerações tão diferentes. Como foi dito, gostaria de trazer a esta discussão duas referências de grande potência para iluminar algumas questões. Walter Benjamin, em sua conferência *O Autor como Produtor* (1934), revela aspectos dicotômicos sobre o fazer criativo, incitando a importância de o artista não se colocar ao lado do proletariado apenas, contentando-se em enquadrar sua temática às necessidades políticas da parte mais “fraca” do elo, sob o risco de manter-se na onda da tendência, mas de revolucionar os próprios meios de produção da sua arte, por onde então estaria de fato aderindo e contribuindo para uma efetiva transformação social. Como é conhecido, há a possibilidade de uma leitura simplista, onde estaria sendo proposta uma cisão entre forma e conteúdo, ainda que também seja clara a certeza de indissociação destas partes, o que corrobora a intenção de Benjamin, ao provocar o artista no sentido verdadeiramente transformador. Sob este aspecto, a experiência da companhia francesa no Afeganistão exemplifica bem o caráter revolucionário do processo criativo do Soleil, pois a companhia vai oferecer ali seus meios de produção como capital de valor, e não sua obra final. Vale atentar que o convite para a viagem à Kabul foi feito pelo diretor da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil francesa, depois de assistir ao espetáculo que a companhia estava levando, *Le Dernier Caravanserail* (“A Última Caravana”, em tradução livre), que tratava sobre os movimentos

migratórios dos países árabes para a Europa, já intensos e dramáticos. Ou seja, a companhia poderia até ter sido convidada a apresentar o espetáculo no país que foi um dos inspiradores desta temática, mas a decisão de oferecer o estágio de trabalho se alinha melhor ao perfil “operativo” do Théâtredu Soleil.

Ainda assim, sob a luz de Benjamin uma vez mais, poderia se aplicar nesta relação estabelecida entre franceses e afegãos a ideia de “mecenato ideológico”, segundo a qual a parte mais frágil é tida como passiva, como um depositário da ideologia dominante. Ora, uma companhia francesa de teatro estabelecida há quarenta anos como uma das mais importantes da atualidade versus um grupo de jovens estudantes de teatro afegãos já demonstra em si a impossibilidade de diálogo artístico horizontalizado entre as partes. E, aqui, a escolha de imagens da pobreza, violência e desertificação local para apresentar a cidade de Kabul, alimenta ainda mais a desigualdade da balança, de alguma forma corroborando para o imaginário do colonizador que traz as benesses da civilização ao povo primitivo. Porém, a maestria de Mnouchkine reside em, justamente, perceber e aceitar a diferença de níveis artísticos estabelecida e, diante disto, reforçar os vínculos humanísticos entre todos os participantes, trazendo este elo para o foco central da experiência.

Neste momento, introduzo o capítulo do livro *O Retorno do Real* (1996), “O Artista como Etnógrafo”, de Hal Foster, cujas discussões se encaixam perfeitamente a esta proposta. Aqui, Foster aborda a conferência de Benjamin citada, para iluminar as aproximações entre o artista e o etnógrafo na atualidade, onde os papéis se misturam, numa contaminação mútua, cujo paradigma se assemelha ao autor como produtor de Benjamin. Ele propõe ainda que a discussão sobre o papel político da arte continue se fixando sobre a contestação da arte capitalista-burguesa, a parte

frágil da relação pela qual o artista tende a se engajar politicamente, atualmente, é o outro cultural ou étnico. A partir daí ele propõe diversas formas de aproximação e alteridade que se estabelecem entre o artista interessado em produzir em campo e este “outro subcultural oprimido”.

Assim, a analogia entre os personagens da discussão de Foster e os dois grupos que se encontram no documentário é imediata, sublinhada, como foi dito, pelo recorte proposto no filme. Ainda que o Théâtredu Soleil seja formado por pessoas das mais diversas nacionalidades e culturas, há naturalmente a preponderância da cultura francesa que fagocita as diferenças criando um conjunto único europeizado. Da outra parte, é dito que o grupo de atores afegãos reunidos para o estágio faz parte de universidades e associações culturais, portanto, dificilmente estão concentrados na parcela da população açoitada diretamente pelo regime talibã, vivendo um cenário de opressão, pobreza e ignorância. Portanto, poderia se dizer que o filme expõe uma leitura generalizada sobre a sociedade afegã, onde a parte é tomada pelo todo, um comportamento comum àquele que se debruça sobre a cultura alheia sem muito conhecimento prévio. Claro que o propósito do documentário é somente registrar a experiência humanista e artística que se deu naquele evento, mas há que se problematizar a responsabilidade autoral do filme, justamente por se tratar de uma companhia como o Théâtredu Soleil em uma situação de forte apelo político e social. Por exemplo, as únicas imagens que ilustram algum aspecto da cultura local mostram crianças cantando músicas folclóricas em uma feira (num determinado momento, uma menina sorri enquanto canta evidenciando a timidez diante do estrangeiro que a observa e capta sua imagem, o que me fez pensar até onde o canto não se trata unicamente de uma demonstração para turistas). Já que o Théâtredu Soleil é conhecido por beber nas

fontes da cultura oriental, por que não se apresentou imagens do próprio arcabouço cultural afegão? No espetáculo *Le Dernier Caravanserail* que a companhia apresentava na época, conforme dito, havia cenas que mostravam a paixão dos afegãos pelo cinema, por exemplo. Talvez se o documentário iluminasse também o lado cultural, pré-talibã, daquela sociedade, seria um pouco diluída esta relação colonizador X colonizado que, mesmo sem a intenção (e sem a necessidade deste subterfúgio), o filme explicita.

Voltando a Foster, há algumas passagens do texto que gostaria de trazer para iluminar as características deste encontro intercultural, pensando na responsabilidade etnográfica que o *Soleil* se autoconfere neste evento de forma exemplar. Foster fala sobre uma certa inveja mútua entre o artista e o etnógrafo, onde um experimenta uma nostalgia em relação ao universo de atuação e alcance um do outro. Ele propõe um mergulho de determinada vertente artística no campo da etnografia em busca de um real capaz de reacender o espaço da criação ficcional. E, naturalmente, aponta as possíveis complicações que podem advir disto. Relacionando estas ideias ao nosso evento em questão, o *Soleil* em Kabul, destaco uma passagem que ilustra como se comportam seus agentes, levando-se em consideração que o principal resultado do estágio é a formação de uma companhia de atores afegãos, sendo dirigidos por atores franceses:

(...) o autor proletkult poderia ser um simples companheiro de viagem do trabalhador, não devido a alguma diferença essencial na identidade, mas porque a identificação com o trabalhador aliena o trabalhador, antes confirma do que fecha a lacuna entre ambos por meio de uma representação redutora, idealista ou, ao contrário, espúria. (Esta alterização [othering] na identificação, na representação, é o que preocupa

Benjamin em relação ao proletkult.) Uma alterização análoga pode ocorrer com o artista como etnógrafo vis-a-vis o outro cultural. Sem dúvida, o risco de mecenato ideológico não é menor para o artista identificado como outro do que para o autor identificado como proletário. É até possível que este risco aumente, pois, o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda. (FOSTER, 1996, p. 161)

Porém, é muito delicado tecer julgamentos sobre as decisões de ação dos envolvidos, especialmente porque no calor dos fatos e tratando-se, como vimos, de artistas que mergulham nas profundezas com poucas redes de proteção, fica mais latente o vínculo pelo afeto que se estabelece entre as partes do que necessariamente um caso de mecenato ideológico em estado bruto. Isto fica claro através dos depoimentos emocionados dos atores afegãos diante da experiência vivida, além da própria criação da companhia afegã em homenagem à companhia francesa. E, mais uma vez, é a máscara que proporciona o espaço para que se estabeleçam estes vínculos, uma vez que ela impulsiona a neutralização das diferenças subjetivas, favorecendo elos identitários. Novamente, Foster ilumina este princípio de forma definitiva:

Porém, a codificação automática da diferença aparente como identidade manifesta e da condição de outro [otherness] como exterioridade [outsideness] tem de ser posta em questão. Pois este código poderia não só reduzir a identidade à sua essência, como também restringir a identificação, tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação nem sempre é mecenato ideológico). (FOSTER, 1996, p. 162)

É amparada por esta filiação cultural, portanto, que se legitima a formação da companhia Aftab de teatro. Se o projeto da recente companhia afegã seria contar com o suporte artístico e pedagógico do Soleil somente em um primeiro momento, para depois trilhar um caminho de forma independente, a natureza dos fatos impediu que isto acontecesse. Nos primeiros anos que sucederam o estágio, os afegãos fizeram algumas viagens à Paris, sendo acolhidos nos galpões do Théâtredu Soleil, para incursões pedagógicas com profissionais de diversas áreas, além de remontar textos do próprio Soleil. Logo no início deste percurso, a única atriz afegã do grupo acabou por se afastar do projeto por pressões familiares, evidenciando também a dificuldade real que se apresenta quando se está afastado do auspicioso acolhimento de uma civilização supostamente mais avançada. Por fim, atualmente, estão todos sediados em Paris, muitos moram nos vagões dormitórios do próprio Théâtredu Soleil, cumprindo a função de volantes e contrarregras dos espetáculos da companhia francesa que ficam em cartaz.

Portanto, por melhores que tenham sido as intenções de todos os envolvidos, e que a experiência tenha resultado em frutos concretos que transformaram a vida de todos os implicados na empreitada, em termos artísticos fica a dúvida sobre o quanto efetivamente houve uma passagem de bastão de uma parte a outra. Talvez o processo criativo tenha resultado na criação de um organismo, a companhia afegã, sem identidade própria, pois não carrega em si todo o percurso de experiência e pesquisa intelectual nem a chancela do teatro europeu ao qual é convocado, tampouco aprofundou nas próprias raízes afegãs para descobrir o percurso que lhe seria orgânico e autêntico. Diz Foster:

Assim como o autor proletkult, segundo Benjamin, procurava se ater à realidade do proletariado, só em parte ocupar o lugar do patrão, o artista etnográfico pode colaborar com uma comunidade localizada, redirecionando esta obra a outros fins. Geralmente, artista e comunidade estão vinculados por meio de uma redução identitária de ambos, em que a aparente autenticidade de um é evocada para garantir a do outro, (...). (FOSTER, 1996, p. 181)

Esta redução identitária, portanto, penosa para ambas as partes, naturalmente é mais daninha para a ponta mais fraca do elo, ainda que, como foi dito anteriormente, não caiba fazer um julgamento de valor, dado que as condições concretas da realidade circundante são extremadas. Estamos falando de um país mergulhado na guerra civil, miséria e ignorância, de onde alguns pouquíssimos cidadãos conseguem se libertar para conquistar um mínimo de sobrevivência digna em um país defensor dos direitos humanos. Neste sentido, qualquer análise sobre processos criativos e resultados artísticos só podem vir em segunda instância, depois que as questões humanistas estão salvaguardadas. Portanto, e diante disto, insisto que por mais que se possa apontar os desvios e os momentos em que se cai na armadilha do paternalismo colonizador, a finalidade maior e mais importante de jornadas como esta que o Théâtredu Soleil se propôs é o ativismo humanista, do qual não resta dúvidas sobre o sucesso alcançado.

Focando novamente nas questões intrínsecas ao documentário como obra, é interessante observar que os cineastas que assinam o projeto também são atores do Théâtredu Soleil que, no entanto, não participam do estágio ativamente, estando somente atrás das câmeras. São, portanto, grandes conhecedores dos métodos pedagógicos e dos processos criativos, da ética e dos princípios que

norteiam a companhia. Ainda que dificilmente a edição final não tenha passado pelo olhar clínico da própria diretora, Ariane Mnouchkine, é a eles que devemos atribuir os créditos e responsabilidades da empreitada. Digo isto porque, novamente, procuro me debruçar sobre os motivos que levaram à construção de um registro que reitera tanto o abismo civilizatório entre as duas nacionalidades. Por mais que o documentário apresente um registro cronológico dos dias de trabalho, e se possa perceber a evolução do trabalho como um todo, fica nítida a sensação de que uma parte transmite à outra um conhecimento do qual somente a primeira é portadora, e que tem o poder de libertá-los de suas mazelas. Repito que a proposta do estágio é clara, fazer teatro aos moldes do Soleil, mas a contaminação entre as partes, que é um efeito natural do próprio caráter coletivo do teatro, acontece de forma muito superficial. Há, inclusive, a questão da tradução simultânea feita por uma das atrizes da companhia de origem árabe que suscita jogos de palavras e entendimentos, ora cômicos, ora dificultosos, mas sempre cuidadosos e respeitosos, como em todas as atividades do Soleil mundo afora. Tanto nas cenas improvisadas, quanto nas questões da fala, a escolha e o encadeamento das sequências filmadas reiteram a fragilidade dos afegãos diante dos franceses, compondo um quadro final de extrema desarmonia na balança. É reconhecida por muita gente de teatro, em todo o mundo, a dificuldade em se alcançar os objetivos sob método da improvisação com máscaras utilizado no Théâtredu Soleil, que pressupõe uma técnica e um preparo bastante específicos, sem falar numa agilidade criativa que se consegue com muito treino. No estágio de Kabul, é possível reconhecer estas dificuldades que são inerentes a todos mas que, graças aos contornos do filme, levam o espectador a penalizar-se com os resultados não alcançados. Não se pode negar o caráter pedagógico do filme, e nisto reside o seu principal triunfo, mas

dadas as circunstâncias de disparidade artísticas tão acentuadas entre os participantes, o espectador tende a enfraquecer ainda mais a parte já vitimizada por todo o contexto. E naturalmente isto é uma escolha da edição final, ainda que não intencional. Aqui, novamente, introduzo Foster para reiterar o que foi dito:

É certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um massacrimento dessa perturbação: ressurgem na teoria uma moda do confessional traumático, que às vezes é crítico da sensibilidade, ou uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial. Quem na academia ou no mundo da arte já não testemunhou esses depoimentos do intelectual empático ou estas flâneries do novo artista nômade? (FOSTER, 1996, p. 167)

Finalmente, não se pode de maneira nenhuma retirar o mérito e o êxito desta empreitada em Kabul, pois ela foi a semente do atual projeto do Théâtredu Soleil: a Escola Nômade. Talvez numa percepção da importância do processo de criação como principal legado do artista – em um certo sentido, a obra final não deixa de ser uma dramaturgia residual do cerne do impulso criativo que reside justamente no momento do ato processual –, Ariane Mnouchkine idealizou a Escola Nômade, que seria incursões de alguns membros da companhia em alguns países, oferecendo estágios de teatro nos moldes do Soleil aos artistas locais, sempre de forma gratuita aos participantes. O primeiro país a receber este projeto foi o Chile, em julho de 2015, seguido da Suécia, Inglaterra e Índia. Através da Escola Nômade, Mnouchkine recupera também alguns dos princípios que nortearam o início de seu percurso artístico, já que, novamente, ela se vê envolvida com o oferecimento de cursos de formação para estudantes, com a criação de espaço



para o fomento e o debate e com o aprofundamento da interculturalidade, o principal norteador para a construção do bem comum e da paz mundial,

reiterando o espaço que o Théâtre du Soleil ocupa no imaginário da cultura ocidental.

Bibliografia

- ASLAN Odette. Le masque, du rite au théâtre. Paris: CNRS Editions, (1985) 1999. Coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société,
- BABLET Denis; BABLET Marie-Louise. Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur. Paris: Diapollivre, Editions du CNRS, 1979.
- BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor in Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1987.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. eBooksBrasil.com, 2003
- FÉRAL, Josette. Trajectoires du Soleil: Autour d'Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 1998.
- _____. Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.
- MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. L'art du présent. Paris: Plon, 2005.
- MILLER, Judith G. Ariane Mnouchkine. New York: Routledge, 2007.
- PICCON-VALLIN, Béatrice. Ariane Mnouchkine. Paris: ActesSud, 2009.
- PLANSON, Claude. Il Était Une Fois Le Théâtre des Nations. Paris: Maison des Cultures du Monde, 1984
- TURNER, Victor. Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.
- Dissertações e Teses
- MIRANDA, Rodrigo. Ativismo Artístico, a arte como protesto político. Pós-graduação em jornalismo cultural – UERJ, Rio de Janeiro, 2013
- VACCARI, Eduardo. Encenar Ensinando – Ensinar Encenando: A relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre Du Soleil. Rio de Janeiro: UniRio, 2014
- Artigos
- ASLAN, Odette. Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 15 de agosto de 2015.
- GODARD, Colette. Théâtre des Nations, Encyclopaedia Universalis (online). Consulta em 22 de agosto de 2015. URL <http://migre.me/vhFSC>
- Filmes
- D A R M O N D , E r i c ; V I L P O U X , Catherine. Au soleil même la nuit. Coproduction AGAT Film & Cie, La sept ARTE, Le Théâtre du Soleil. DVD, cor., 190 min., 2011.
- VANNUCCI, Duccio Bellugi; SABIDO, Sergio Canto; CHEVALIER, Philippe. Un Soleil à Kaboul. Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Lai. DVD, cor., 75 min., 2007.
- VILPOUX, Catherine. Ariane Mnouchkine: l'aventure du Théâtre du Soleil. AGAT Film & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média. DVD, cor, 75 min, 2009.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016



ESPAÇO TEATRAL NO TEATRO DE RUA

Confluências da arquitetura e estrutura nas encenações do Grupo Mambembe

THEATRICAL SPACE IN STREET THEATRE

Confluences of the architecture and the structure in the GrupoMambembe'sstagings

JhonWeiner de Castro¹

Resumo

Este trabalho aborda determinadas relações entre a arquitetura/estrutura dos espaços teatrais e as encenações neles apresentadas, mais especificamente os espaços e encenações no Teatro de Rua. As considerações aqui refletidas são possíveis, sobretudo, pela pesquisa e recorrência às imagens e acervo bibliográfico do Grupo Mambembe, desenvolvendo assim suscitações que partem de trabalhos que foram as ruas entre os anos de 2003 e 2009.

Palavras-chave:Arquitetura, Espaço Teatral, Teatro de Rua.

Resumen

Este trabajo se ocupa de ciertas relaciones entre laarquitectura/estructura de losespaciosteatrales y losescenarios que se presentan em ellos, específicamente losespacios y laspuestasenescena de Teatro de Calle. Lasconsideraciones aqui reflejadassonposiblesprincipalmente por médio de lainvestigación y larecurrencia de imágenes y bibliográfica del Grupo Mambembe, desarrollandoasí suscitações que salen de trabajos que eranlascalles entre losaños 2003 y 2009.

Palabras clave: Arquitectura, Espacio Teatral, Teatro de Calle.

Abstract

This paper deals with certain relations between the architecture/structure of theatrical spaces and the stagings presented in them, specifically in Street Theatre. The considerations presented here are possible, mainly, through research and recurrence to images and the bibliographic collection of GrupoMambembe, developing, thus, issues raised from jobs that were on the streets between 2003 and 2009.

Keywords: Architecture, Theatrical Space, Street Theatre.

¹ Mestre em Artes-Teatro. Cofundador e integrante do Grupo Mambembe de Ouro Preto-MG, 2003-2008. Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas –UEA. E-mail: castroteatro@gmail.com. Pesquisa de mestrado concluída em 2015 na Universidade Federal de Uberlândia –UFU.Área de estudo: Espaço Teatral e Teatro de Rua.Orientadora: Dra. Ana Carneiro.



Realizar reflexões acerca de apresentações de grupos e artistas de qualquer estilo ou linguagem cênica pode requerer fazer uso dos acervos e registros tanto materiais quanto imateriais. Na pesquisa realizada em meu mestrado, especificamente, onde a tema abordado se relaciona diretamente com o espaço teatral e sua arquitetura e estrutura física, ambos são utilizados. Mas é através das imagens (acervo material) que podemos verificar com maior clareza os exemplos e situações mencionadas sobre as encenações realizadas. Assim, a contribuição que o registro dos espetáculos trouxe à pesquisa permitiu analisar com maior perspicácia as suscitações empreendidas. Paralelamente, visualizar posteriormente as imagens das encenações pode permitir predispor sugestões para as próximas apresentações. Uma junção da prática experimentada com a análise e observação sistemática das ocorrências anteriores. Isso contribui para a uma experimentação mais consciente e auxilia nas determinações de projeções e escolhas para as futuras apresentações. Trago essas considerações não com o intuito de aprofundar nas questões referentes à manutenção ou criação de acervos, mas para expor que tendo analisado assuntos diretamente ligados à imagem (arquitetura, espaço teatral, cenas de espetáculos, etc.) vejo o quão importantes foram tais registros para evidenciar as prospecções sobre esses trabalhos de Teatro de Rua.

Para início dessa análise, partimos das possibilidades e assimilações da imagem do espaço. Quando nos referimos a uma encenação apresentada na rua², o espaço escolhido, onde ocorre a representação, influencia

significativamente no desenvolvimento da peça. Um outdoor ao fundo da cena, uma escadaria na área de atuação, uma árvore florida, uma igreja barroca, entre outros, certamente influenciará e diferenciará uma apresentação de outra, embora se trate da mesma montagem apresentada em lugares diferentes. E sob o olhar da plateia, ainda que os atores e elementos do espetáculo tentem não se relacionar com tal estrutura imposta pela arquitetura do local, é inevitável que o espaço imprima sua influência sobre a encenação, ou seja, interfere na leitura que o espectador faz da obra artística.

É possível que um ou outro aspecto da arquitetura do espaço passe despercebido pelo espectador, desde que este esteja envolvido com a encenação apresentada, ou então muito disperso. O mais provável é que determinadas escolhas, feitas pelos artistas, possam favorecer o envolvimento do espetáculo com o espaço no qual ele é apresentado, e conseqüentemente o envolvimento com a plateia. Mas o oposto disso também poderá ocorrer, ou seja, pouca consideração quanto à relação espaço/espetáculo, por conseguinte afetando a relação com o público. Reconhecer que, os aspectos arquitetônicos e estruturais do lugar onde se desenvolve a apresentação, imprimem conceitos e assimilações à encenação e ao espectador, sobretudo no campo visual, pode levar a reflexões quanto ao melhor uso desse espaço teatral³. Sobre a percepção do artista e sua capacidade em estimular o olhar do espectador sobre o espaço, relacionando-o à encenação, a obra de Eugenio Barba e Nicola Savarese traz a seguinte reflexão:

² A palavra rua, aqui entendida de forma ampliada, refere-se a espaços de circulação pública: praças, vias, calçadas, adros, vilas, espaços públicos, etc.

³ O termo 'espaço teatral' que, certamente pode ser utilizado para definir um local onde ocorre uma encenação teatral, no caso dos espaços não convencionados para a ação cênica (como comumente ocorre no Teatro de Rua), passa a se referir e existir a partir do momento em que ocorre a representação, ou seja, antes disso o local era apenas um espaço qualquer.

Esses mesmos princípios são empregados em espetáculos feitos ao ar livre, usando praças, ruas, varandas e telhados da cidade ou dos vilarejos. Nesse caso, o ambiente já existe e, aparentemente, não pode mais ser transformado. Mas o ator pode usar sua presença para fazer uma característica dramática brotar daquela arquitetura que, por costumes e hábitos cotidianos, não somos mais capazes de ver e não vivemos mais com o frescor do olhar. (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 68).

Nenhum espaço na rua é neutro; ao contrário, ele é diversificado em formas e informações que irão incidir diretamente sobre a obra exposta. A estrutura física do lugar se impõe vinculada à estética visual da representação. Assim, é possível incorporá-la, é possível assumir sua existência no universo da peça, é possível contrapor sua presença, e também é possível procurar meios para anulá-la na busca de evitar que tal estrutura exerça domínio sobre a estética da encenação. Mas, se ignorarmos sua capacidade de interferir na apresentação, dificilmente trará algum benefício ao espetáculo.

Um tipo de influência bastante comum que o espaço pode exercer sobre a montagem nele apresentada, diz respeito à ambientação cenográfica, ou em outros termos, o quadro visual significado. Quando nos deparamos com uma montagem cênica, independentemente do local, naturalmente procuramos meios de compreender e assimilar as informações contidas no espaço teatral. Sendo assim, a visão está necessariamente ligada às nossas primeiras formas de nos relacionarmos com a obra exposta. Tudo o que entra no campo visual do espectador pode ser interpretado como elemento constituinte da proposta, seja por exercer uma relação naturalista com a cena ou mesmo simbólica. Ainda que um determinado elemento da arquitetura, contido no espaço de apresentação, possa não ter relação direta com a obra ali

encenada, ou em outras palavras, não ter sido pensado (pelo artista que escolheu esse local para se apresentar) como elemento constituinte da imagem do espetáculo, mesmo que indiretamente exercerá influência sobre a obra. Sobre isso, enquanto pesquisador frequente no Teatro de Rua, André Carreira define que:

Cada edifício ou objeto da rua, e até os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Em um espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado pela localização e disposição do público – ao não existir um pano de fundo – se pode afirmar que a principal característica espacial é a transparência. (...) Transparência significa, neste caso, que a grande variedade de acontecimentos que penetram no espaço de significação do espetáculo possibilitam a criação de significados alheios ao projeto cênico primário. (CARREIRA, 2005, p. 33).

De tal modo, até mesmo uma montanha a 30 km da área de representação dos atores pode influenciar na percepção e relação da plateia com o espetáculo, desde que essa se imponha como imagem presentificada e inserida no campo visual da encenação. Assim, se plateia e/ou atores notam essa montanha como uma possível composição da cenografia ou atmosfera da peça, fica evidente a influência que este espaço, mesmo ampliado de forma gigantesca, exerce na apresentação ali encenada.

Quando se trata da cenografia imposta pelo espaço da rua, nem sempre podemos prever o que de fato será ignorado ou incorporado pelo público. Isso porque as informações visuais são diversificadas e ampliadas pela possível dilatação dos limites relacionados às distâncias panorâmicas, ou seja, ora a plateia poderá ter um vasto horizonte, ora planos verticalizados. Desse modo, dificilmente podemos delimitar a dimensão da percepção e assimilação da plateia, visto que estas também estão condicionadas pela amplitude que o espaço

teatral oferece em cada situação. A imagem seguinte, da montagem cênica *Os irmãos Dagobé* do

Grupo Mambembe⁴ remonta alguns desses exemplos:



Foto 1. O espaço teatral e a composição cenográfica em diferentes planos e distâncias. Apresentação de *Os irmãos Dagobé* – Grupo Mambembe; cena inicial da peça. Adro da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG, 2005. Foto: William Neimar.

Nessa apresentação especificamente, algumas condições do próprio espaço ampliavam as possibilidades acerca da percepção da plateia e do jogo dramático que se estabelecia com a encenação. A chegada dos atores na área de representação se dá com acompanhamento sonoro dos músicos do grupo, já instalados próximo à plateia (que tem exatamente o ângulo da Foto 1 como cena inicial). Aqui, pode-se dividir o espaço teatral em pelo menos três distâncias: Curta, Média e Longínqua.

- Curta: O espetáculo se organiza no adro de uma igreja ao lado do cemitério da mesma, onde ocorrerá o velório (elemento já presente na história da peça).
- Média: Ao fundo, os espectadores visualizam as torres de outras igrejas (paisagem recorrente na cidade de Ouro Preto-MG), e é dessa direção que entram os atores como em uma procissão.
- Longínqua: Quilômetros dali, mas perfeitamente visível e sem obstáculos à

frente, nota-se um conjunto de montanhas cinzentas cobertas por um céu nublado. Tal composição do espaço contribui ao universo fúnebre da peça.

Embora nos deparemos com uma infinidade de variações estruturais em espaços abertos, o que influencia diretamente no aspecto visual das cenas, ainda podemos observar e escolher as melhores opções para cada apresentação. Conhecendo as possibilidades de interação da montagem com o local, reconhecendo os conceitos inerentes à proposta, e avaliando os aspectos já impostos pelo próprio lugar, torna-se possível favorecer a relação entre o espaço e a encenação. O grupo pode se valer dos aspectos naturais do local, como também é perfeitamente possível confrontar as condições impostas pelo mesmo, promovendo uma releitura do espaço. Em suma, saber onde e como explorar as imagens, significados e condições do espaço escolhido.

No espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*,

⁴ Grupo teatral fundado em 2003, o Mambembe – Música e Teatro Itinerante, conta com alunos, técnicos e professores da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Suas produções artísticas relacionam-se, sobretudo, à linguagem do Teatro de Rua.

inspirado (assim como Os irmãos Dagobé) na obra homônima de João Guimarães Rosa⁵, e montado pelo Mambembe (em três versões distintas, entre 2003 e 2007), buscava-se contextualizar a apresentação num espaço que realmente representasse o local exposto pelo texto: uma estação de trem. A história conta a tristeza de um homem que na plataforma de embarque, numa cidadezinha interiorana, sofre por enviar sua mãe e sua filha em uma viagem para longe, onde serão internadas em um hospício. Esse acontecimento ocorre sob o olhar curioso dos moradores da cidade (conforme o conto de Guimarães). Normalmente,

para a apresentação dessa montagem cênica, o grupo buscava por um ambiente que alimentasse o envolvimento da plateia com o universo da peça. E o fato de estar na estação e usar dos elementos naturais do espaço tornava a representação mais verossímil e emocionante. Nesse caso, o que acontecia não era uma releitura, no sentido de dar novo significado ao lugar; mas sim, um reforço propiciado pelo espaço que instigava a possibilidade de imaginar uma história possível em um local comum. Na sequência, imagens da montagem de Sorôco, sua mãe, sua filha:



Foto 2. Músicos do grupo e plateia caminhando sobre os trilhos do pontilhão de ferro da estação ferroviária (nessa ocasião, desativada). Ao fundo, a estação onde se encontravam. Apresentação de Sorôco, sua mãe, sua filha – Grupo Mambembe; cortejo de despedida e lamento do personagem Sorôco, cena final. 1ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda.



Foto3. Plataforma de embarque da estação ocupada por artistas e espectadores. Apresentação de Sorôco, sua mãe, sua filha – Grupo Mambembe. 3ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2006. Foto: Mariana Guarnieri.



Foto4. Atores interpretam em frente a vagão de trem já ocupado por passageiros. Nessa ocasião, o trem partiu coincidentemente no instante em que as personagens embarcavam rumo ao seu destino (de acordo com a dramaturgia da peça), tornando ainda mais a verossímil o acontecimento. Apresentação de Sorôco, sua mãe, sua filha – Grupo Mambembe. 3ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2006. Foto: Mariana Guarnieri.

⁵ Escritor mineiro, autor de obras literárias reconhecidas universalmente. A partir dos contos reunidos no livro Primeiras Estórias, o Grupo Mambembe desenvolveu e apresentou diversas montagens inspiradas nessa obra do autor (durante o 'ciclo roseano', etapa que perdurou no grupo por seis anos).

A contextualização do espetáculo juntamente ao espaço teatral é uma característica tanto tradicional como contemporânea. Isso não diminui sua qualidade e pertinência diante novas metodologias e configurações; ao contrário, reforça sua necessidade perante algumas propostas, sejam elas datadas de séculos, décadas ou de momentos presentes. A prática de observar e utilizar espaços que se relacionam com a encenação continua sendo realizada no Teatro de Rua a exemplo do que ocorria no período medieval, como aponta Cardoso em sua pesquisa.

Observa-se, portanto, que do mesmo modo como os organizadores dos Ministérios medievais ou das Entradas Reais da renascença utilizaram elementos urbanos específicos de sua época; do mesmo modo, os diretores de teatro de rua, das décadas de 1960-70, (no Brasil, sobretudo em 1980), utilizaram elementos ou paisagens urbanas simbolicamente relacionadas com as suas performances. (CARDOSO, 2008, p. 65)

A estrutura do espaço pode conferir ao

espetáculo relações que vão desde o seu uso enquanto imagem cenográfica, a soluções dramáticas que se relacionarão com o universo proposto pela encenação.

Em uma das apresentações (estreia em Ouro Preto-MG, 2007) do espetáculo *O barão nas árvores*, do Grupo Mambembe, tivemos que nos deslocar durante a peça devido à intervenção de um Padre que, segundo ele, não havia recebido o comunicado que ocorreria uma encenação no adro da igreja naquele dia. Para não encerrar a apresentação de forma incompleta, os atores partiram em um cortejo conduzindo a plateia a uma praça próxima com uma enorme árvore no centro. Essa árvore substituiu a estrutura (que representava a mesma em diversas cenas) onde os atores puderam subir e finalizar a apresentação. Assim, a estrutura imposta pelo local favoreceu consideravelmente o aspecto cenográfico da peça, além disso, pôde cumprir de certa forma com a funcionalidade estrutural necessária para a cena. As fotos a seguir



Foto5. Estrutura posicionada ao fundo; utilizada na encenação, entre outras funções, principalmente enquanto árvore. O momento registrado retrata a morte de uma personagem (Corradina), circunstância na qual houve a interrupção da peça. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena da morte da mãe de Cosme. Adro da Igreja São Sebastião, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar.



Foto6. Árvore utilizada em substituição à estrutura construída pelo grupo. Após a morte da personagem Corradina, o grupo realizou uma caminhada em procissão, levando o elenco e a plateia até esse novo espaço. Esse momento (da foto) retrata o exato instante da chegada ao local. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cortejo improvisado. Praça do bairro São Sebastião, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar.

A adaptabilidade da peça em decorrência da variação do espaço é uma prática bastante comum em montagens que vão à rua. Isso não significa que o grupo tenha que conhecer intimamente o local da apresentação. Mas, quando visualizamos previamente o espaço, com devida atenção, mesmo que poucos instantes antes de se definir a área da representação, daremos uma maior probabilidade ao espetáculo e seus atores de explorarem as circunstâncias impostas pela estrutura conferida por esse lugar. Uma mesma praça oferecerá diversas facetas, e assim é possível usar aquela que melhor se ajustar à proposta. É pertinente pontuar que essa constante prática de adaptabilidade auxilia até mesmo na criação de novas aberturas ao processo dos artistas, contribuindo para renovação do próprio espetáculo, inclusive distanciando de uma possível zona de estagnação. Com frequência encontramos relatos semelhantes aos de Haylla Rissi e Hideo Kushiyaama, atores do espetáculo de rua *Delírios de Will – Shakespearções musicais à brasileira*⁶:

Quanto às relações entre cenografia e espaço cênico, é importante lembrar que, sendo na rua, o cenário se modifica a cada apresentação, bem como a apropriação dos atores em relação a ele. (...) Sob a perspectiva do

cenário, notamos que ele se modifica a cada espaço escolhido (...) (KUSHIYAMA & RISSI, 2010, p. 65).

Em outro exemplo, o Grupo Mambembe sempre buscou utilizar para as apresentações do espetáculo *Famigerado* (de 2003 a 2005), a fachada de alguma casa tipicamente mineira (com arquitetura simples e porta direto para a rua), onde os atores se relacionavam diretamente com a estrutura do local, favorecendo principalmente a ambientação que era uma característica da peça. Durante a apresentação um dos atores saía e entrava pela casa como se essa fosse sua morada habitual. Raramente (e somente na impossibilidade de haver essa configuração com uma casa) buscava-se outro tipo de espaço, e mesmo assim, este deveria propiciar algo referente a essa fachada. Percebe-se aqui a direta relação do espetáculo com o espaço teatral, no que diz respeito ao uso da arquitetura do local como cenografia para a peça, determinando e situando um recorte para o espaço cênico. Essa escolha estética permeou o espetáculo durante as variadas apresentações em que a montagem circulou pelas ruas das cidades mineiras, conforme demonstrado nesse conjunto de quatro (4) imagens com alguns destes diferentes momentos:



Foto 7. Fachada da casa de um morador da cidade. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Temporada pela região do Vale Jequitinhonha, Berilo-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 8. Casa desocupada (sem moradores) e prestada ao grupo pelo proprietário. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Temporada pela região do Vale Jequitinhonha, Jenipapo de Minas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.

⁶Espectáculo montado pelo Grupo Mambembe no ano de 2009, inspirado em diferentes textos do dramaturgo William Shakespeare e em repertório da Música Popular Brasileira.



Foto 9. Fachada de uma casa sem moradores, cedida pela comunidade da Capela São João. Apresentação de Famigerado – Grupo Mambembe. Largo do Morro São João na cidade de Ouro Preto-MG, 2003. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 90.



Foto 10. Casa de um morador, situada próximo à Estação Ferroviária. Apresentação de Famigerado – Grupo Mambembe. Estreia em Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda.

Optar por utilizar o aspecto visual próprio do espaço é uma proposta que configura em transformações específicas desde o processo de construção do espetáculo. Um exemplo histórico dessa utilização é a experiência do encenador Jean Vilar em Avignon na França. Na tentativa de fugir aos padrões imperantes do teatro elitista que tomava a capital do país, Vilar investe numa proposta de uso de espaço aberto para suas montagens, distinguindo a linguagem cênica dos espetáculos de tudo que era produzido para as salas fechadas de Paris. Essa clara distinção provocada pelo novo espaço é facilmente notada no comentário do pesquisador em teatro Jean-Jacques Roubine:

Sob esse aspecto, o pátio do palácio dos Papas, Avignon, permitia o rompimento desejado. Espaço aberto e monumental, ele oferecia mil possibilidades para o corte das amarras da tradição. Mais exatamente, impunha esse corte! Na frente do admirável Muro era preciso inventar soluções. Por exemplo, tornava-se quase impossível manter a estética ilusionista e o cenário construído. Por um lado, não se dispunha de instrumentos técnicos indispensáveis (urdimentos, varas...); por outro, havia uma insuportável desproporção entre o Muro e um cenário concebido

em função dos atores. A não ser que se ocultasse o Muro, mergulhando-o na escuridão. Mas, então, que sentido vir a Avignon, se for para ressuscitar o palco Italiano?

Vilar optou pela solução oposta. Conserva o Muro e assume o seu caráter monumental. A especificidade desse novo espaço determina novas exigências, novas limitações... (ROUBINE, 1998, p. 95).

A adaptação ao espaço de apresentação pode favorecer o espetáculo. Mas é importante ressaltar que o uso de estruturas, cenário, maquinário próprio (quando bem pensados e projetados para a proposta), contribui significativamente para minimizar efeitos contrários; como exemplo, nem sempre é possível encontrar uma árvore no local, e então, ter uma estrutura que a substitua pode facilitar, se for essa a proposta. Em casos mais extremos, encontramos grupos que vão além dos acessórios de cena, chegando a montar grandes cenários para suas apresentações. Isso só demonstra o quanto um espaço aberto pode afetar a encenação, e assim, uma opção disponível é a de recriar um ambiente na tentativa de anular as interferências indesejadas. Não vejo maior ou

uma das apresentações quando olharam o chão com pedras irregulares. Mas, esse mesmo espaço, durante a mesma apresentação, nos rendeu a melhor acústica entre as exibições desse espetáculo, ótimo posicionamento estratégico dos atores em relação ao espaço da plateia, boa composição com a arquitetura do local, além de uma excelente iluminação ambiente. Para a maioria do elenco, tornou-se a melhor apresentação dessa peça (comparada a ela mesma em outros espaços). Qualquer outra configuração naquele lugar, especificamente, privilegiando o deslocamento do elenco, poderia afetar (negativamente) um número

maior de elementos que compunham o espaço teatral e que se relacionavam com o espetáculo. Isso nos fez perceber o quanto é importante não sobrepôr um elemento específico ao conjunto final organizado no espaço, ou seja, nem sempre é possível preservar todas as condições ideais para que o todo apresente um desenvolvimento satisfatório. Também possibilitou refletir que, o que era imprescindível para A terceira margem do rio (um chão bastante regular), talvez fosse menos essencial para O barão nas árvores (ainda que devesse ser observado, claro).



Foto 11. Estrutura, cujo topo simboliza uma árvore, montada em frente às árvores presentes no espaço teatral. Apresentação de O barão nas árvores – Grupo Mambembe; cena do jardim das Violinhas. Distrito Santo Antônio do Leite em Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 38.

Nessa mesma montagem, a estrutura cenográfica construída para o espetáculo trazia consigo outros significados. Esses podiam se referir a ambientes distintos de acordo com a cena que se apresentava. A valorização dos ambientes propostos pela dramaturgia da peça podia ser acentuada de acordo com a arquitetura encontrada em cada local. Uma das referências dadas à parte

inferior dessa estrutura montada para a encenação remetia à casa da Família Rondó e, portanto, estabelecer uma ligação com o local requeria pensar em outras leituras do espaço teatral. A imagem seguinte demonstra outra possível forma de junção entre os elementos do espetáculo com os elementos do espaço, mesmo se tratando da mesma peça, O barão nas árvores.



Foto 12. O coreto presente na praça, cuja construção remonta parte da arquitetura secular da cidade, ajuda a compor um quadro visual junto à estrutura cênica posta pelo grupo. Em determinadas cenas do espetáculo, atores utilizam a estrutura como palacete da família do barão. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena do jardim das Violinhas. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana; em Mariana-MG, 2007. Foto: Tatiana Carvalho.

No caso de o grupo desejar uma interação direta com a arquitetura do local, não é necessário esperar que o público note por si só o espaço que circunda a apresentação. Uma simples menção na qual tenhamos a referência verbal ou gestual dada pelo ator pode inserir e fazer-se perceber todo o espaço envolto, trazendo esse lugar ainda mais para dentro da peça. Como exemplo, se em uma cena de casamento o ator aponta uma igreja próxima da área de atuação, essa passará a compor imediatamente o imaginário da plateia. Mesmo sendo improvável que o público não tivesse notado a tal construção anteriormente à cena do casamento, o fato dela ser mencionada diretamente reforçará a imagem cenográfica dada pela arquitetura. É possível que antes dessa ação, a igreja, embora visualizada, ainda não tivesse sido relacionada ao contexto.

Mas a contribuição ou prejuízo que a estrutura física do espaço teatral pode oferecer ao espetáculo vai além das percepções ligadas à imagem

cenográfica. Os recursos existentes no local, degraus, pedras, grama, terra, colunas, enfim, uma infinidade de ocorrências, podem definir rumos para a apresentação, tornando-se soluções ou obstáculos. O próprio deslocamento dos atores na área de atuação se sujeita à dimensão, localização e condição estrutural do espaço.

No Mambembe, a diferença do olhar sobre a estrutura física do espaço variava constantemente, sobretudo devido à necessidade que cada montagem trazia. Em *A terceira margem do rio* era preciso ater-se, quase que primeiramente, ao espaço de representação da peça, especialmente ao chão sobre o qual os atores circulavam. Essa era a única montagem do grupo, cujo elenco não usava calçados, e ainda corriam pelo espaço. O chão também era preocupação em *O barão nas árvores*; atrizes com saltos altos circunvagando a galopes pelo espaço careciam de um solo menos acidentado. E por esse motivo, nesse último caso, recebi⁷ críticas do elenco (da maior parte) antes de

⁷Comumente, cabia a minha pessoa, e em alguns casos juntamente aos músicos do grupo, definir previamente o local onde ocorreriam as apresentações do Mambembe.

das apresentações quando olharam o chão com pedras irregulares. Mas, esse mesmo espaço, durante a mesma apresentação, nos rendeu a melhor acústica entre as exibições desse espetáculo, ótimo posicionamento estratégico dos atores em relação ao espaço da plateia, boa composição com a arquitetura do local, além de uma excelente iluminação ambiente. Para a maioria do elenco, tornou-se a melhor apresentação dessa peça (comparada a ela mesma em outros espaços). Qualquer outra configuração naquele lugar, especificamente, privilegiando o deslocamento do elenco, poderia afetar (negativamente) um número

maior de elementos que compunham o espaço teatral e que se relacionavam com o espetáculo. Isso nos fez perceber o quanto é importante não sobrepôr um elemento específico ao conjunto final organizado no espaço, ou seja, nem sempre é possível preservar todas as condições ideais para que o todo apresente um desenvolvimento satisfatório. Também possibilitou refletir que, o que era imprescindível para *A terceira margem do rio* (um chão bastante regular), talvez fosse menos essencial para *O barão nas árvores* (ainda que devesse ser observado, claro).



Foto 13. Elenco descalço interpreta sobre chão regular, plano, macio (gramado). Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2004. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 82.



Foto 14. Atores encenam sobre chão irregular. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe. Em cena personagem Batista (atriz Carolina Nogueira) e personagem Biágio (ator Samir Antunes). Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 208.

Ainda no Mambembe, outras montagens requeriam atenção para questões aparentemente simples, ligadas à estrutura do espaço, às vezes mais relacionadas à funcionalidade que à estética. Em *O conto da ilha desconhecida*, ter uma área ampla e desimpedida de obstáculos ao fundo tornava-se funcional para encerrarmos a apresentação correndo para fora do espaço de atuação, ação essa que, acrescentava dramaticamente (enquanto efeito) ao espetáculo. Nesse caso, a funcionalidade

e uso da composição do espaço poderiam favorecer a peça, embora não fosse algo impossível de se resolver doutra forma (no caso de não termos essa opção estrutural no espaço). Já em *Darandina*, era primordial que houvesse alguma estrutura alta no local, onde pudesse subir o personagem que dá nome à peça. Aqui, qualquer outro elemento do espaço poderia ser dispensado, exceto o tal ponto alto onde se posicionaria o ator.



Foto 15. Grande pano branco manuseado pelos atores durante a encenação. Necessidade de área ampla. Apresentação de O conto da ilha desconhecida – Grupo Mambembe. Itabira-MG, 2005. Foto: Sirley Silva.



Foto 16. Ator sobre grade da quadra de esportes. Apresentação de Darandina– Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2003. Foto: acervo Mambembe.

Exemplos como esses só demonstram a interdependência que um trabalho de Teatro de Rua pode criar com a estrutura física do espaço teatral, incorporando-o e até ressignificando-o de acordo com a necessidade prática e estética da cena.

Para além do aspecto visual, o espaço também determina interferência direta nas marcações, no deslocamento, na atenção e projeção dos atores. E quanto à composição cenográfica, o universo da peça pode tornar-se inteiramente ligado e, em algumas circunstâncias, parecer até mesmo dependente do espaço. Mas é pertinente ressaltar que a sensação de dependência da estrutura é influenciada pela releitura que a encenação propõe sobre o ambiente. Qualquer lugar antes visto apenas como rua, calçada, escadas, adro de igreja ou praça, pode ser ressignificado pela ação teatral e passar a tomar identidade cênica como outro ambiente (céu, inferno, assembléia popular, alto mar, prisão, etc.). E cada obra teatral predispõe sua própria necessidade. Talvez para uma determinada situação, a melhor opção para a encenação seja se apropriar da estrutura física do local; talvez possa ter que invocar novas imagens para sugerir outras relações e leituras do espaço teatral; e talvez tenham que coexistir as duas coisas, além de outras, em uma

mesma apresentação.

Eventualmente, o espaço de representação lida com a transformação que vem de fora para dentro. É o espaço se impregnando no espetáculo por sua forma, sua arquitetura, sua estrutura imperante. O lugar se relaciona com a obra exposta e ela se ressignifica constantemente. Na experiência vivenciada com seu grupo (da Região Norte do Brasil, estado do Acre), o artista Juliano Espinho comenta que o “Vivarte apresenta o mesmo espetáculo na cidade e na floresta. Mas, em cada lugar, ele é apresentado de um jeito por causa das diferenças de espaço e do público”. (apud PAVANELLI, 2011, p. 106).

Portanto, a escolha mais adequada em relação à arquitetura e estrutura de um local, depende da proposta e de como o grupo permite que se desenvolva e se transforme a interdependência existente entre espaço/espetáculo/espectador. E nessa busca por determinadas soluções e aplicações das experimentações que o grupo pode propor em suas apresentações é importante que haja uma reflexão sobre as condições, situações e relações encontradas em cada espaço. Nesse aspecto, a pesquisa envolvendo material dos acervos (mesmo



que em formação) dos quais uma companhia pode se dispor, permite uma avaliação mais concisa dos experimentos vivenciados. É exatamente o caso dessa análise. É aí que notamos a importância de registrar e divulgar os materiais fotográficos, audiovisuais, bibliográficos, entre outros, que estejam catalogados e organizados. Praticar,

registrar, refletir, seja em relação às apresentações de Teatro de Rua em seus possíveis e inúmeros espaços, ou em qualquer outro assunto das Artes Cênicas vem tornando-se cada vez mais possível devido à atenção de determinados grupos e artistas que notam em seus acervos o material necessário para suas pesquisas.

Bibliografia

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante. Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca; v. 52. Série Publicação Científica, 2008.

CASTRO, JhonWeiner de. Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2015, 145 f.

CARREIRA, André. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Teatro de Rua: Olhares e

Perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

INHAMUNS, Calixto de. As Dramaturgias dos Espaços Abertos: das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil. In: Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1- 2011. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

KUSHIYAMA, Hideo; RISSI, Haylla. A perspectiva dos atores em Delírios de Will. In: BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Cadernos cênico-musicais: Mambembe. Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.

PAVANELLI, Simone. O converseio entre os Coletivos do Teatro de Rua. In: Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1- 2011. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016

CORPO – IMAGEM - EXPERIÊNCIA

Atravessamentos mnemônicos

BODY - IMAGE – EXPERIENCE

Crossroadsmnemonics

Daniel Santos Costa¹

Resumo

Destaco neste ensaio a ideia de um estado de experiência no processo de criação e pesquisa nas artes cênicas. Para isso, recorro a imagens do corpo em experiências desenvolvidas em investigação sobre corpo e processos autobiográficos entre 2012 e 2014. Da experiência como acontecimento, onde a prática é tida como pesquisa, o material autobiográfico é aqui apresentado em (i)ma(r)gem de um corpo mnemônico.

Palavras-chave: autobiografia, imagem, memória, pesquisa em artes cênicas

Resumen

Destaco en este ensayo la idea de un estado de experiencia en el proceso creativo y la investigación en las artes escénicas. Para ello, vuelvo a las imágenes corporales en los experimentos llevados a cabo investigaciones sobre el cuerpo y los procesos autobiográficos entre 2012 y 2014. A partir de la experiencia como un acontecimiento, donde la práctica se toma como la investigación, el material autobiográfico aquí se presenta en (i)ma(r)gen mnemónico cuerpo.

Palabras clave: autobiografía, imagen, memoria, investigación en artes escénicas

Abstract

I emphasize in this essay the idea of a state of experience in the design and research process in the performing arts. For this, I turn to images of body experiences developed in research on body and autobiographical processes between 2012 and 2014. From experience as a happening where the practice is seen as research, autobiographical material is presented here in image/border of a mnemonic body.

Keywords: autobiography, image, memory, research in performing arts

¹ Daniel Santos Costa é Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde também graduou-se em dança (bacharel e licenciado). Docente no curso de Artes/Teatro da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Pesquisador do LAPETT - USP (CNPq), PINDORAMA - UNICAMP (CNPq). Blog: <http://dancadaniel.blogspot.com.br/>. E-mail: grdcosta@hotmail.com



**CORPO
VOZ
AUTOBIOGRAFIA**

**ou notas de um
CORPO MNEMÔNICO**

Unidade complexa:

Um passo para a vida,

Um passo para o pensamento.

Os modos de vida inspiram maneiras de pensar,

Os modos de pensar criam maneiras de viver.

Gilles Deleuze

Vivi o curso de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas entre os anos de 2006 e 2010. O movimento esteve ligado em toda minha formação num sentido muito ligado às espontaneidades (aspectos lúdicos da infância), espetacularidades da cultura popular brasileira (Folias de Reis, Congadas, Festas Juninas), num sentido mítico e ritual da vida no interior de Minas Gerais e Goiás. A vida na zona rural também ofertava um modo muito particular de lidar com o corpo. Pés no chão, contato com a terra, banho de rio, de córrego, escalar as serras, corridas nos imensos quintais, pular os penhascos, andar à cavalo, adentrar a mata virgem, peregrinar as estradas de terras. As texturas desses lugares onde vivi marcaram profundamente meu corpo e a relação com a terra estava intrínseca no meu processo de formação cultural e artística. Outro aspecto marcante da minha trajetória é a vivência em acampamentos de sem-terra (Movimento dos Sem-Terra) em toda infância e parte da adolescência, memórias que são arraigadas, inscritas no corpo. O contato e as vivências em embates, acampamentos, assentamentos e os desdobramentos disso são ações que permeiam a minha formação humana. Formei-me a partir da terra. E, através dela, que quero reverberar a dança em movimento! As memórias desse lugar ecoam no corpo, intensamente marcadas por muitas experiências – das mais festivas e lúdicas às mais violentas de um povo em luta por um pedaço de terra.

As paisagens desses lugares/espços no corpo demarcam a possibilidade de uma técnica e estética que podem ser observadas nas minhas produções artísticas, tais como *Gosto de Calêndulas* (2006), *Rosamélia e Bartolomeu* (2007), *Entre Paragens* (2010 - 2012), *Primeiras notas autobiográficas* (2010) *Eu. Flor* (2011-2012), *O corpo é de plástico?* (2013 -2014) e *Ô de Casa? Ô de Fora!* ou a história do

homem que pediu uma Folia à Pombagira Cigana (2014).

Neste processos foi instaurado um procedimento metodológico chamado Estado de Experiência (NAVARRO, 2012), onde a dimensão da experiência é entendida como acontecimento, como ação, ou seja, no que ocorre no encontro do artista e o local, a manifestação ou dança pesquisada, o que resulta em um encontro único e dialógico.

A experiência aqui apresentada parte da imagem. Antes da imagem como suporte, da ideia de um imaginário, longe de uma lógica aristotélica, que permite adentrar uma realidade velada como diz Durand (2001). Nesse estado de experiência, um atravessamento de memórias afetam o corpo a potência e poética do instante, do acontecimento. Algo acontece nesse lugar da ação performática, onde experiência é um encontro e uma relação com o objeto da experiência em questão, exigindo clareza e diferença (ausência – aquilo que não está em voga). O sujeito da experiência (LARROSA, 2014) “tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo se a prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião”. Sendo assim, a experiência como um acontecimento provoca um estado de ação, um território de passagem. Somos impedidos, provocados, jogados para fora do rumo regulamentar, transformados no transcurso do tempo.

Por um Estado de Experiência será necessário então que o sujeito deseje tais atravessamentos, que possamos mover o pensamento. Em Dewey (2010) a experiência está relacionada à influência que o indivíduo recebe do meio, completada na tríade fazer, ver e expressar. O autor ainda combate as ideias paradigmáticas dos dualismos, pois vê uma combinação entre os duplos, entre díades, como

² As produções artísticas aqui citadas poderão ser acessadas na plataforma virtual: <http://dancadaniel.blogspot.com.br/>



Quem experimenta, então, é o sujeito da experiência, definido segundo Larrosa da seguinte maneira “... o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (2002, p. 24).” Na sua visão, a experiência gera saber. Esse saber da experiência é um singular, particular, subjetivo, relativo, pessoal. É um saber que não está isolado do indivíduo encarnado, experienciado, um sujeito que responde aos questionamentos do mundo. E, para que a experiência seja possível, o sujeito da experiência:

(...) deve ser um sujeito desconforme, inquieto. Esse sujeito é o que vai do presente ao passado, mas arrastando consigo sua desconformidade, ou seja, evitando toda relação de continuação. E é também o que vem do passado ao presente, mas para interrompê-lo e colocá-lo em questão, para desestabilizá-lo e dividi-lo no interior de si mesmo (LARROSA, 2010, p.136).

Walter Benjamin (1994) chamou atenção para o desaparecimento da noção de experiência na modernidade capitalista, pois ela se apresentaria esgarçando a vida coletiva. Em Benjamin (1995), nota-se que a experiência acontece no meio, mostrando que a língua tem indicado que a memória não é somente um instrumento para exploração do passado, mas, antes de tudo, o meio. Em *Experiência e Pobreza*, o sentido da experiência benjaminiana seria contra o conceito de empatia e um emblema da luta pela vida em sua capacidade de sobreviver à cultura e fazê-lo risonhamente.

A noção de experiência a partir da precariedade do cotidiano vem assimilar os objetos deste projeto, que propõe um olhar sobre esses marginalismos, seja no recorte da pesquisa de campo, seja no corpo-sujeito-artista que propõe um modo de fazer atado a essa concepção. Para Walter

Benjamin aceitar a pobreza de experiência presente implica em realizar um percurso oposto ao historicismo, parar o que está em falso movimento. Assim, destaca-se que as perdas, os sofrimentos históricos são elementos “pre-dizíveis” para uma nova constituição da vida, colocando em questão a formação cultural que vem em conformidade com o pensamento sobre o povo brasileiro de Ribeiro, quando diz:

Nós brasileiros (...) somos um povo sem ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos a fazê-lo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na 'ninguendade'. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na busca de seu destino (2006, p. 410).

A pesquisadora da dança Ana Mundim (2013) apontou que as danças brasileiras contemporâneas estão no lugar da brasilidade como um lugar dinâmico, sempre em transformação tomando várias formas de uma pluralidade que se mantém tradição e que se altera, agrega e desagrega, constrói e desconstrói num caleidoscópio de imagens entendendo, então, que essa brasilidade está circunscrita na localidade defendida por Bhabha (2010) e para pensar a brasilidade do prisma dessa proposta de localidade, definiu o conceito de *brasilocal*, o que também relaciona-se ao território geográfico e às múltiplas possibilidades que esse corpo tem em cada um desses lugares/espços brasileiros.

Santos (2013) coloca que os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latino-americanos o fizeram, por ocuparem sempre zonas de fronteiras, híbridas, babélicas, onde os contatos se pulverizam e se ordenam segundo micro

hierarquias pouco suscetíveis de globalização. Desse exemplo, ele cita Oswald de Andrade e a ideia igualmente subversiva da antropofagia, matriz multicultural de uma zona fronteira. Observando, então, a partir da experiência no local/fronteira, propõe-se revalorizar conhecimentos e práticas não hegemônicas, do conhecimento da vida prática como:

medida transitória para aprendermos como Sul, sendo neste caso o Sul uma metáfora para designar os oprimidos pelas diferentes formas do poder, sobretudo pelas que constituem os espaços-tempo estruturais acima descritos, tanto nas sociedades periféricas, como nas sociedades semiperiféricas como ainda nas sociedades centrais. Esta opção pelos conhecimentos e práticas oprimidas, marginalizadas, subordinadas, não tem qualquer objetivo museológico. Pelo contrário, é crucial conhecer o Sul para conhecer o Sul nos seus próprios termos, mas também para conhecer o Norte. É nas margens que se faz o centro e é no escravo que se faz o senhor (SANTOS, 2013, p. 344).

O termo “topografia³ da experiência” aqui inserido está diretamente relacionado ao grande uso que se faz do mesmo na área da geografia. O termo vem do grego *topos* e relaciona-se ao lugar, nesse sentido, a topografia seria a escrita ou descrição desse lugar. Essa descrição não é simplificada, e apresentaria as particularidades de determinada região como construções, rios, vegetações, ferrovias, relevos, limites entre terrenos e propriedades e outros detalhes de interesses em duas dimensões sobre eixos. Ainda escasso, o diálogo com a geografia é aqui empreendido principalmente com autores considerados “do sul”, ou seja, fora do eixo dominante do pensamento científico, e que têm afinidade científica com o objeto de estudos

como o proposto pelo chinês Yi-Fu Tuan (1980, 1983) e o brasileiro Milton Santos (2000, 2012).

Yi Fu Tuan, geógrafo sino-americano que pensou uma geografia, onde podemos perceber a relação sobre os sentimentos de apego das pessoas ao ambiente natural ou construído. A ideia de espaço e lugar sob a perspectiva da experiência corrobora com os sentidos da experiência aqui apresentada, pois Tuan (1983) tenta compreender o que as pessoas sentem sobre espaço e o lugar, considerando as diferentes maneiras de experienciá-los através dos sentidos e de interpretá-los, com imagens de sentimentos complexos. O homem, resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais. Nesse sentido, é possível articular sutis experiências humanas, tarefa a que nós, artistas da cena, nos dedicamos frequentemente, pois, conforme ressalta o autor,

Uma grande quantidade de dados provenientes da experiência está destinada ao esquecimento porque não podemos encaixar as informações nos conceitos das ciências físicas que aceitamos sem criticar. A cegueira a respeito da experiência é de fato uma condição humana comum, não importando classe social. Raramente prestamos atenção àquilo que sabemos. Prestamos atenção àquilo que conhecemos bem. Sabemos muito mais do que podemos falar, entretanto quase chegamos a acreditar que o que falamos é tudo o que sabemos (TUAN, 1980, p. 52).

A perspectiva da experiência, neste contexto, ao encontro das proposições de Boaventura de Souza Santos (2006), pretende contribuir para a maior expressão política de saberes e práticas sociais negadas ou negligenciadas pela ciência moderna ocidental, que acusa de ignorante,

⁶ “Topus”, do grego lugar e “filos” significa amor, amizade, afinidade.

residual, localista ou inferior as formas de espaço que não se pautam na racionalidade ocidental moderna, que desconfia sempre da experiência, tentando convertê-las em métodos.

A experiência aqui proposta vem ao encontro de um sujeito desconforme que tenta alternar a rota do giro no vazio da contemporaneidade sendo um sujeito do seu tempo “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele (AGAMBEN, 2009).

Por um estado de experiência

O suporte autobiográfico, como material para composição da cena, está inteiramente amalgamado às experiências vivenciadas, que retomando o próprio sentido da palavra experiência, em diversos contextos, diz-nos que ela é o que nos toca, o que nos passa, ou seja, em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que experimenta.

Buscando um modo de fazer particular, a partir das próprias experiências, destaca-se que esse tal sujeito da experiência “é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido” (LARROSA, 2002, p. 25). Ao contrário disso, temos um sujeito inflexível, incapaz de experiências. Assim, o indivíduo aberto à experiência está aberto a sua própria transformação como aquele que segundo Agambem (2009) recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo”.

O meu lugar na encruzilhada é de um corpo-sujeito em debate consigo mesmo, em exercício de alteridade, que promove um diálogo com o mundo e o projeta em poesia na cena (COSTA, 2016, 2015). As experiências de vida, bem como os traços autobiográficos que essas vivências trazem

impressa no corpo que sou, implicam modos específicos de pensar-fazer, de se colocar em relação à criação reverberada em traços arquetípos que estão arraigados nesse corpo e numa postura integrada ao mundo circundante. Desdobro minha autobiografia em movimento, em sonoridades, em visualidades “transcriadas” em cena e impressas, agora, em pedaços de papel.

Minhas memórias não se encaixam em pedaços de papel. Reside em mim infindável mundo de percepções vivenciadas num tempo extremamente mítico e ritualístico que pode ser a vida no interior do Brasil. Num movimento de integração, por um modo de vida longe de alguns imperativos da sociedade pós-moderna/contemporânea, sistematizando a minha história em dança, revelando pedaços de mim numa esfera e em espirais, mostrando minha relação com o mundo. Debruço-me nas investigações em artes na tentativa da busca do saber sensível, de evidenciar a criação como produção de conhecimento, como fazer como o próprio dizer, de fazer a obra inventando seu próprio caminho, que parta de um local, das singularidades.

A experiência gera saber e esse saber da experiência é singular, particular, subjetivo, relativo, pessoal. É um saber que não está isolado do indivíduo encarnado, experienciado. “Não é um sujeito pensante que dá partida à reflexão, mas um sujeito encarnado, que responde aos questionamentos do mundo” (RAMOS, 2010, p.36).

Não contemplo o mundo à distância, a ele estou integrado por meio dos sentidos e, através da percepção, entro em contato com essa rede complexa do mundo, que é sem fim e, de acordo com Ramos (2010, p.45), “a percepção é um movimento exploratório infinito, porque o mundo sensível é um polo inesgotável de experiência”. Busco, assim, nessa ideia de experiência, a possibilidade de descrevê-la com propriedade e não

apenas como experimento, pois corrobora-se aqui com Larrosa (2002), quando este diferencia experimento e experiência para livrá-la das contaminações empíricas e experimentais e suas conotações metodológicas e “metodolizantes”, como o próprio autor pontua.

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica de experiência produz diferença, heterogeneidade, e pluralidade. Por isso, no compartilhar a experiência, trata-se mais de uma heterologia do que de uma homologia, ou melhor, trata-se mais de uma dialogia que funciona heterologicamente. Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar um resultado, a experiência não é um caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem 'pré-ver' nem pré-dizer'. (LARROSA, 2002, p. 28).

Qual é a dimensão da experiência no processo criativo artístico? Navarro (2012) abarca um procedimento metodológico chamado “estado de experiência”, no qual é esperado que algo ocorra no encontro do ator e o lócus da manifestação ou dança pesquisada, o que resulta em um encontro único e dialógico. Para definir experiência, a autora também recorreu a Larrosa (2002), entrando também em acordo indiretamente com Ramos (2010), para os quais para ativar o estado de experiência, ou estado de criação conforme aqui descrito é necessário para o exercício da percepção, e em decorrência disso da possibilidade da experiência, demorar-se mais diante das aparições do mundo, é necessário um

gesto de interrupção, um gesto quase impossível no mundo pós-moderno. O que requer parar para pensar, parar para simplesmente olhar, para escutar, para ir e sentir mais devagar, atentar-se aos detalhes, deixar-se tocar-se, suspendendo o automatismo da ação, cultivar o encontro, calar, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

As experiências que estão relacionadas abaixo, de algum modo, entram em acordo aos processos supracitados, não por uma lógica simplesmente da ação, mas também como paixão. São percebidas como esse estado da experiência definido por Navarro (2012) como diálogo realizado, lembrado, imaginado e materializado em linguagem cênica, como dinâmica para conhecimento do objeto de estudos.

Os sentidos, a memória e a imaginação são dispositivos para entender o relacionamento complexo manifestado em laboratórios e estruturado para a linguagem e poética da cena. Trago referências da memória autobiográfica, de elementos de imagens e/ou metáforas desse lugar nas fronteiras entre arte/vida e realidade/ficção, onde aqui o ensaio imagético possui sua própria gramática

CORPO(I)MA(R)GEM

Nas paragens do cerrado, mais especificamente no alto da serra, onde moram os meus avós, realizei esta experiência sensível, na qual pude reforçar minha relação com o lugar, com a terra e com as memórias ali impregnadas. Esse espaço foi muito acionado nos trabalhos de investigação das minhas histórias socioculturais ligadas à dança e ao movimento no âmbito de toda minha formação como artista da cena. Por estas mesmas paragens há a reminiscência das manifestações de Folias de Reis transpassadas no corpo, nas estradas de terras que embrenham essa paisagem.



Os meus pés (e o corpo todo) estão ligados a terra. Então volto a terra, volto ao meu ponto de origem, às minhas paisagens, para desenvolver um laboratório no cerrado de Minas Gerais. Essa experiência aconteceu entre 09 e 14 de Julho de 2013. Imbuído de alguns elementos selecionados, eu realizo um laboratório coreográfico nesse meu lugar de origem, o sítio dos meus avôs, em Gurinhatã, na região do Triângulo Mineiro, Minas Gerais.

Acompanhado do fotógrafo e videomaker, Tiago Bassani, improvisei ações nesse espaço, havendo, também, intervenções de objetos, previamente selecionados, como uma saia branca, um tecido vermelho, além de ter outros que puderam ser garimpados no próprio lugar, tais como galhos, terra e pedras.

O ponto escolhido para a experiência é um lugar de diferentes texturas de terra e da paisagem que varia do mato fechado a uma visão panorâmica. Coloco o corpo em confronto com essas texturas. Envolve-o de terra. Incorporo esses lugares, subo em árvores, esfolio a pele seca do sol ardente, observo o céu azul em nuvens brancas movimentando o tempo. O registro desse processo é apresentado em imagens fotográficas, como o meio mais potente de exprimir essa experiência sensível.

Tal lugar, a natureza, é invocada no intuito também de instaurar contato com dispositivos da manifestação brasileira da Umbanda, os Orixás e sua relação acentuada com os elementos naturais. Do estado de experiência aqui invocado nesse corpo(i)ma(r)gem cheguei nas estruturas embrionárias de uma dramaturgia autoficcional atada à outras três experiências: improvisação em sala com os materiais colhidos neste lugar; desenvolvimento de um memorial autobiográfico e a experiência laboratorial dirigida por dirigida por outros artistas (diretora artística, artista visual, preparadora vocal, diretor musical, iluminadora e

outros artistas da cena).

O processo de pesquisa culminou na obra *Ô de Casa? Ô de Fora!* Ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana, um desassossego amalgamado numa dança-teatral brasileira (COSTA, 2016, 2014). Fruto da hibridização de linguagens, das experiências em processo, do corpo em constante estado de criação, atravessado transversalmente por uma marginalidade cênica preocupou-se com diálogo que o sujeito estabelece com o mundo. O diálogo revelou um sujeito/personagem singular que entrecruza, em seu cotidiano, devoções populares – Umbandas e Folias de Reis, realidade e ficção, memória e presentificação, constituindo um personagem que apresenta comportamento cultural de “um brasileiro” dentre as tantas possibilidades de “ser brasileiro” que a pluralidade da cultura nacional promove.

Falar de mim, então, não é uma ideia ensimesmada já que estou no mundo. É o meu ponto de vista sobre o mundo, é uma visão do mundo e o próprio mundo. Falo de um corpo próprio, vivido e pensado, como sujeito no mundo, corpo-sujeito conforme a perspequitiva de Merleau-Ponty (2011). Procuro, dessa maneira, me reconhecer no e pelo corpo, trançando um desprendimento disciplinar que o domestica – uma armadilha comum na dança.

É, então, partir da minha voz marginal, das experiências de vida deslocadas, das pesquisas e dos contatos com espetacularidades das culturas populares, à margem social e geográfica, da minha história com o Movimento dos Sem-Terra, que venho elaborando um discurso coreográfico mnemônico. Ciente do papel e da história do corpo, principalmente afastado de uma visão cartesiana e positivista, alinhavo esse caminho integrando identidade e autobiografia, memória nesse corpo(i)ma(r)gem.

ATRAVESSAMENTOS MNEMÔNICOS



Imagem 1 : Atravessamentos Mnemônicos I .Foto: Tiago Bassani



Imagem 2 : Atravessamentos Mnemônicos II .Foto: Tiago Bassani



Imagem 3 : Atravessamentos Mnemônicos III .Foto: Tiago Bassani



Imagem 4 : Atravessamentos Mnemônicos IV .Foto: Tiago Bassani

entre os grifos meus e os seus - corpo(i)ma(r)gem: espaço

Meus rumores internos, turbilhões corpo-espaciais e meus pensamentos espiralados não me permitem colaborar para uma visão tão confortável (*do mundo*) (MIRANDA, 2008, p. 14, grifos meu)”

Essas experiências ampliaram meu entendimento sobre o conceito de corpo, que passou a incluir espaço, vindo a constituir um *tóposonde* coabitam instâncias visíveis e invisíveis, que denominei *Corpo-Espaço*(MIRANDA, 2008, p.16, grifos da autora).



Imagem 5 : Atravessamentos Mnemônicos V .Foto: Tiago Bassani



Imagem 6 : Atravessamentos Mnemônicos VI .Foto: Tiago Bassani



Imagem 7 : Atravessamentos Mnemônicos VII .Foto: Tiago Bassani

O lugar não se apresenta como um recorte na superfície do planeta, mas como um feixe de conexões entre múltiplas trajetórias que se encontram e presença, coconstituindo-se (Oliveira Jr, 2013, p. 169).



Imagem 8 : Atravessamentos Mnemônicos VIII .Foto: Tiago Bassani



Imagem 9 : Atravessamentos Mnemônicos IX .Foto: Tiago Bassani



Imagem 10 : Atravessamentos Mnemônicos X .Foto: Tiago Bassani

ATRAVESSAMENTOS MNEMÔNICOS



Imagem 11 : Atravessamentos Mnemônicos XI .Foto: Tiago Bassani



Imagem 12 : Atravessamentos Mnemônicos XII .Foto: Tiago Bassani

Ouso concluir este texto apresentando imagens. Será possível essa inversão metodológica? A ciência me permitirá tal feito? Da experiência com um percurso, dos acontecimentos, dos instantes acesso hipóteses cruéis para o fazer sensível que reverberam na poética do corpo mnemônico, num território imaginal. Haverá conclusões para o corpo? Será preciso inventar outros procedimentos, um estado nascente, criando e fugindo dos pontos estáticos do mundo e um ideal científico da ciência moderna.



Imagem 14 : Atravessamentos Mnemônicos XIV .Foto: Tiago Bassani



Imagem 15 : Atravessamentos Mnemônicos XV .Foto: Tiago Bassani

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COSTA, Daniel S. **Encruzilhadas de uma Dança-Teatro Brasileira: f(r)icçãoarte-vida no processo criativo**. Curitiba/PR, Prismas, 2016.

COSTA, Daniel S. Sincretizando o conhecimento na encruzilhada entre a cena, o sujeito e oralidade popular brasileira. **Revista Arte da Cena** (Universidade Federal de Goiás), vol. 02, nº 01, p. 49 - 68, 2015. Disponível em: <http://migre.me/vhGVS>. Acesso: 22/03/2016.

COSTA, Daniel S. **Encruzilhadas do corpo (em) processo: f(r)icçãoarte-vida na criação de uma dança-teatro brasileira**. 261 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

COSTA, Daniel S. **Histórias e Memórias de Folias de Reis**. Ituiutaba/MG: Egil, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel. 2001.

LARROSA, Jorge. **Tremores – escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr., 2002. Disponível em <http://migre.me/vhGWP>. Acesso em 22 mar. 2016.

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

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio**. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

NAVARRO, G. M. Da experiência, da memória e da imaginação no transito entre a pesquisa e a cena. **Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre, Abrace, 2012. Disponível em <http://migre.me/vhGZa>. Acesso em 22 mar. 2016.

OLIVEIRA JR, Wenceslao M de. **Corpos e Sons – Locais e Imagens: o Ad Herennium sobre As Vilas Volantes**. IN: CAZETTA, Valéria & OLIVEIRA JR, Wenceslao M de (Orgs). **Grafias do espaço: imagens da educação geográfica contemporânea**. Campinas/SP: Editora Alínea, 2013.

RAMOS, Silvana de S. **Corpo e mente**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 14ª ed. São Paulo: Cortez, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. 7ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2012.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. São Paulo: Record, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

Recebido: 31/03/2016

Aprovado: 30/04/2016

Publicado: 21/10/2016



IMAGENS DE LUTA (2013-2015): “Terra, vida, justiça e demarcação”

STRUGGLE IMAGES (2013-2015): “Land, life, justice and demarcation”

Fátima Costa de Lima e Lígia Marina de Almeida¹

Resumo

Este artigo visa compartilhar o projeto de pesquisa intitulado Imagens de Luta (2013-2015): “Terra, Vida, Justiça e Demarcação”. O projeto se propõe a coletar imagens dos Povos Originários da região geográfica que veio a se chamar Brasil num contexto específico: o de suas performances em situação de conflito com as políticas públicas do agronegócio. As imagens selecionadas receberão tratamento textual, tendo como modelo o catálogo *Kriegsfibel* [ABC da Guerra] de Bertolt Brecht.

Palavras-chave: povos originários do Brasil, agitprop, pedagogia, PEC 215.

Resumen

Este artículo busca compartir el proyecto de investigación titulado *Imágenes de Lucha* (2013-2015): “Tierra, Vida, Justicia y Demarcación”. El proyecto se propone recolectar imágenes de los Pueblos Originarios de la región geográfica que se vino a ser llamada Brasil, en un contexto específico: el de sus performances en situación de conflicto con las políticas públicas del agronegocio. Las imágenes seleccionadas recibirán un tratamiento textual, teniendo como modelo el catálogo *Kriegsfibel* [ABC de la Guerra] de Bertolt Brecht.

Palabras clave: pueblos originarios de Brasil, agitprop, pedagogía, PEC 215.

Abstract

The purpose of this article is to share the research project entitled *Struggle Images* (2013-2015): “Land, Life, Justice and Demarcation”. The project looks to collect images of the Native people of the geographical region known as Brazil, in a specific context: the one related to their performances in a confrontation situation against the public politics of the agribusiness. The images selected shall receive a textual treatment, having as a guide the *Kriegsfibel* [ABC of War] of Bertolt Brecht.

Keywords: native people of Brazil, agitprop, pedagogy, PEC 215.

¹ Fátima Costa de Lima é atriz e cenógrafa. Investiga teoria crítica e teatro político em espaços cênicos, imagens e alegorias. Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Teatro (sua atual coordenadora) do Centro de Artes da UDESC – costadelimafatima@gmail.com. Lígia Marina de Almeida é mestranda do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), orientada pela Profa. Dra. Fátima Costa de Lima – limarina70@gmail.com. Ambas as autoras integram o Coletivo Imagens Políticas e o Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo.

“Alguém na terra está à nossa espera.”

Walter Benjamin²

Este artigo visa compartilhar o projeto de pesquisa em andamento intitulado *Imagens de Luta (2013-2015): “Terra, Vida, Justiça e Demarcação”*. O projeto se propõe a coletar imagens dos Povos Originários da região geográfica que veio a se chamar Brasil num contexto específico: o de suas performances em situação de conflito com as políticas públicas do agronegócio estabelecidas em torno da “terra, vida, justiça e demarcação”. Trata-se, esta última, de uma consigna utilizada pela militante Guarani-Kaiowá Valdelice Verón (Aldeia Taquara - Juti/MS) para referir-se aos processos de luta por demarcação de terras indígenas no sul no estado do Mato Grosso do Sul³. As imagens selecionadas receberão tratamento conceitual, tendo como modelo o catálogo *Kriegsfibel [ABC da Guerra]*. Nele, o teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) catalogou e montou imagens jornalísticas do período da Segunda Grande Guerra, colocando-as em relação dialética com textos poéticos e críticos à situação mundial, naquele momento. O projeto se propõe a experiência similar, tomando como contexto situações de embate pelo pertencimento e pela posse da terra – e outras de aí decorrentes e/ou complementares - através da leitura de imagens desses conflitos, publicadas em redes sociais e agências de informação virtuais. O ponto de vista do projeto se situa na perspectiva das populações originárias e nos modos como elas encenam em imagens (corporais) sua luta pela terra.

Os objetivos gerais da pesquisa são: desenvolver pesquisa de imagens no contexto da luta pela terra dos povos originários do Brasil, coletar imagens midiáticas da luta pela terra dos povos originários do Brasil e analisar, nas imagens, o

modo como os povos originários do Brasil se confrontam simbolicamente com a cultura “civilizada” na luta pela terra. A investigação se propõe a entender as imagens como registros de rituais e ações simbólicas indígenas em territórios e situações de conflito, e delimita o recorte histórico no período compreendido entre abril de 2013 e dezembro de 2015. Toma como marco inicial o momento em que a Câmara dos Deputados do Brasil volta a debater a implementação da Proposta de Emenda Constitucional 215 (PEC 215/2000), sobre a demarcação de terras indígenas brasileiras, e como marco final a I Conferência Nacional de Política Indigenista, ambos eventos realizados em Brasília.

Onze de novembro de dois mil e quinze. O líder kayapó Raoni é fotografado durante a Mobilização Nacional Indígena, no Distrito Federal, trajando uma camiseta amarela com o texto: “STOP Belo Monte!” A fotógrafa Maira Irigaray, da agência Amazon Watch, registra a liderança indígena em primeiro plano, nitidamente. Em segundo plano, já um pouco desfocado, pode-se ver a polícia em ação utilizando bombas de gás lacrimogêneo contra os manifestantes. Em terceiro plano, o coro de manifestantes em meio à fumaça e em quarto plano o que parece ser o Congresso Nacional.

Tomaremos essa foto como exemplo da metodologia do projeto, descrita a seguir, por etapas.

Numa primeira etapa, apresentamos o método de seleção da imagem. Iniciamos colocando no sítio de busca de informações Google as palavras que dão título à pesquisa: “Imagens de luta (2013-2015): terra, vida, justiça e demarcação” e palavras correlatas (como PEC 215, por exemplo). Depois, passamos a investigar uma lista extensiva de imagens relacionadas com os termos da busca. Cada uma das imagens citadas na lista conduz a outras,

² Benjamin, 1987, p. 223. Tese 2 Sobre o conceito de história.

³ Tais palavras foram proferidas um pouco antes da morte (assassinado por fazendeiros da região) pelo Cacique Marcos Verón, pai de Valdelice Verón, na luta pela justa demarcação da Aldeia Taquara.

além de revelar sítios eletrônicos antes desconhecidos por nós. Também investigaremos sítios como o Greepeace, o CIMI (Conselho Indigenista Missionário) e a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (parceiros das lutas indígenas por terra), além da grande mídia como, por exemplo, UOL, Folha de São Paulo (SP) e Globo (RJ). A escolha dessas fontes jornalísticas na pesquisa responde ao método de montagem que iremos aplicar em seu tratamento: recorta-las da fonte original de sua exposição e reposiciona-las em outro conjunto, priorizando a operação dialética entre as imagens, entre imagens e textos. Esta é uma metodologia empregada na construção do ABC da Guerra, de Bertolt Brecht.

No que diz respeito ao nosso exemplo – a fotografia de Raoni -, ela foi escolhida não apenas pelo modo de composição fotográfica da fotógrafa, que apresenta o mérito de revelar o conflito e a violência a que se encontram submetidos os povos originários do Brasil. Em sua segunda etapa, à metodologia deste projeto interessa analisar a composição fotográfica quando, por exemplo, a imagem mostra a vestimenta de Raoni: uma camiseta em que está escrita a mensagem em inglês “STOP Belo Monte!”. Atentamos ao propósito propagandístico do uso da peça e à percepção de Raoni de que fotógrafos e jornalistas espalharão sua imagem nas mídias nacionais e internacionais. Nesse sentido, a escolha da palavra “STOP” pode contribuir para a difusão da causa indígena para além de falantes de português e línguas indígenas tradicionais.

A atenção a técnicas e estratégias corporais, lidas na imagem, indicam a performatividade da luta

política indígena através da identificação do efeito social decorrente da ação ritual. Indicam também a utilização política e consciente das imagens pelos povos originários, conforme o sentido atribuído ao uso de imagens por Bertolt Brecht:

Porque imagens? Porque para saber há que saber ver. Porque um documento é mais difícil de refutar que um discurso. (...) A verdade é concreta. (...) Ver nos permite saber e, inclusive, antecipar algo do estado histórico e político do mundo e a montagem dessas imagens funda toda sua eficácia em uma arte da memória. (BRECHT in DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41-43)⁴

Trata-se, pois, de refletir sobre imagens configuradas em prol da resistência política ao atual “estado histórico”. São imagens que, ao mesmo tempo em que denunciam a barbárie civilizatória, preparam o futuro nelas antecipado e construído por estes povos originários, de maneira consciente, nos modos de produção das imagens, ou seja, em sua “montagem”.

Dois de outubro de dois mil e treze. A Comissão Guarani Yvyrupa (SP), juntamente com outros movimentos sociais, tingem de tinta vermelha os dorsos dos que representariam os povos originários (e negros) no Monumento às Bandeiras, de autoria de Victor Brecheret, localizado nas proximidades do Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo. Além da exposição simbólica do sangue que foi derramado pela ação bandeirante no Brasil, se posicionam em grande grupo na frente dos “homens brancos de pedra” do monumento, e abrem a sua faixa: GUARANI RESISTE, DEMARCAÇÃO JÁ.

⁴ Tradução livre das autoras do artigo. Em espanhol: “Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque un documento é mais difícil de refutar que un discurso de opinión. (...) La verdad es concreta. (...) Ver nos permite saber e, incluso, anticipar algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria.”



Tal ação foi uma das mais noticiadas acerca da luta indígena – envolvendo diversas etnias e localidades brasileiras - contra a PEC 215, proposta apresentada à Câmara dos Deputados em 28 de março de 2000 pelo então deputado Almir Sá. Em abril de 2013, foi organizada (pela bancada ruralista) uma comissão especial para examinar e emitir parecer sobre essa proposta. Caso seja aprovada, a competência para a demarcação de terras no país passa da União para o Congresso Nacional, possibilitando a revisão de terras já demarcadas, além da criação de novos critérios e procedimentos para a demarcação de novas terras. Segundo vários setores indigenistas, a proposta é inconstitucional e fere direitos fundamentais dos povos originários em prol do fortalecimento do agronegócio brasileiro, suportado pela bancada ruralista dentro da Câmara dos Deputados e pela atual Ministra da Agricultura, Kátia Abreu.

Frente à ameaça de extinção - somada aos números alarmantes atuais de mortes de indígenas no país por suicídio⁵, assassinato ou fome -, grupos indígenas de todo país continuaram e aumentaram o número de manifestações contra a PEC 215, contra o genocídio indígena e pela demarcação urgente de suas terras. Além disso, tendo em vista o desenvolvimento das tecnologias de informação audiovisual e o espalhamento de notícias de forma rápida via redes sociais (facebook, twitter etc.), vários desses grupos passam a se apoiar e a se utilizar dessas ferramentas a fim de garantir a divulgação nacional e internacional de sua situação, bem como para convocar mais adeptos à causa, assim como também para proteção de seus corpos reais.

Frente a este arsenal midiático - posicionado tanto a favor quanto contra a causa, operando em prol e contra os dois lados do conflito -, surgem as

questões: como os grupos indígenas em luta se posicionam? Como se dão a ver? Quais as estratégias corporais de denúncia das atrocidades que os atingem? Como compõem suas manifestações? Quais são os rituais e as práticas criadas e desenvolvidas para a luta por suas terras, suas vidas e justiça?

Quatro de dezembro de dois mil e catorze. Indígenas da etnia Carajás armam em frente ao Palácio do Planalto um totem (com estrutura de uma palmeira) em que se pode ver uma foto da presidenta Dilma Rousseff ao lado da então senadora do PMDB, Kátia Abreu (bancada ruralista). Na foto, indígenas paramentados com pinturas corporais e adornos “tradicionais” em sua cultura se posicionam com arco e flecha em mãos, apontando para o totem e paralisando, nesta posição, para as câmeras.

A Rússia soviética pós-Revolução de 1917 desenvolveu o que passamos a chamar de Agitprop (contração da expressão “agitação e propaganda”). Naquele momento histórico, era necessário informar e convidar à causa revolucionária socialista a população de um país quase continental em extensão, com alta taxa de analfabetismo, sendo que o papel era escasso. Para realizar esta tarefa, foram criadas brigadas de artistas que, se valendo de variadas técnicas artísticas - sobretudo, teatrais, mas também musicais e plásticas -, viajavam pelo território soviético apresentando uma nova forma de periodismo, ativismo, pedagogia e arte, com variados procedimentos.

Até os dias de hoje, essas técnicas e procedimentos são estudados, refuncionalizados (termo de Bertolt Brecht que aponta para novos usos críticos do já existente), desenvolvidos e retrabalhados para uso em conflitos e novas

⁵ Segundo o Relatório Violência Contra os Povos Indígenas do Brasil - dados de 2014, produzido pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), apesar de os indígenas representarem apenas 0,4% da população, a taxa de suicídios entre eles corresponde a 1% do total do país.

demandas sociais, por artistas e grupos culturais que associam arte e cultura ao ativismo político. São exemplos de “refuncionalizadores” artistas como Bertolt Brecht, na Alemanha, e Augusto Boal com seu Teatro do Oprimido, no Brasil, dentre vários grupos de trabalhadores da Europa e dos Estados Unidos da América. Em suma, o Agitprop desenvolveu tecnologias de informação, modos de noticiar e métodos pedagógicos na medida em que se faz necessário dar a ver algo com arte, a fim de propor modos de politização consciente. Para tanto, as formas do Agitprop lidam com a alegoria, a narração, cenas curtas etc.

Vinte e sete de novembro de dois mil e catorze. Indígenas da etnia Munduruku, juntamente com ativistas do Greenpeace, usam pedras do fundo do Rio Tapajós para formar a frase “Tapajós Livre”, nas areias de uma praia às margens do rio de mesmo nome, próximo ao município de Itaituba, no Pará. A expressão só pode ser lida do alto - de um helicóptero ou um avião, por exemplo. O protesto ocorreu na região onde o governo pretende construir a primeira de uma série de cinco hidrelétricas na bacia do Tapajós. Uma roda de cerca de 60 indígenas é formada ao lado da frase de pedras.

Nesta ação, o grupo indígena se apoia na mesma tecnologia de controle de suas terras: cuida para que a ação seja vista do alto pelos mesmos helicópteros que circundam suas terras a fim de apropriar-se delas. O recado é direto, com destinatário evidente: quem sabe esse recado seja para todos nós que olhamos a terra desde nossos computadores, via Googleearth?

A luta indígena contra sua própria aniquilação iniciou-se durante a Conquista Europeia, no evento histórico denominado “colonização”. A “conquista” da América Latina produziu, por parte dos Povos Originários “conquistados”, técnicas de resistência e

sobrevivência. Esses povos tiveram, também, que (re)construir e (re)formar suas próprias culturas a cada novo conflito e situação de embate produzida no contato com o “colonizador”. Segundo o livro Terra Madura (2008), de autoria da antropóloga paraguaia radicada no Brasil Graciela Chamorro, os atos simbólicos dos guaranis em ações de resistência servem ao cumprimento do desejo de se verem novamente livres.

As ações simbólicas serviriam, pois, à libertação do espaço indígena de tudo aquilo que foi alienado de sua cultura originária ou que foi imposto pela colonização. Mas, libertar-se de que? Segundo Frantz Fanon, sobretudo da

violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, [e que] será reivindicada e assumida pelo colonizado [...] Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterra-la profundamente no solo ou expulsa-la do território. (FANON, 1968, p. 30)

Na atualidade da violenta situação histórica, política e econômica brasileira, investigamos quais são as estratégias e técnicas de lutas contra essa violência no campo simbólico - o campo da cultura – no modo como desenvolvidas por indígenas das mais variadas etnias do país, em prol de sua causa. Em entrevista, os guerreiros e guerreiras Mundurukus declararam que carregaram as pedras com firmeza, desde o fundo do rio, para mostrar que não vão abrir mão dele (BAITELLO, 2014).



Na reportagem “CIMI regional do MT reafirma luta contra destruição dos rios e pela demarcação de terras”, de vinte e quatro de julho de 2015, pode-se observar, na foto de abertura, as costas de um menino indígena em aparente situação de manifestação, com pinturas e adornos tradicionais. No centro da pintura corporal, se lê, escrito em preto e vermelho e ocupando quase todas as costas do menino, a palavra DEMARCAÇÃO.

À violência e à fome, à falta de demarcação de terras e ao confinamento em reservas que não compreendem as terras indígenas originais - além das ameaça de implementação da PEC 215 - estão submetidos todos os indígenas do país, com ou sem terra demarcada. Este contexto gerou e vem gerando mudanças nas práticas cotidianas das comunidades indígenas e em seus rituais. Dar a ver sua existência ameaçada de extinção em performances a serem registradas em fotografias e peças audiovisuais parece-se tornado ação importante para que o quadro se reverta. Desse modo, as práticas culturais tradicionais se viram acrescidas de práticas simbólico-culturais em conflito com a cultura e os símbolos de outra etnia – a branca -, de outra cultura - a dita “civilizada” – e de outro sistema socioeconômico – o capitalista -, todos estranhos aos povos originários do Brasil.

Tais imagens estão espalhadas e distribuídas, sem qualquer sistematização, em sítios da internet. A proposta da investigação descrita neste artigo é realizar uma pesquisa inédita que coletará e reunirá as várias imagens de luta em um acervo.

Acreditamos, por fim, que esta pesquisa produz pedagogia, especialmente se entendemos como pedagogia a

a “arte de aprender a ver abismos ali onde há lugares comuns”, na expressão de Karl Kraus. É aprender a ver todas as coisas sob o prisma do conflito, da transformação, da separação, da alteração. É também, na opinião de Bertolt Brecht, a arte de transformar e de multiplicar seus próprios meios para saber algo do mundo e agir sobre ele. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 234)⁶

Trata-se de uma pedagogia da educação para a liberdade e a vida, onde pode-se transmitir e compartilhar estratégias, técnicas e modos de luta e manifestação por direitos básicos e pela sobrevivência dos povos originários do Brasil. Tais estratégias, técnicas e modos de luta – que envolvem produção artística e cultural e foram desenvolvidas e acumuladas por décadas - poderiam ser aprendidas e ressignificadas pelas gerações indígenas do futuro. Na atualidade, elas podem servir também a qualquer pesquisador(a) interessado(a), por exemplo, em técnicas de agitação e propaganda contemporâneas – como as criadas pelo Movimento Passe de Livre de São Paulo e colocadas em ação nas Jornadas de Junho de 2013, movimento que declarou a influência das manifestações indígenas em seus modos políticos de agir.

Quanto ao projeto ser realizado no âmbito da pesquisa universitária das artes cênicas, o motivo remete aos conhecimentos acumulados na área da representação, que podem gerar novos olhares sobre a corporalidade e a performatividade dos rituais indígenas em situação de luta pela terra. De modo dialético, uma via de mão dupla aponta para a contribuição dos estudos culturais indígenas com as artes cênicas, em especial com investigações do corpo engajado na transformação da realidade social.

⁶Tradução livre das autoras do artigo. Em espanhol: “el arte de 'aprender a ver abismos allí donde hay lugares comunes', según la expresión de Karl Kraus. Es aprender a ver todas las cosas bajo la perspectiva del conflicto, de la transformación, de la separación, de la alteración. Es también, en la opinión de Bertolt Brecht, el arte de transformar y de multiplicar sus propios medios para saber algo del mundo y actuar sobre él.”



Bibliografia

BAITELO, Ricardo. Tapajós Livre: não à construção de hidrelétricas na Amazônia. 27 de nov de 2014. Disponível em: <http://migre.me/vhHag>. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, p. 222-232. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAMORRO, Graciela. Terra Madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani. Dourados: Editora da UFGD, 2008.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). Relatório Violência contra os povos indígenas do Brasil – dados de 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imagenes tomán posición. El ojo de la historia, I. Tradução de Inés Bértolo. Madrid: Antônio Machado Libros, 2008.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016

A DOR DA GENTE NÃO SAI NO JORNAL

Relatos e imagens de uma performance de guerrilha

THE PAIN OF THE PEOPLE DON'T COME OUT IN THE NEWSPAPER

Reports and images off a guerrilla performance

Everton Lampe

Resumo

Este trabalho busca refletir acerca da performance como prática de guerrilha ao pensá-la como espaço de produção estética e de discussão social. A partir do trabalho do artista Winny Rocha, pretende-se abordar algumas discussões sobre o performer negro na cena contemporânea e sua própria guerrilha, em que através de imagens e relatos, performances podem se realizar.

Palavras-chave: coletividade, crítica, experiência, formação, identificação.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre el arte-acción y la práctica de la guerra, de guerrilla, como un espacio de producción estética y debate social. Desde el trabajo del artista Winny Rocha, se pretende abordar discusiones sobre el performer negro en la escena contemporánea y sus propias guerrillas, en la que a través de imágenes y relatos, los performances políticos se realizan.

Palabras clave: colectividad, crítica, experiencia, formación, identificación

Abstract

This work aims to reflect about the performance and practice of guerrilla warfare to think it as an space of aesthetic production and social discussion. From the artist Winny Rocha work is intended to address some discussions about the black performer in contemporary scene and his guerrilla contexts in which through images and stories the politic performances are made.

Keywords: collectivity, critical, experience, training, identification

¹ Performer e colaborador em arte. Mestrando em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; evertonlampe@gmail.com *A pesquisa de mestrado encontra-se em andamento a partir da temática: Hélio Oiticica e a performance. Com orientação do prof^o Edécio Mostaço. Bolsa CAPES.



Proponho reflexões² sobre a produção cênica contemporânea em relação com a realidade social ao perceber os territórios estéticos e sociais cada vez mais imbricados pelos contextos de criação política no cotidiano, que nos leva a refletir sobre a emergência de uma produção crítica, seja onde for.

Proponho uma discussão acerca da prática da performance como linguagem artística e a atenção para as questões relativas ao extermínio das vidas e sonhos da juventude e de todo o povo negro no Brasil, que não podem permanecer velados ou incorporados na cultura de maneira naturalizada.

Ainda que estas palavras partam de um pesquisador em perspectiva de discussão no campo de estudos da performance como linguagem que propõe experimentar o corpo como produtor de acontecimentos e em relação às diversas materialidades e discursos, não se trata de uma produção solitária, pois adentra a este texto o trabalho e reflexão do performer Winny Rocha, natural de Cariacica - cidade do Estado do Espírito Santo, negro e militante das questões raciais e também de gênero e de sexualidade, que contribui com uma generosa entrevista³.

Entre as aproximações da performance e seu lugar de produção crítica e social pela arte e a tentativa de potencializá-la através da ideia de guerrilha é que este texto se apresenta como lugar de compartilhamento de questões e estratégias políticas da cena contemporânea em que podemos questionar: “[...] como o trabalho de arte conversa

com o mundo”⁴?

Ao identificar a presença que ocupa o performer negro na cena contemporânea, já sendo ela de resistência em meio às produções artísticas, e como seu modo de ação potencializa uma discussão política através da arte, proponho refletir sobre os caminhos que esta escrita entre performance e guerrilha pode atravessar. Neste sentido, qual a viabilidade da produção de performance por artistas negros no Brasil? Onde eles estão? Com quem falam?

Ao ser questionado por uma aluna⁵ acerca de referências de performers negras e negros no campo da cena contemporânea, procurei um posicionamento ético e crítico relacionado mais atentamente a este silenciamento⁶ social que afeta as práticas artísticas. Além disso, coloca em questão a performance como linguagem - ainda que de caráter histórico de transgressão e revolta - muitas vezes e infelizmente se afirma como um lugar elitista que considero importante ser revisitado.

Não bastaria tratar de performance de modo amplo e genérico, mas a complexidade está em perceber quais performances de fato buscam criar situações que correspondem ao discurso transgressor e lugar crítico que seus produtores reivindicam para si na discussão de arte política.

Considerando as opiniões de Benjamin⁷, apropriando-me da discussão acerca do autor como produtor (1994), proponho ampliar a

² Escritas em conversação com o seminário temático “Lugar cênico e imagem dialética”, proposto pela professora Fátima Costa de Lima, no Programa de Pós-graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

³ Entrevista concedida pelo artista Winny Rocha a partir de questionário online e conversa via telefone em novembro de 2015.

⁴ LIMA, 2011, p.193.

⁵ Tal situação deu-se em uma das aulas que lecionei dentro do Estágio Supervisionado na disciplina Estética I da graduação em Teatro da UDESC.

⁶ O silenciamento faz referência à condição do negro no Brasil desde a escravidão e a privação dos espaços de fala, logo, de exercer os direitos sociais. Já para aqueles que ocupam lugares de fala, “O silêncio ajuda a incorporação da ideologia do branqueamento: àqueles que adotam uma atitude contrária é dito que o preconceito racial não existe no Brasil e que tentar discuti-lo é levantar um falso problema.” (NIEMEYER, 1998, p. 04)

⁷ É importante ressaltar que o crítico e pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) foi um autor central durante a disciplina cursada na Pós-Graduação em Teatro – PPGT UDESC e desenvolveu grande parte de seus estudos no contexto da II Guerra Mundial com propósitos revolucionários contrários ao regime Nazista.

a problematização da produção para pensar não somente o campo literário, mas também o artista e sua criação cênica. Isto porque “[...] Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações?”. Esta questão parece ter validade, hoje, para a performance e para o modo como ela se coloca junto das questões sociais de seu tempo, em contato direto entre performer e público, no sentido de produzir transformações.

Esta discussão encontra-se de acordo com a perspectiva de que “definir performance é um falso problema”. Não que a performance não deva ser discutida, mas é essa mesma discussão que a coloca em questão como falso problema.

A este artigo interessa, de modo mais estrito, problematizar o modo como as heranças da coletividade do happening, assim como as práticas de bodyart, misturaram-se ao que nos anos 70 com o Grupo Fluxos se consolidou como performanceart e que, desde então, carrega o peso de ter saído das galerias e ter retornado para elas - de forma transgressora e não - para público específico¹¹.

Estas reflexões tornam-se emergências, uma vez que é possível identificar uma grande onda de discursos biográficos em que o performer muitas vezes fala sozinho, com pouca abertura para a entrada do outro - sendo este segundo - o espectador, transeunte, cidadão.

Um crescente interesse por parte de atores e grupos teatrais de adentrarem as práticas e discussões da performance residem, nas possibilidades de ação direta nos problemas sociais. Isto inclui questões de autoria, questionamento de autoridade do diretor na criação e hierarquias entre funções, dadas pela imprevisibilidade da performance e seu caráter colaborativo.

A performance traz consigo a possibilidade de revelar seu modo de ação enquanto acontece, distanciada da ilusão dos discursos prontos a serem postos em cena, como no teatro de moldes dramáticos. Por isso, a performance “Caberia como uma luva” na afirmação de espaços de experimentações e de problematização das questões sociais.

O fato dos trabalhadores da performance¹² precisarem discutir a peculiaridade de suas propostas, mas não possuírem espaços de legitimação na arte e na cultura oficial legitimada pela indústria cultural, acarreta na necessidade de produções alternativas em que surgem cada vez mais eventos e captação de recursos fortalecidos por redes de criação colaborativa, além dos financiamentos coletivos. Porém, a entrada da performance no campo de trabalho acaba colocando-a a todo momento em risco de ser esvaziada diante da realidade capitalista, que exige do artista: excelência, originalidade e visibilidade nos espaços de legitimação da arte.

⁸ BENJAMIN, 1994, p. 122.

⁹ As transformações tratam-se aqui das possibilidades do acontecimento performático a partir do contato e aproximação entre artista e público, uma vez que “[...] Esta situação cria novas condições para a performance. Para desestabilizar a ainda obsoleta oposição entre público e privado hoje, em que se cria possibilidades para novas experiências (LICHTE, 2008, p. 65. trad. do autor)”.

¹⁰ Problematização proposta pela pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Disponível em: <http://migre.me/vhFgT>

¹¹ Uma vez que as galerias tem público preferencial que se conforma entre a própria classe artística, seus críticos e consumidores, a maioria pertencente à classe burguesa dado o alto valor das obras de arte expostas, com preço proibitivo para classes trabalhadoras.

¹² Convite a pensar e reforçar o artista como classe trabalhadora a quem for importante ressaltar.



O mesmo contexto de “encaixe” da performance nos moldes oficiais, se encontra nas investigações acadêmicas e conceituais em que a efemeridade das ações e outras especificidades oferecem para seus realizadores um campo de batalha com o espaço acadêmico de pesquisa a fim de assegurarem suas práticas e discussões em moldes outros que não os das ciências duras.

Neste sentido - seja pela forma da ação ou conteúdos que ela reivindica enquanto discurso - é que este texto se inscreve em um lugar de pensar não a performance somente, mas a performance como elemento em guerra, ou ainda, para seguirmos perfurando instituições e discursos hegemônicos, guerrilha, definida por A.G. Júnior da seguinte forma:

A Guerrilha tem como estratégia submeter o adversário, que pode até ser muito mais poderoso, a condições adversas que causem extrema dificuldade as suas ações. Desta forma, combatentes podem fazer frente a poderios militares superiores. A inferioridade dos guerrilheiros em questões bélicas, por exemplo, é compensada pela estratégica ação militar e pelo impacto da ação psicológica.

Performance de guerrilha? Essa expressão pareceria redundante se não fosse possível observar criticamente um crescente número de performances que, interessadas isoladamente pela mistura de linguagens artísticas, inibem a possibilidade e necessidade de se discutir arte em relação à sociedade.

A fim de problematizar algumas perguntas lançadas no início deste texto sobre o lugar crítico e potente da performance de guerrilha, este artigo recorre a uma performance intitulada A dor da gente não sai no jornal, de concepção do artista

capixaba, Winny Rochapara discutir alguns aspectos que trarão materialidades para esta discussão.

Em entrevista, o artista afirma que:

A performance é composta pela instalação plástica de várias pipas, junto a foto de jovens negros e folhas com relatos reais. Nesse espaço eu realizo a leitura desses relatos para o público de forma direta, num dado momento, interrompo a leitura com uma queda brusca. Depois de cair desenho a silhueta do meu próprio corpo caído no chão com um pedaço de giz branco, como nos procedimentos de perícia policial. Geralmente escrevo junto à silhueta o nome, a data de nascimento e morte de meninos e meninas assassinados, nomes de amigos da minha infância ou casos próximos ou atuais.

O performer cria um espaço de fala em que os diversos modos de enunciação se misturam, complementam e se distanciam. Reproduzindo um procedimento policial de riscar no chão o local onde se encontra a vítima de um crime ou acidente, Winny risca seu corpo a cada texto lido para o público ao mesmo tempo em que denuncia os tantos corpos que não são oficialmente riscados e problematizados politicamente.

Desta forma, histórias escritas em cartas, faladas, riscadas no chão, presentes nas paredes, junto com diversos elementos como pipas, boné e chinelo, criam o encontro de diferentes materialidades, que mesmo identificadas em uma perspectiva simbólica, ultrapassam identificações e discursos já estabelecidos, convidando o espectador – possível alegorista – a criar relações a partir destes diversos elementos e situações corporais, como as quedas realizadas por Winny Rocha. Assim, o símbolo passa a ser pensado como signo a partir das discussões propostas pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em que o signo é utilizado

¹³ JUNIOR, A. G. Disponível em <<http://migre.me/vhFiL>>. Acesso em: 10/12/2015.

¹⁴ Trabalha como performer e ator em diversos grupos entre Minas Gerais e Espírito Santo.

¹⁵ Entrevista concedida pelo performer Winny Rocha em dezembro de 2015.

para a criação de novas relações e significados para além de sua identificação simbólica, ou seja, ao que ele representa.

O símbolo afirma sua autonomia de signo: é intransitivo e soberano. A alegoria, pelo contrário, significa outra coisa para além dela mesma e, por isso, é forçada a relacionar-se com o que está fora dela: o mundo. O símbolo fechado em si e por si e cujo motivo de existir remete a si mesmo se opõe à alegoria, uma obra aberta que, no movimento mesmo de abrir-se, se expõe às arbitrariedades sem poder jamais encontrar um conceito único.

O caráter aberto da performance se depara com a necessidade do público em produzir sentidos, contextualizando a ação com suas vivências para produzir entendimentos sobre a experimentação. Entretanto, ao nos depararmos com elementos em caráter alegórico no trabalho aqui descrito, este processo de racionalização precisa lidar com o fato de que:

A alegoria é um ícone miserável a que, no mundo histórico, resta apenas o exercício exaustivo da reflexão que talvez consiga colher – não há garantias – algum valor ou significado. Seu modo de existência, ou melhor, de sobrevivência é paradoxal, pois ela já nasce morta.

Possíveis frustrações de um não entendimento ou mesmo a necessidade de elaboração por parte do público tiram o trabalho de um lugar confortável, pois, a cada dia e espaço mudam as histórias, situações e contextos desta mistura de signos proposta pelo performer, que toma seu lugar de enunciação para tratar de diversas histórias com variadas vozes, logo:

Os relatos utilizados na performance são de jovens negros que toparam contribuir com suas histórias de vida. A maioria foi conseguida a partir de uma pequena campanha nas redes sociais em outubro de 2014. Um post convidava esses jovens à escreverem de forma livre sobre suas realidades e sonhos. Nisso recebi uma série de textos que falam de várias questões do jovem negro. Desde as dificuldades de perspectivas de estudo e trabalho, solidão da mulher negra, cotas raciais, o homoafetivo negro e as questões familiares. Histórias de alegrias e dores, principalmente, resistência e luta.

Neste sentido, a performance se coloca desde o início em um modo de ação colaborativo em que os relatos de diferentes pessoas criam, através da junção realizada pelo artista, uma rede de solidariedade e denúncia de diferentes histórias e desejos em que o compartilhamento íntimo com diferentes reverberações com o público presente é gerado.

Tais reverberações em diferentes espaços de conscientização lidam diretamente com a responsabilidade e reconhecimento das vozes de luta de homens e mulheres negras que a partir da nossa história marcada pela colonização europeia de – escravidão -foram silenciadas. Trata-se de silêncios que no corpo do performer soam como gritos lidos, escritos, contados e vestidos na efemeridade poética que é a retomada histórica em um presente crítico, dado neste contexto, pela arte da performance e os relatos de luta.

A dor da gente não sai no jornal traz no título a denúncia de tantas mortes e desigualdades sociais que ficam muitas vezes esquecidas e desconsideradas pelo poder público e que não tem cobertura direta das mídias oficiais.

¹⁶ LIMA, 2011, p.197.

¹⁷Idem, 2011, p. 198.

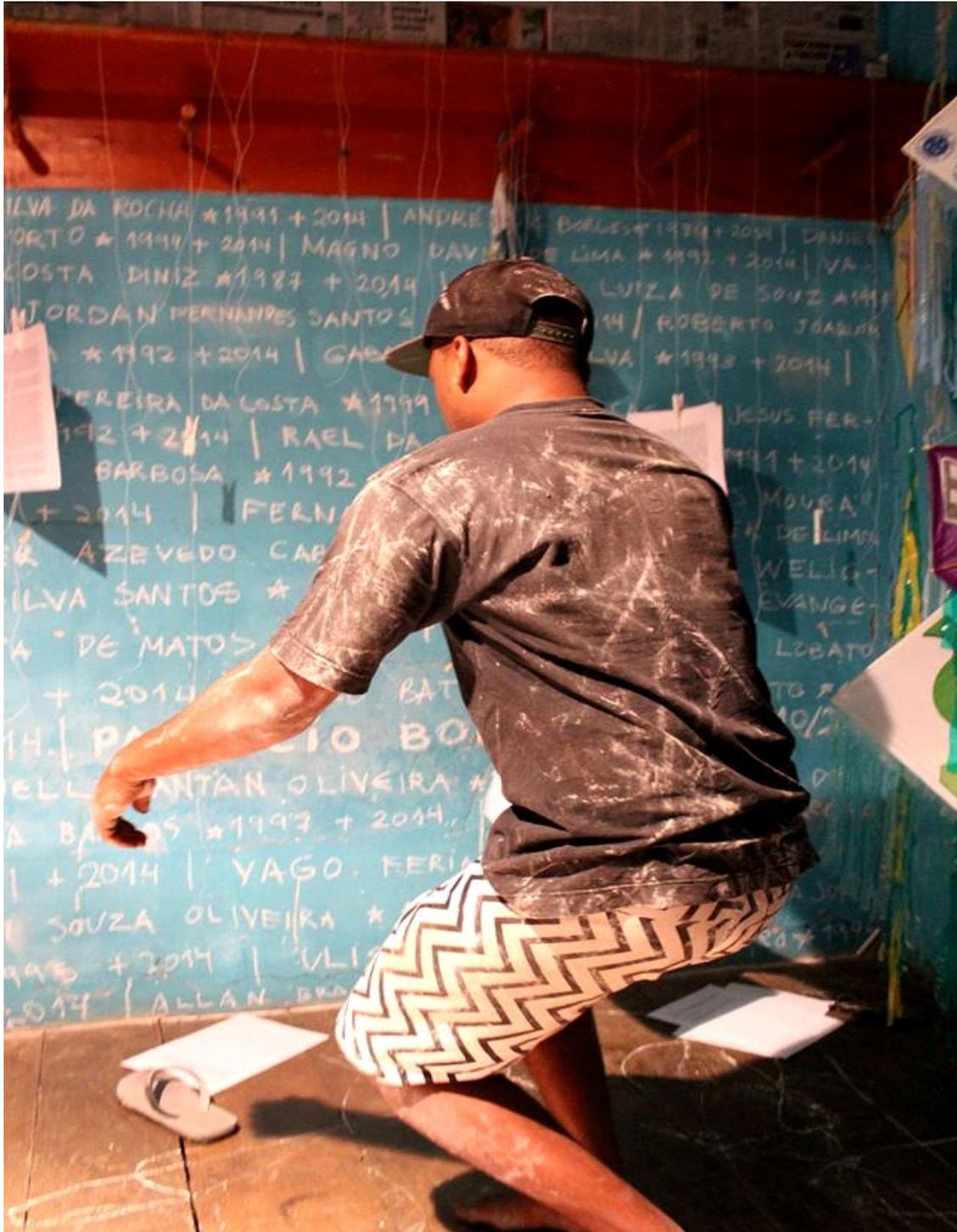
¹⁸ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.

Esta dor se aproxima da crítica de Benjamin, na década de 30, sobre a relação entre forma e conteúdo literários. Segundo o crítico alemão, “o jornal se mostra como cenário de uma confusão literária” e:

Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas atrás

delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses.

A impaciência dos excluídos de que trata Benjamin conversa diretamente com esta prática artística, visto que distanciado das mídias oficiais, a escrita e relatos presentes na performance de Winny tratam de reescrever estas histórias através de documentações compartilhadas por diversos jovens negros e as vivências do artista.



²¹ Fotografia da performance: A dor da gente não sai no jornal. Créditos: Nathane Alves.

Após a campanha de compartilhamento de histórias que seriam utilizadas na ação, o performer não parou mais de receber e buscar histórias e vozes que potencializam seu procedimento cênico, segundo Winny Rocha:

Com posse destes relatos leio a cada performance quatro ou cinco diferentes, escolhidos ou pensando no público do dia a partir das questões que cada texto pode trazer para mim e para os outros naquele momento. Geralmente o que tento garantir é que tenha textos tanto de homens quanto de mulheres e garantir uma diversidade de temáticas. Esse caráter aleatório garante uma montagem textual diferente a cada realização.²²

O artista evidencia a dificuldade de receber por escrito a história de diversos jovens negros com baixa escolaridade pela barreira da escrita formal. Além disso, ao tratar do jovem negro, as reverberações acabam tocando diretamente o performer em esferas autobiográficas. Vindo da periferia do Espírito Santo, Winny Rocha considera a bermuda, o chinelo e o boné de aba reta elementos fundamentais para a denúncia e demarcação de espaços de legitimação uma vez que, consciente de seu lugar como artista, pode atacar a violência social por estratégias de guerrilha.

Se o guerrilheiro urbano que lutava contra a ditadura no Brasil proposto por Carlos Marighella²³ (1969) não tinha uniformes, pois haviam lhe tomado tudo, o performer guerrilheiro de hoje reconhece no contra-uniforme um lugar de guerrilha, usando-o.

Winny, ao subverter a maioria dos trabalhos da arte contemporânea, para quem o modo de se vestir em muitas periferias do Brasil não corresponderia ao padrão estético dos artistas contemporâneos, afirma:

Aba reta! Eu acredito que posso ser o “preto de alma branca” que a sociedade quer que eu seja. Sou artista, universitário, domino a linguagem culta e conheço os principais nomes da cultura branca elitista. To nas salas de teatro e galerias de arte, mas to de aba reta. Se querem o preto vestido de branco eu coloco o corpo negro que incomoda.²⁴

Ainda,

Aproveito da minha identidade racial para evidenciar o não-lugar do negro nos espaços de arte, principalmente, o negro da periferia. Quanto mais o negro que vem da periferia entra para espaços acadêmicos, como é meu caso, mais se afasta de sua identidade. Assumindo uma postura cada vez mais elitista e branca e ter a consciência desta tendência de branqueamento é importante para jogar com ela a seu favor. Faço performance sim! Arte contemporânea sim! E uso aba reta sim!²⁵

Inserida em diversos festivais e ações independentes, um elemento fundamental para a realização da performance de guerrilha é justamente pensar o local e público que conversará com a ação. Neste sentido, o artista apresenta algumas características de diferentes experiências que vivenciou.

²² ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.

²³ Político e guerrilheiro, inimigo declarado dos militares e perseguido pela ditadura a partir de 1964. Escreveu Manual do Guerrilheiro Urbano em 1969.

²⁴ ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.

²⁵ Ibid., 2015.

A performance da dor da gente não sai no jornal tem dois lugares. O primeiro é o lugar de denúncia, que desnaturaliza o fato das mortes dos jovens negros no Brasil e humaniza os números das estatísticas. Esse

lugar sensibiliza os que, de certa forma, não enxergam esse enorme problema tão constante na realidade do país. Um segundo lugar abre espaço de identificação de quem vive essa realidade de perto e não vê representatividade para essa dor em outros espaços.²⁶



27

Tanto o lugar de denúncia, como o de identificação interessam diretamente ao performer e faz com que as reverberações em cada espaço que a ação aconteça sejam diferentes e também complementares, tanto em um casarão colonial

antigo do centro da cidade de Ouro Preto – MG, como em um ponto de ônibus, escolas públicas ou ainda na Cidade de Deus no Rio de Janeiro. A este respeito, Winny fala:

²⁷ Ibid., 2015.

²⁷ Fotografia da performance: A dor da gente não sai no jornal. Créditos: Nathane Alves.

Realizar essa performance em espaços de arte, como foi o caso do EM/IN CÔMODOS foi algo mais próximo ao primeiro lugar, e se fez potente nesse lugar de denúncia e sensibilização do público para o fato do extermínio da juventude negra no Brasil. Quando a performance vai para a escola pública entrar em contato com jovens negros periféricos ou para a casa de uma família negra na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, ou ainda para a praça no Campo Grande em Salvador, o segundo lugar que se evidencia. A identificação é direta e a discussão do genocídio dessa juventude vai para além da morte. Abre um canal de diálogo sobre o que é violência constante contra a população negra de forma sistêmica. A falta de oportunidades de trabalho, a falta de representatividade política e simbólica, as relações desiguais entre homens e mulheres negras, entre outras questões específicas que a temática da performance traz. No mês de maio desse ano levei a dor da gente não sai do jornal para participar do Festival Homer Theatre. O evento seleciona cenas e performances de curta duração de várias partes do Brasil para serem apresentadas em casas de moradores de bairros periféricos na cidade do Rio de Janeiro. Realizar a performance na casa de uma família na Cidade de Deus, uma experiência maravilhosa. Foram 20 minutos performando e quase duas horas

conversando após. Ela foi um momento de encontro entre pares, pude dividir nessa conversa as minhas questões que motivaram a realização da performance e ouvir a recepção daquela família, além de compartilhar as nossas dores que não saem no jornal. A identificação das mães negras é uma constante entre as vezes que realizei a performance. Nesse dia isso ficou evidente, eram 12 pessoas numa laje na CDD, em sua maioria mulheres, mães, pensando o lugar do jovem preto na nossa sociedade e as formas de desviar desse destino de morte. Na semana do festival dois jovens negros pobres de mais ou menos 14 anos tinham sido mortos a tiros por policias numa padaria numa favela no Rio. Também um médico foi morto esfaqueado na Lagoa de Freitas durante um assalto. Como de costume o segundo caso foi amplamente divulgado e enquanto o primeiro, invisibilizado, quando não foram as vítimas hostilizadas. Esses casos foram incluídos na performance naquela semana²⁸.

Os contextos descritos pelo performer afirmam a importância deste trabalho como possibilidade de produzir discussões políticas através da arte, afirmando-a como lugar estético e social.



²⁸ ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.

²⁹ Fotografia da performance: A dor da gente não sai no jornal. Créditos: Nathane Alves.



Retomando as questões referentes ao lugar do performer negro no campo da arte contemporânea, o trabalho proposto por Winny Rocha se mostra como importante contribuição para que consigamos manter um diálogo aberto com as questões entre arte e sociedade, sem que a excessiva discussão de termos e conceitos iniba o que de fato precisa ser falado.

A universidade é um lugar importante para a construção crítica das produções artísticas, por isso enquanto o pesquisador não se colocar diretamente em relação às questões de seu tempo, será alimentada uma série de discursos contrários a esta discussão. Demagógicos. Neste sentido, a guerrilha continua, de acordo com Winny Rocha:

Dentro da minha realidade vejo o quanto o corpo negro na performance e na arte contemporânea traz questões próprias e consegue uma identificação que pouco os outros artistas conseguem em seus trabalhos. Não digo que só negro pode falar de negro e que o negro só deve falar de suas questões. Mas penso que a arte contemporânea é mais um espaço para dar visibilidade a essa parcela da população que é tão alijada dos espaços de poder e de privilégio. A arte às vezes se depara na barreira da pouca identificação com a população de carne e osso, do cotidiano das cidades, a qual a performance quer tanto alcançar. No ato político do performer negro que recorre ao seu universo de referências próprias para falar com seus iguais, consegue isso que maneira simples a partir de um processo de auto identificação com seus pares.³⁰

A identificação que o artista evidencia em seu trabalho vem ao encontro à complexidade da produção de conteúdos já discutida acima, em que

cabe ao público juntar os fragmentos a fim de produzir significados que ainda não estão postos diretamente na ação.

Entretanto, se há pouca presença de artistas negros e trabalhos que evidenciem suas questões, o espaço da performance deixa de ser um lugar de pertencimento coletivo, pois não contempla as problematizações e interesses de determinados grupos sociais. Neste sentido é que as diversas abordagens e espaços da performance a dor da gente não sai no jornal e apresentam com o desejo de que haja a participação ativa do público, no sentido de sugerir intervenções diretas no trabalho:

É um constante experimento a participação do espectador na performance. Ele se dá em diferentes graus dependendo da situação, busco sempre o convívio. Em espaços em que a performance se dá quase em caráter pessoal (eu lendo o relato para uma pessoa ou duas) há casos do espectador me levantar do chão ou relatar situações parecidas com as do relato lido. Em realizações nas escolas a performance se dá em um silêncio quase ritualístico. Numa determinada vez na Escola Estadual Dom Benevides em Mariana uma professora veio me relatar impressionada que nunca tinha visto tanta atenção dos alunos a um evento na escola. Acredito eu que esse silêncio tem a ver com incômodo, por a performance tocar em algum lugar desses jovens como toca em mim. Pra mim também ela carrega essa lugar de grito mudo e de ritual pelos meus.³¹

Falar de performance, ainda que seja difícil, não deve ser uma prática que se integre aos tabus da arte, fazendo com que de tão empíricas e subjetivas não devam ou possam ser questionadas. Para

³⁰ ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.

³¹ ROCHA, W. S. Entrevista, 2015.



Benjamin “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” torna-se importante pensar que uma vez percebido que algumas matrizes pontuais de posicionamento político e alienação no trabalho circulam e são

produzidas também no campo da cena contemporânea, é necessário refletir sobre as performances contemporâneas, assim como nosso posicionamento diante das questões que integram arte e sociedade.

³² BENJAMIN, 1996, p.127.

Bibliografia

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense: 1994.

FISCHER-LICHTE, E. The transformative power of performance: a New Aesthetics. London: New York: Routledge, 2008.

GASPARETTO, A. J. Guerrilha. Disponível em <<http://migre.me/vhFaU>>. Acesso em: [10/12/2015](http://migre.me/vhFaU).

LIMA, F. C. Sobre o trabalho de arte: o debate símbolo-alegoria. In: Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnalíssima trindade. Florianópolis: CFH-UFSC, 2011 (Tese de Doutorado).

NIEMEYER, A. M. de. Estudando o silenciamento do racismo e do preconceito numa escola pública da periferia paulistana. ANPOCS, 1998. Acesso em: 10/12/2015. Disponível em: <<http://migre.me/vhFa0>>.

ROCHA, W. Entrevista para este artigo. Minas Gerais: 2015.

Recebido: 31/03/2016

Aprovado: 30/04/2016

Publicado: 21/10/2016

TRAÇOS DO CONTEMPORÂNEO: Uma Reflexão Sobre as Vanguardas

TRACES OF CONTEMPORARY A Reflection About the Vanguardas

Rejane Kasting Arruda¹

Resumo

Acredita-se que destacar os alicerces da cultura cênica contemporânea pode auxiliar os jovens diretores a perceber filiações, apropriando-se de princípios para desenvolver o próprio trabalho no que diz respeito a autoria e singularidade. O método é o diálogo com Berthold e a extração de comentários que evidenciam, nas Vanguardas, traços do Teatro Pós-dramático, apontando rupturas, destacando o valor do diálogo com a história em função de uma ação sobre o seu tempo.

Palavras-chave: Dramaturgia, Encenação, História do Teatro, Pós-dramático, Teatro Performativo.

Resumen

Se cree que destacan las bases de la cultura escénica contemporánea puede ayudar a jóvenes directores a realizar afiliaciones, apropiarse de principios para desarrollar su propio trabajo en cuanto a la autoría y originalidad. El método es el diálogo con Berthold y la extracción de los comentarios que ha hecho evidente en las Vanguardias, rastros de teatro post-dramático, apuntando descensos, destacando el valor del diálogo con la historia en función de una acción en su tiempo.

Palabras clave: Dramaturgia, Historia del Teatro, Post-dramática, Puesta en Escena, Teatro Performativo.

Abstract

We believe that to point out the basis of contemporary scenic culture may help young directors, to see filiations and use principles for its own work, regarding authorship and singularity. The method is the dialogues with Berthold and highlights that, in the avant-garde, there are traces of Post-dramatic Theatre, pointing out ruptures, to show the dialogue with History serving as an action on today's work.

Keywords: Dramaturgy, History of Theatre, Performative Theater, Post-dramatic, Staging.

¹ Professora na Universidade Vila Velha. Graduada, mestre e doutora pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora com o apoio do CNPQ/UNIVERSAL e FUNADESP. rejane.arruda@usp.br

Um Legado

“A Rússia é o rochedo que propagará a onda da Revolução Mundial”, escreveu Piscator em 1919 (BERTHOLD, 2001, p. 499). O desejo era de revolução. O seu teatro tinha este superobjetivo², que circunscreve uma série de resoluções estéticas. Seu teatro era composto por trabalhadores e este foi também um ideal de Brecht: um teatro feito por quem sustenta a linha de produção e não por artistas segregados. As peças eram realizadas no chão das fábricas. No Proletkult russo, cada fábrica tinha um grupo de teatro. Piscator queria a agitação política. Fazia teatro nos prédios usados para comícios e assembleias em bairros operários de Berlim: “Palcos miseráveis, cenários primitivos, fumaça de tabaco e vapor de cerveja” (2001, p. 499-500).

O espetáculo chamado *Revista do Barulho Vermelho* (1924), entre textos seus e de Gasbarra (colaborador), tinha “muita coisa reunida de maneira crua, o texto era desprezioso, mas foi justamente isto que permitiu a intercalação, até o último momento da atualidade” (2001, p. 500), diz ele em “O Teatro Político”. Temas atuais eram utilizados em jornal, revista, colagem, justaposição de números, cenas soltas, linguagens, colcha de retalhos: “E nós usávamos indiscriminadamente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos” (2001, p. 500) - para certo fim. O que unia as diferenças era o propósito, ou seja, o superobjetivo. Dialogava-se com “os espetáculos dadaístas e sua algazarra, descrita como *Klamauk*: barulho ensurdecido ou, ainda, como “quebra provocativa da forma dramática burguesa” (2001, p. 500). A técnica de Piscator ficou conhecida como ação direta: “martelar o leitmotiv político” (2001, p. 500).

Artaud também “proclamava uma teoria do teatro enquanto ação (não mais a ilustração de um texto literário, mas 'forjado no palco') com o uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso” (2001, p. 500). Mas ao encenar Strindberg, utilizou o texto dramático. O compromisso não era com um procedimento específico, pois alterava o arranjo cênico conforme o que lhe servisse em direção ao propósito do contágio. O teatro precisava “ser vida” e não a representação do texto, mesmo que este esteja sendo utilizado como material. O teatro para além da “posta em cena” (Pavis, 1999), se estabelece como ritual e performance. O texto dramático é cravado em nova escrita, que é cênica.

A oscilação entre teatro “de texto” e performativo que encontramos em Artaud está também em Piscator que, em 1926, realizou uma montagem de “Os Salteadores”, de Schiller – “atualizando o texto, vertendo-o em peça politicamente engajada” ao “fazer com que Paul Berdt, no papel de Spielberg, usasse uma máscara de Trótski” (BERTHOLD, 2001, p. 500). Outra “posta em cena” a ser destacada é “Oba! Estamos vivos!”, de Toller, em 1927: “uma montagem altamente técnica onde a parte filmada possuía acentuada função didática”. De acordo com Berthold, “Piscator colheu os últimos rebentos do drama expressionista ao qual se opusera violentamente em 1920 e tentou impregná-los de grande tensão política” (2001, p. 501). Seja com a posta em cena de um texto dramático ou com a colagem em uma revista, os seus propósitos estavam lá.

“Apesar de Tudo” (1925) foi um “drama-documentário de massa” “com discursos, impressos, artigos, recortes de jornal, manifestos, folhetos, fotografias e filmes, diálogos impressos, entre personagens históricas e cenários arranjados”

² Encontramos em Knébel uma ideia de superobjetivo ampliada; não do personagem ou do ator, mas da obra: a “supertarea del espectáculo” (KNÉBEL, 2002, p. 132)

(2001, p. 500). Esta ideia da peça-jornal (colunas, reportagens) se deslocou no tempo, pois esteve também presente nos EUA em 1935 com a chamada Living News-paper. E também nos Anos 60, na modalidade de peça-documentário chamada “jornal vivo” (2001, p. 500). “Passagens épicas, episódicas e pedagógicas, jograis, comentários, poemas e inserções musicais constituíam os elementos motores do Jornal Vivo” (2001, p. 502).

Piscator teve como ponto de partida material literário: “As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk” adaptado por Gasbarra e Lania, junto com Brecht. Com “um herói passivo, contínuas trocas de cena e passagens glossantes portadoras de teor satírico” (2001, p. 502), “uniu tantos episódios numa possível continuidade sem costuras com o recurso de uma esteira rolante” (2001, p. 502): “atravessando o palco da esquerda para a direita, em direções opostas” (idem). “Sobre elas ficavam os tipos petrificados da vida política e social na velha Áustria” (2001, p. 502). As marionetes desenhadas por Grosz “davam aos tipos de figuras uma função supercaricaturesca, cômico-clownesca” (2001, p. 502). “Para as cenas de rua em Praga, Piscator usou como fundo um filme feito no local” (2001, p. 502); “renques de árvores copiados de naturezas mortas, desenhados ao longo do palco, como representação de uma estrada infinita” (2001, p. 502). O ator “deu à personagem algo remanescente do espetáculo de variedades e de Charles Chaplin” (2001, p. 502). Piscator se referia a este estilo como um “novo, matemático gênero de interpretação” (2001, pg. 502).

Vemos diferentes pontos de partida em resoluções estéticas circunscritas por um mesmo propósito e um mesmo princípio de trabalho: “intensificar o efeito ao grau máximo, pelo uso de meios extrateatrais”. Seja com texto dramático, material literário ou peça-jornal, a utilização dos meios extrateatrais (como chamava), talvez possa

ser tomada como um diapasão, um denominador comum, um elemento-síntese da obra de Piscator. Os trabalhos de Vanguarda deixam um legado para o teatro: o impacto da cena enquanto poética da teatralidade.

Artaud falava da ação direta, de seu coupe de théâtre ritual e rítmico, da força da peça cuja ação é desdobrada espacialmente na direção dos quatro pontos cardeais, cindida por paroxismos e depois enfeixada pela luz, e de novo atizada. Ele considerava o grito o elemento primordial da ação direta, um grito lançado da extremidade da sala de espetáculos e transmitido de boca em boca, num acelerando selvagem (2001, pg. 504).

Pensemos em outros dois casos desta Vanguarda: Living Theatre e Jerzy Grotowski. Os dois são devedores de Artaud, segundo Berthold. O ponto em comum: o “ritual de movimento e gesto” (2001, pg. 504). Também apresenta alternância entre o trabalho com o texto dramático e o teatro performativo. Grotowski montou Ionesco e outros. Artaud montou Strindberg e outros. Living Theatre montou Doctor Faustus Light the Lights (1951) de Gertrude Stein, The Brig (1963) de Kenneth H. Brown, Antigone (1967) de Bertold Brecht.

Nestes casos, o texto é matéria: “O lema é a direção para a ação. O texto, na medida em que é considerado obrigatório, é simplesmente matéria-prima” (2001, pg. 504). Este é um jeito de se pensar o texto dramático que a Vanguarda nos legou: ele é... matéria, superfície. Não é algo a ser representado; “ele é ele”. Ele é superfície e, como tal, jogado em cena com outras matérias. O que se evoca (o que se imagina) do jogo e da química entre as matérias é algo que se dá em escuta (e em interpretação) a posteriori. Ganha-se, então, espaço para interpretar. A matéria é inserida no ritual; ação direta sob o palco – que se estabelece como poética com a junção dos materiais.

Somos Filhos de Brecht

Surgia, em certo tempo histórico, um “novo drama”. Se em Piscator, materiais extra-teatrais eram colados para um teatro-jornal, em Brecht, havia a peça, um drama que, no entanto, era novo. E por que novo? Brecht produziu uma tabela das diferenças entre o teatro épico e o teatro dramático. A sua dramaturgia era épica (não dramática). Épico e dramático reaparecem tal como dois modelos que se opõem. Tanto a dramaturgia quanto a teoria de Brecht são referências – e seguem como uma linha

de influência para o teatro contemporâneo pós-dramático. Pensadores alemães diversos se dedicaram à teoria das constantes tensões entre o épico e dramático. Para Szondi, o teatro moderno é produto de diferentes resoluções das tensões entre os dois. Tchecov, Strindberg, Ibsen, não são “dramáticos puros” – são um pouco épicos; contém tensões entre o épico e o dramático. A diversidade das dramaturgias surge como hibridismo entre estes dois polos. Dois polos que Brecht (apud Berthold, 2001, p. 507) explicita da seguinte maneira:

<i>Teatro Dramático</i>	<i>Teatro Épico</i>
o palco personifica o evento	ele narra
envolve o espectador	torna-o um observador, mas
usa sua atividade	desperta sua atividade
possibilita-lhe sentimentos	exige dele decisões
transmite-lhe vivências	transmite-lhe conhecimento
o espectador é imerso na ação	é confrontado com ela
ela é trabalhada como sugestão	ela é trabalhada como argumentos
os sentimentos são preservados como tais	são levados ao ponto do conhecimento
o homem é pressuposto como algo conhecido	o homem é objeto de uma investigação
o homem é imutável	o homem se transforma e é transformável
tensão voltada para o desfecho	tensão voltada para o processo
um cena em função de outra	cada cena pra si
os acontecimentos desenvolvem-se num curso linear	os acontecimentos desenvolvem-se em curvas
natura no <i>facit saltus</i>	<i>faciti saltus</i>
o mundo como ele é	o mundo como ele se torna
o que o homem deve fazer	o que o homem tem de fazer
seus instintos	seus motivos
o pensamento determina a existência	a existência social determina o pensamento

Como marxista, Brecht enxergava o homem um produto da sociedade, determinado pelas macroestruturas sociais. Em suas peças ele mostra como o homem poderia ter tido outras escolhas se não sucumbisse a estas determinações, provocando o espectador, para que pense em suas próprias escolhas. Ele mostra as contradições. Não os conflitos (como no teatro dramático), mas as contradições da sociedade. Assim, cada cena passa a fazer parte de um “inventário de argumentos”, como diz Berthold; e a “exibição mais objetiva possível de um processo interno contraditório como um todo” (2001, p. 507). Assim, o teatro de Brecht tem caráter “exposicional” e é nisto principalmente que somos herdeiros: a teatralidade exposta, assumida, bem como o processo de sua construção. Os bastidores revelados: homens de macacão para montar o cenário na frente do público; cenas diferentes reveladas ao mesmo tempo; canções como comentários; letreiros para anunciar cenas; imagens projetadas. O ator com a estilização dos gestos mostra que está representando o personagem; critica ações da personagem (se distanciando dele). São os “elementos distanciadores” que definem o palco como épico. A instância narradora surge, se ocupando de outro e de sua história. O ator não “veste” a personagem; o palco não produz a ilusão de que o ator é a personagem ou que aquilo está acontecendo no instante (tal como a “fatia de vida” de Antoine)³. O palco é construção realizada para alguém com um propósito.

Através de materiais extra-teatrais (para usar a terminologia de Piscator), o trabalho de Brecht documenta, como a fragmentação é utilizada dentro de um teatro de “texto”, de “dramaturgia de autor”. Foi contaminado por Brecht que o Teatro Pós-dramático (tal como Lehmann teoriza) encena

textos de maneira “desconstruída”: o texto em choque, sendo rompido por outros materiais.

A História do Teatro se move através de um jogo de influências. O Teatro Pós-dramático se inspira em Brecht e Brecht tem suas influências. Ele as declara. Ele teria escrito no começo dos anos 30:

Do ponto de vista estilístico, o teatro épico não é nada particularmente novo, com seu caráter exposicional e sua ênfase no artístico, ele é aparentado ao antigo asiático. Tais tendências didáticas são evidentes nos mistérios medievais, assim como no drama clássico espanhol e no teatro jesuíta (2001, p. 505).

A estilização do gesto (ou distanciamento) está ligada à influência da arte chinesa. O ator narra o percurso dos personagens, estilizando os seus gestos. Ele não se traveste; ele é narrador. Para isto, Brecht elabora procedimentos, experimentados nos ensaios, como “mudar as falas para a terceira pessoa e transpô-las para o passado; incluindo as rubricas” (2001, p. 505) e a tipificação: “toda ação representada adquire automaticamente o caráter de um modelo” (2001, p. 505). A ação não é singularizada; não é “de um ser humano específico”, mas de todos que representam aquele tipo. Ela é histórica; diz da história e não de “um” sujeito; diz de um “tipo de gente” que é determinada socialmente; de um “tipo social” que se repete – como se fôssemos todos fantoches da sociedade. Assim, há “o” operário e “o” patrão se digladiando na luta de classes. Uma redução do humano ao tipo; com a representação deste tipo e/ou seu valor ou função na sociedade; seu valor de “peça” de engrenagem da estrutura social.

Assim, segundo Berthold, há em Brecht uma “renúncia à psicologia em favor da exemplaridade” (2001, p. 505). Por isto a preferência por “heróis negativos” (2001, p. 505), exemplares do que não se deve fazer. Mãe Coragem (protagonista da peça

³ Roubine trabalha muito bem esta questão em “Introdução às Grandes Teorias do Teatro” no capítulo “A Mutação Naturalista”.

homônima) sobrevive do comércio da guerra enquanto perdeseus filhos, um a um. Com esta figura, Brecht “não pretende provocar compaixão, mas promover o conhecimento e a condenação da exploração da guerra” segundo Berthold (2001, p. 507).O caráter didático das peças não excluía o deleite:

Com dialética brilhante, Brecht negou, por fim, que pretendesse 'emigrar do reino do agradável'. Laconicamente, ele admitiu que o caráter didático de seu teatro épico não precisa necessariamente excluir os aspectos burgueses da beleza e da fruição. Fez as pazes entre os irmãos distanciados, “Teatro” e “Diversão” porque “nosso teatro precisa provocar o prazer no conhecimento, organizar a brincadeira, a alegria da mudança da realidade” (2001, p. 510)

O papel de “parceiro especulativo” que o espectador cumpre, para Brecht, indica que a peça está inacabada. Surge o modelo brechtiano de uma “forma aberta”. A peça não se fecha – ela deixa uma questão.

Ele pretende que seus incidentes dramatizados sejam compreendidos como situações exibidas de um acidente social, com ações que podem ser prolongadas a vontade. “Sentimo-nos desapontados, e nos levantamos com desalento quando a cortina se fecha, e nossas perguntas permanecem penduradas no ar” como ele próprio diz no epílogo da peça parábola A Alma Boa de Setsuan (2001, p. 510).

Assim, a questão didática veiculada ao teatro de Brecht não circunscreve um fechamento da obra (como nos ensinamentos moralistas do Iluminismo), pois “a lição é rompida em múltiplas refrações irônicas e conduz o espectador por trechos de rica e

áspera poesia” (2001, p. 510).Mas, este procedimento não é novo.

A ruptura dramatúrgica da ilusão teatral, a peça dentro da peça, a inserção do discurso direto ao público, o pronunciamento de sentenças críticas ou didáticas e canções sobre temas da época – todos são expedientes que o teatro conheceu e usou por milhares de anos, desde a parábasis da velha comédia ática à canção de Salomão em A Ópera dos Três Vintens. Sob o signo da ironia romântica, o drama extraiu centelhas poéticas do salto entre o infinito e o finito e usou o teatro dentro do teatro para polemizar (2001, p. 510).

Se estes recursos são antigos, o que de fato diferencia o Teatro Épico de Brecht?A história o constrói como um traço – que vai, com olhar retrospectivo,se definir como “diferente”. O projeto de Brecht inclui asproposições teóricas – para um mundo que precisa se repensar (no pós-guerra). Este vetor, de um olhar retrospectivo sobre a obra de Brecht, dialoga com o passado eatribui valor a um fato de 1797: “um ataque parodístico ao Iluminismo de Berlin, em “O Gato de Botas”, a peça de Ludwig Tieck” (2010, p. 510).Peçade um caráter antiilusionista– que também está presente nos personagens da Commediadell'Arte – mas deslocados para o “teatro de texto”. O material popular no “teatro erudito de texto” muitas vezes promoveu a sua renovação.

(...) forças atemporais, antiilusionsitas, quer em seu próprio nome, como nas famosas montagens de Golgdoni e Gozzi por Max Reinhardt, Vankhtângov ou Strehler, ou ainda como figuras “clownescas” intercambiáveis, despersonalizadas e neutralizadas, como na niilista Esperando Godot, de Samuel Beckett (2001, p 502).

Parceiros no Antiilusionismo

Na esteira de Brecht, elementos ícones do antiilusionismo – recorrentes na história – circulam em diversas poéticas ou tempos. O antiilusionismo, como um recurso épico, significa uma ruptura dramatúrgica da ilusão teatral. Há ruptura daquele mundo fechado dos personagens, que estariam sendo representados como mimese da realidade. Aqui, a representação é posta em questão, interrogada. O teatro é interrogado. Quando Pirandello coloca o personagem conversando com o autor, evidencia a construção teatral apresentando outra camada, superfície e tessitura de relações. Em “Seis Personagens à Procura de Um Autor” os personagens invadem o palco durante um ensaio. Com este recurso, “Pirandello problematiza as relações entre ser e parecer, e vida e forma” (2001, p. 511). Servindo à problematização da cena, o teatro serve também à filosofia.

Quando o diretor, no final, manda embora os espectadores, para continuar a ensaiar, atrás das cortinas, “a peça que ainda está por ser feita”, a questão da “verdade” humana remanesce tão aberta quanto a de Brecht no tocante à revisão futura das relações sociais. O esquema formal de Pirandello, o de situar sua ação na moldura de um ensaio teatral, propagou-se em um sem-número de ecos (2001, p. 511).

A visualidade da representação aparece (e seu enigma); a visualidade da tessitura de sua construção – gerando um distanciamento. A distância (ou seja, um olhar que se introduz entre nós e o mundo representado) é considerado pelos teóricos um recurso épico. O palco de Pirandello, assim como o de Brecht, diz: “Isto é uma representação, estamos apresentando-a para vocês com um determinado propósito”. Ao invés de: “isto é uma fatia de vida, isto é a mimese do que acontece na realidade” (abordagem realista).

Existem outros dedicados a “desiludir o palco”, como Oscar Wilde, Peter Weiss, Thornton Wilder, Paul Claudel. Existe um “jogo de molduras” na peça de Peter Weiss “A Perseguição e o Assassinato de Jean Paul Marat Representada pelo Grupo de Atores do Hospício de Charenton sob a Direção do Marquês de Sade”: “Já com a natureza de seu título, ele nos dá a conhecer o duplo chão de seu jogo de molduras” (2001, p. 511). Este jogo de molduras gera estranhamento.

O teatro no teatro oferece uma oportunidade de apresentar dramaturgicamente o familiar como estranho, empurrando-o para a distância, na acepção brechtiana, dando-lhe uma refração irônica, interpretando-o “epicamente” com o auxílio do diretor, locutor, narrador ou do coro (2001, p. 511).

Segundo Berthold, Wilder seria até mais rigoroso que Brecht quanto ao objetivo de “desiludir” o palco.

Prefere um palco inteiramente despido de cenário, arranjando-se com uma mesa e algumas cadeiras que, como nos jogos infantis, servem de carros ou trens. O narrador explica a cena e os acontecimentos, apresenta as personagens co-atuantes e interpreta os incidentes episódicos da vida real, para revelá-los como pequenas parábolas do grande curso de toda a existência (2001, p. 512).

Peças de Wilde como “Nossa Cidade e Por um Triz” são citadas para ilustrar estas afirmações. De Paul Claudel, “Cristóvão Colombo”, que traz a figura de um narrador ao lado do palco com um livro aberto, utiliza também projeção e canções em coro. Em “A Sapatilha de Cetim”, o autor utiliza-se de “pantomimas, dança e esquetes, interlúdios alegóricos e filosóficos” (2001, p. 513). São procedimentos que percebemos hoje, contemporaneamente, invadindo a cena.

A Um Passo do Contemporâneo

No teatro contemporâneo estamos na rasteira das reverberações dos tipos de arranjo citados, que instalaram modalidades variadas do que se pôde chamar de autonomia da poética teatral. Piscator, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Brecht, Pirandello, Wilder e outros. O movimento de vanguarda americana com vocação para a experimentação; o Teatro do Absurdo; os grupos ativistas dos Anos 60; vanguardas do começo dos anos 20; os trabalhos de Craig; Coupeau; formam a base do que hoje se chama Pós-dramático (ou Teatro Contemporâneo). Passamos por Mnouchkine, Barba, Bausch, Kantor, Wilson até... cairmos nos anos 90. Na virada do Século XX para o XXI, Lehmann invadiu a cena e contaminou a pesquisa da história e da prática teatrais com o seu “Teatro Pós-dramático”, enquanto Josette Feral propôs o resgate e aplicação, no campo teatral, do termo “performativo”⁴. A problematização das pesquisas hoje se dá a partir do viés destas novas práxis (Teatro Pós-dramático ou Teatro Performativo), que procuram reler a história do Teatro de maneira a consolidá-lo como poética própria, autônoma em relação à presença da literatura, bebendo em produções onde as suas bases foram lançadas.

No Brasil, tivemos uma série de rupturas para a instauração de um Teatro Moderno, que primaram pela encenação enquanto linguagem, como a

montagem de “Vestido de Noiva” dirigida por Ziembinski na década de 40 (considerado o grande marco, com sua abordagem expressionista e a valorização dos cortes, fragmentação, deformação e desenho abstrato da luz). Temos o Teatro Brasileiro de Comédia (com a experimentação e importação de autores, que possibilitou e fomentou o surgimento de uma dramaturgia nacional forte); o Teatro de Arena nos Anos 60 (com um teor político, entre o realismo e a retomada da paródia, da sátira, do absurdo, do deboche, jornal, distanciamento); temos o Teatro Oficina no final dos 60 e 70; e nos Anos 80, o Teatro “dos grandes diretores” (quando Antunes Filho e Gerald Thomas se juntam a José Celso Martinez Corrêa), na esteira do Teatro de Imagem de Bob Wilson; até chegarmos aos Anos 90, com a proliferação dos teatros de grupo de experimentação de linguagens.

Hoje fazem parte deste panorama, no cenário nacional e mundial, grupos e autores que repetem, de uma maneira ou de outra, recursos estéticos fundados durante os movimentos das vanguardas no Século XX. Não se trata de cópia, mas de diálogo e apropriação de princípios e procedimentos de uma cultura cênica, em função de seus próprios propósitos. Como citamos no início, para além das resoluções estéticas específicas (como Piscator se valeu de diferentes arranjos) está um objetivo maior que implica uma ação sobre o mundo.

⁴ O termo performativo foi inicialmente proposto por Austin para a Teoria da Linguagem.

Bibliografia:

AUSTIN, J. L. Quando Dizer é Fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

KNÉBEL, M. La Poética de la Pedagogía Teatral. México: Siglo XXI, 2002.

BERTHOLD, M. História Mundial do Teatro. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

FERAL, J. Por uma poética da performatividade: o

teatro performativo. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, pg. 197-210

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. São Paulo, Cosac Naify, 2007

PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ROUBINE, J. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

Recebido: 31/03/2016

Aprovado: 30/04/2016

Publicado: 21/10/2016



TRANSMISSÃO ORAL E LITERATURA ORAL

A tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço

ORAL TRANSMISSION AND ORAL LITERATURE

The oral tradition as a means of transmission of ethical teachings and clown technical

Pedro Eduardo da Silva¹

Resumo

As carreiras de dois palhaços circenses: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, servem como guia para observarmos como a educação difusa e a tradição oral repassam seus saberes com tanta eficácia.

São expostas informações sobre algumas sistematizações que se repetem por meio da tradição oral e que se apoiam na ambiência e cotidiano dos circos de famílias itinerantes, nos quais Avanzi e Pimenta estruturaram suas carreiras.

Palavras Chaves: Palhaço, formação, treinamento, clown, circo.

Resumen

Las carreras de los dos payasos de circo: Roger Avanzi y Arlindo Pimenta, sirven como una guía para observar cómo pasan la educación difusa y la tradición oral sobre sus conocimientos de manera eficaz.

Son información acerca de algunas sistematizaciones que se repiten a través de la tradición oral y que se exponen se basan en el ambiente y la vida cotidiana de los circos familias itinerantes en las que Avanzi y Pimenta estructuran sus carreras.

Palabras clave: payaso, educación, formación, payaso, circo.

Abstract

The careers of two circus clowns: Roger Avanzi and Arlindo Pimenta, serve as a guide to observe how the diffuse education and oral tradition pass on their knowledge so effectively.

They are exposed information about some systematization that repeat through the oral tradition and rely on ambience and everyday circuses of itinerant families in which Avanzi and pepper structured their careers.

Keywords: Clown, education, training, clown, circus.

¹ Inicia sua carreira em 1982 como ator no teatro amador. É palhaço, diretor, produtor, iluminador, cenógrafo, sonoplasta e professor. Email: edusilva1965@gmail.com. Mestre em artes pela UNESP (concluído em 2015 tendo Mario Fernando Bolognesi como orientador), pós-graduado em Docência no Ensino Superior e com Licenciatura em teatro.



Um clichê, abundantemente atestado através de toda a Europa, do século XII ao XIV (hoje ainda presente no discurso do velho bom senso!), justifica o uso da escritura pela fragilidade da memória humana. Esse falso adágio testemunha a pressão exercida sobre o meio pelas mentalidades escriturárias em vias de difusão. Mas a poesia, como tal, traz um saber. Ela o reconhece e não cessa de reconstruí-lo, dando-o a conhecer. Ergue uma ordem totalmente outra, diferente dos mementos escritos. A etnologia contemporânea pôde estimar que fosse de duas ou três gerações a duração de validade das lembranças pessoais, no seio da comunidade familiar; medida natural, sem dúvida irredutível. Mas, para além desse grupo social estreito, memórias longas se constituem por armazenamento de lembranças individuais; a continuidade é assegurada ao preço de uma multiplicidade de afastamentos parciais. (ZUMTHOR, 1993, p.140).

Neste artigo dissertarei sobre a importância da tradição oral na formação do palhaço ou clown. A transferência de saberes se desenvolverá aqui por duas vertentes principais: a transmissão oral e a literatura oral.

A primeira, que se apoia numa memória coletiva, na vocalidade, na observação das particularidades do aluno, na reprodução de métodos e no apoio pedagógico por meio da observação ao trabalho de outros palhaços, seja essa observação feita in loco ou através de filmes, fotos ou, atualmente, por meios virtuais.

A segunda vertente tratará da estrutura dramática das entradas circenses como material de ensino: descrição, demonstração, prática e direção artística realizada por palhaços mais experientes, com a finalidade única de estruturar o número circense.

A tradição oral é base essencial deste trabalho. As vidas profissionais de Roger Avanzi (palhaço Picolino 2) e Arlindo Pimenta (palhaço

Pimenta), palhaços de famílias itinerantes que mambembaram desde o início do século XX, foram transmitidas verbalmente, o primeiro por ele mesmo e, o segundo, pelo filho, Tabajara Pimenta; ambos foram formados dentro dessa tradição, que também formou os pais destes últimos, compondo uma cadeia de informações que podem ser setorizadas e analisadas por várias lentes e em vários contextos.

Os testemunhos de Roger e Tabajara são de intenso valor, já que eles vivenciaram os fatos que narraram; a atitude de se prestarem a descreverem suas experiências ganha valor inestimável, porque foram criados dentro dessa tradição oral de transmissão de conhecimento e, assim, pode-se observar como essa metodologia se desenvolvia. Obtive duas coisas importantes: a informação técnica de como se desenvolvia a formação de um palhaço da geração de Roger e Arlindo e vivenciei o processo de transmissão oral desses métodos por meio de suas vocalidades.

As gravações em vídeo, de suas entrevistas, possibilitaram a observação objetiva destas memórias por meio de suas vocalidades, mas uma vocalidade construída no momento das narrativas somente se perceberia na presença mútua e real. As entrevistas foram realizadas nas residências de Roger e Tabajara, eles estavam à vontade e num ambiente familiar, a minha presença, estranha ao ambiente, provocou uma afetação que foi se alterando com o desenrolar do tempo: entonações, escolha de palavras, o acesso da memória para escolha de fatos interessantes e relevantes, lembrança de nomes de pessoas ligadas aos fatos, análise das perguntas etc, tudo se alinhou à maneira deles contarem, não só como uma história mas, também, como informações que se perpetuariam dentro de suas tradições enraizadas, afinal Roger, hoje, com mais 90 anos e, Tabajara, com quase 80, são diamantes finamente lapidados na tradição oral.

Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira. Toda a frase, talvez toda a palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente citação... (ZUMTHOR, 1993, p.143).

É importante trazer à tona que as entrevistas feitas com os professores palhaços Ricardo Pucetti e Val de Carvalho também contêm as mesmas características de transmissão oral com suas vocalidades peculiares, estabelecendo correspondência com o conceito pedagógico de educação difusa, o qual se apoia na transmissão oral utilizada em sociedades tribais, embasadas numa mitologia assimilada e praticada por toda a essa comunidade. Neste sentido, vislumbro uma similaridade entre sociedades tribais e as famílias de circos itinerantes no que diz respeito à estrutura de repasse de conhecimentos e que nos leva à educação difusa.

As crianças [nas sociedades orais] seguem os adultos nas mais diferentes atividades, na caça, na coleta, no cuidado com as plantas cultivadas, na pesca. Imitam os adultos e, ao imitá-los, estão imitando os próprios heróis culturais, pois foram eles que fundaram (...) todas as formas de fazer as coisas no interior das culturas. Assim, um homem pesca como pesca porque assim faziam seus antepassados míticos que lhes transmitiram este conhecimentos, e que seguem transmitindo-os sempre que necessário de diferentes formas (CALEFFI, Paula in ARANHA, 2006, p.36).

A ÉTICA REPASSADA

Código de Ética: Os oito mandamentos do palhaço.

1. Manterei o bom gosto nos meus números, nas minhas apresentações e no meu comportamento enquanto estiver vestido e maquiado. Lembrar-me-ei em todas as ocasiões de que fui aceito como membro do clube dos palhaços somente para garantir a todos, em especial às crianças, entretenimento engraçado, divertido e leve. Lembrar-me-ei de que um bom palhaço entretém o público fazendo graça de si mesmo e não à custa dos outros;

2. Aprenderei a maquiagem de uma maneira profissional. Providenciarei os meus próprios trajes. Enquanto atuar para o clube internacional ou eventos da ala dos palhaços*, atuarei de forma a entreter o público e não em proveito próprio ou para publicidade pessoal. Tentarei sempre manter-me anônimo enquanto estiver vestido e maquiado como palhaço, embora haja muitas circunstâncias em que isto não seja possível;

3. Não ingerirei nenhuma bebida alcoólica nem fumarei enquanto estiver maquiado e vestido como palhaço. Também não beberei antes de uma atuação como palhaço. Comportar-me-ei como um/a cavalheiro/dama, nunca interferindo noutra atuação ou espetáculo, nem importunarei os espectadores ou um indivíduo específico. Não me envolverei em casos de abuso sexual ou discriminação em razão de raça, religião, sexo, nacionalidade ou deficiência, e não tolerarei quaisquer atos semelhantes;

² Ator, palhaço, professor e pesquisador da linguagem clownesca no LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral da UNICAMP.

³ Atriz e palhaça. Trabalha como formadora nos Doutores da Alegria em São Paulo. Estudou e tem como mestre Roger Avanzi.



4. Removerei a minha maquiagem e trocarei de roupa após as minhas atuações o mais rapidamente possível, de forma a não poder ser associado a algum incidente que deprecie o bom nome dos palhaços. Portar-me-ei como um/a cavalheiro/dama em qualquer situação;

5. Enquanto estiver maquiado e vestido, seguirei as instruções do produtor ou do seu representante. Obedecerei a todas as regras de atuação sem queixar-me publicamente;

6. Darei o meu melhor para manter o melhor padrão de maquiagem, roupas, atuações e humor;

7. Atuarei no maior número de apresentações de palhaços que eu puder;

8. Estarei comprometido com a manutenção de um espírito livre de discriminação e abuso para todos os palhaços de todas as idades, compartilhando ideias e aprendendo sobre a arte de fazer palhaçadas.

*Ala dos palhaços é o nome dado à área externa do circo onde os palhaços se reúnem. (STEELE, 2004, p.284- tradução de minha responsabilidade)

É possível afirmar que no circo não existe dicotomia entre a arte de ser palhaço e a vida circense. Segundo as narrativas e descrições de Tabajara Pimenta e Roger Avanzi em suas entrevistas, a formação de um circense, independentemente da especialidade (ou especialidades) desenvolvida, também recebe uma

carga constante e consistente de ética. É importante destacar que a profissão de palhaço nem sempre é uma escolha do circense, muitas vezes o artista se envereda na atividade por necessidade, fato que necessita muito de uma estrutura ética para mover uma formação, extremamente forte e longeva.

A citação em oito mandamentos retirada de STEELE-(2004), reflete a preocupação ética que deve ser assimilada pelo palhaço, não importando ser ele profissional ou amador, o código de conduta é revelador de vários aspectos: uso da maquiagem e roupas, composição da dramaturgia, preservação da fantasia que o personagem oferece, respeito em relação ao espetáculo e outros profissionais do circo e, por fim, várias questões relacionadas ao público (discriminação, não humilhar as pessoas de uma plateia, bom gosto nos números e cuidados com crianças e deficientes).

Os mandamentos refletem uma postura ética que se perpetua por meio da tradição oral, é uma síntese e exemplo de tópicos morais que se afinaram ao longo do tempo.

O item oito revela um pensamento que denota uma consciência em relação a formação do palhaço e que descreve a necessidade de repasse de conhecimento.

Entendo que existe um conceito norteador e aglutinador da ética profissional, tradição oral de repasse e criação de entradas e esquetes e a relação com o público que se baseia na palavra “agradar”. Quando se analisa os mandamentos acima citados e olha-se para as narrativas de todos os profissionais entrevistados é possível entender a importância do conceito “agradar” para os circenses, a tradição da transmissão oral se encarregou de fornecer os fatores essenciais para sobrevivência e adaptação constante que o palhaço passa geração após geração tendo como referência esse conceito que serve como baliza para regular os saberes potentes que devem ser repassados.

TRANSMISSÃO ORAL: AMBIÊNCIA E EXPERIÊNCIA

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; correndo na fluidez das frases poéticas pronunciadas *hic et nunc*⁴, não deixa instaurar-se a distância que permitiria ao olhar crítico sobrepor-se a ele. (ZUMTHOR, 1993, p.142).

A transmissão oral é a ponte entre o comunicador e o receptor, entre o professor e o aprendiz - É por meio desse artifício que muitos conhecimentos foram transferidos de memórias de pessoas mais experientes para outras, em processo de aprendizagem. As futuras gerações receberam saberes valiosos de seus ancestrais que se fixaram por meio de um processo mnemônico que só se perpetua devido a convivência rotineira com os saberes e a experimentação destes.

Entre os entrevistados encontramos o enraizamento do processo de transmissão oral pois todos confrontaram-se com formas muito antigas, duradouras e otimizadas de expressões e linguagens artísticas, baseadas na comicidade, que foram repassadas por vários meios (oral, escrito e pictórico): teatro, máscara, mímica, dança, música, palhaço, circo e, mais atualmente, o cinematográfico.

A tradição oral foi a base da formação de Ricardo Puccetti, que no início de sua carreira,

procurou ser palhaço copiando as atitudes de profissionais que viu em circos que passavam por sua cidade natal, Espírito Santo do Pinhal-SP. A rua foi seu primeiro terreno de experimentação e de contato com o público, o que veio a “catapultá-lo” para outras atividades: animação de festas e montagens de espetáculos no LUME

Puccetti estudou com os mais proeminentes pesquisadores da linguagem clownesca advindos da matriz francesa: Luís Otávio Burnier, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, além de ter fortes contatos com palhaços da matriz circense. Ele também já proferiu inúmeros cursos, oficinas e vivências para leigos e palhaços experientes. Sua contribuição como receptor direto da transmissão oral, feita por um tradicional palhaço circense, Nani Colombaioni⁵ nos oferece um consistente material para análise.

Abaixo, transcrevo a narrativa feita por Puccetti sobre sua experiência com Nani Colombaioni:

Na primeira vez que eu fui trabalhar com Nani Colombaioni, trabalhei com ele um mês. O sistema dele de ensinar é o sistema do circo, você vai lá e fica trabalhando com ele, é uma didática antiga, não tem curso. Você ia e ficava morando na casa dele, ele velhinho. Na casa tinha um andar de cima que o aluno podia morar lá, podia trabalhar lá...um espaço bem grande.

Primeiramente, eu combinei de ir pra casa dele na segunda feira, mas não tendo onde ficar, pedi pra chegar no sábado. Já instalado, pedi para mostrar o que eu fazia como palhaço: levei um monte de coisas, mostrei meus números e ele disse que estava bom. Depois pediu pra ajudar num serviço do lado de fora da casa: trocar uma lâmpada de um poste muito alto. Eu me confundia todo com aquela escada enorme...

⁴ "aqui e agora"

⁵ Palhaço eternizado no filme “Palhaços”, de Federico Fellini, é representante da sexta geração da família cuja origem remonta à Commedia Dell'Arte.



depois que troquei a lâmpada pediu pra eu mostrar outro número. Depois conversávamos muito, ele contava histórias intermináveis de circo. Durante o sábado e domingo foi assim, pediu pra trocar uma peça debaixo do carro dele, no domingo a noite, ele já havia visto as cenas e estudado meu jeito de ser e falou: “Eu já entendi, a lógica do seu palhaço é que você não faz nada direito, mas você está sempre feliz”.

Depois trabalhamos um mês com esse conceito, tanto nas cenas que eu tinha prontas quanto em números tradicionais dele, para exercitar e aplicar as lições.

“La Scarpeta”⁶ nasceu do trabalho com Nani Colombaioni, que morreu em 1999. (PUCETTI, 2011).

Segundo Ricardo, Nani ensinava com ações concretas, ou seja, mostrava seus trabalhos e sua maneira de ser. Por meio de atividades corriqueiras e práticas a personalidade do artista se expõe e, assim, torna-se possível uma orientação direcionada e eficaz. A descrição acima denota que a tradição oral necessita de um tempo diferente de maturação em relação a um curso mais formal (oficina, workshop, escola com um programa educacional otimizado), a transmissão leva em conta a relação pessoal entre transmissor e receptor.

Colombaioni era um palhaço de muita experiência e ensinou artistas de muitas nacionalidades, fator que influencia positivamente o ensinamento por meio da transmissão oral, pois leva em conta a cultura do receptor e seu discurso artístico e suas vontades como palhaço, por isso pede para mostrar o que sabe fazer em termos de cena. Dario Fo alerta sobre essa questão do olhar sobre o aluno e sua cultura, é como sendo uma postura politizante e visando a uma formação construtivista e não tecnicista. Pois, essa última costuma padronizar a forma do artista em detrimento de uma formação de cunho dialético.

Outro ponto importante é o da precisão na

realização das cenas. É enfatizado em outro ponto da entrevista com Puccetti que o ator teatral tem uma tendência em prolongar o tempo de cena, fator que fragiliza o desenvolvimento da ação dramática do palhaço e, conseqüentemente, a finalização da cena cômica. É um verdadeiro choque cultural entre as técnicas circenses e as teatrais, nestas, o ator parece ter uma necessidade de demonstrar o raciocínio da personagem, uma herança dos métodos de interpretação realista e naturalista que visaram expurgar muitos dos expedientes do teatro popular.

É importante salientar que dentre os expedientes do teatro popular, o contato direto com o público é preponderante e serve de guia para muitas das ações dos atores: ritmo, jogo entre as personagens, improvisações e tempo das piadas e chistes.

Puccetti confidenciou que o trabalho com Nani propiciou a criação do seu espetáculo solo intitulado “La Scarpetta” no qual o ator realizava inúmeras ações de complicação, resultando numa peça que era um anti espetáculo, ou seja, uma peça na qual não há a execução efetiva de nenhum número proposto, tudo era demonstração de como o clown era atrapalhado e complicador. As primeiras apresentações chegavam a 2,5 horas de duração, não havia desapego das criações, tudo era incorporado. Atualmente, a última versão apresenta 1,5 horas de duração.

Dario Fo, em seu Manual Mínimo do Ator (FO, p.252-254), salienta essa questão do tempo da cena e a somatória dos tempos de pausas e reações do público, que resulta num outro tempo do espetáculo. Fala sobre uma experiência na qual realizava um monólogo intitulado História da Tigresa, que numa primeira versão durou 25 minutos, mas passou por ajustes dramáticos diversos (ritmo, corte de repetições inúteis, muita descrição etc), e na quarta versão a peça alcançou

55 minutos. Como Fo havia gravado todas as versões de seu monólogo, resolveu medir o tempo de participação do público: a primeira versão apresentou 3,5 minutos de participação (risadas, pausas, diversão do ator e do público) na quarta, 18 minutos.

O ritmo é uma preocupação constante para artistas cênicos, mas as descrições acima demonstram que a relação com o público é um referencial essencial para escolhas e desapegos, com a finalidade de afinação dos trabalhos realizados com a linguagem popular do palhaço. Na tradição oral do circo, o ritmo e a relação com o público estão sempre em primeiro plano. Puccetti vivenciou isso com Nani e incorporou em seu trabalho.

Sobre a atriz e palhaça Val de Carvalho, temos a relação de aprendizado com que teve com Roger Avanzi na qual salienta pontos comuns com a narração de Puccetti as quais esbarram na formação teatral e no entendimento do conceito de tempo e ritmo do espetáculo:

Procurei a Academia Piolin de Artes Circenses⁷ para aprender acrobacias mas tinha uma aula de palhaço que mulher nenhuma fazia. (...) Não era boa em trapézio e nem em salto mas fiquei muito atenta com palhaço. (...) Só tinha eu de menina, todos se perguntavam o que eu queria ali. Não tinha mulher fazendo esquete de palhaço, as que entravam eram chamadas de clouwnesa que não eram ativas nas entradas. (...) Foi muito difícil pra Picolino me afinar nos

esquetes por causa da minha formação de atriz, era difícil me deixar no simples, pois o pessoal de teatro costuma prolongar o tempo certo e já otimizado do esquete. O clássico é um sucesso por que foi apresentado várias vezes e refinou-se naquela forma. Foi muito bom passar por essa rigidez com Picolino, pois essa disciplina ficou em mim pra entender o tempo certo, as falas certas e sem improvisar demais. (CARVALHO, 2011).

Vemos que cita a prática com Roger Avanzi (Picolino 2), ou seja, com o palhaço em ação direta na cena, pois ele sempre se apoiou na didática da prática das entradas circenses que sempre propiciaram o aprendizado do essencial a um palhaço de picadeiro: ritmo e relação com o público.

Considero importantes as observações sobre os termos “clássico” e “sucesso” e a relação com o teor de refinamento, que foi atingido por ela graças à rigidez de Picolino, que sempre enfatizou a importância de ser preciso, de não segurar o tempo por meio de respirações e pensamentos desnecessários à ação dramática. Tanto o(a) escada⁸ quanto palhaço(a) devem ficar atentos às respostas e comentários precisos, sem retenção de ritmo. Uma ótima referência é a reação do público obtida nas triangulações que norteiam as improvisações do palhaço.

Os dois artistas aqui citados, Puccetti e Carvalho, têm formação teatral de escolas que salientam o realismo como base de várias linguagens e estéticas teatrais, mas que não condiz

⁷ Primeira escola de circo do Brasil e da América Latina, fundada pela Associação Piolin de Artes Circenses, com amparo oficial do Governo Estadual através da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia. Essa escola funcionou em São Paulo entre 1978 e 1983.

⁸ Palhaço da dupla cômica, que também pode ser o mestre de pista, responsável por fornecer falas (deixas) que alimentam a ação dramática gerada pelo palhaço principal que irá complicar, desvirtualizar, ironizar e comentar estas mesmas falas que disparam blocos dramáticos conhecidos pela dupla.

⁹ A triangulação é uma técnica de comunicação popular muito utilizada pelos atores das feiras e praças, por encenações calcadas em máscaras e nas que utilizam bonecos. O palhaço de circo triangula o tempo todo e “joga” para o público suas ideias, sentimentos, suas dúvidas, suas descobertas, seus medos e suas intenções.

com o palhaço que otimizou seu raciocínio em reações simples e diretas, mesmo quando trabalha elementos nonsenses às respostas e soluções cênicas, apoiam-se na relação com o público, para quem toda a ação dramática deve ser criada e direcionada.

Dario Fo também bebeu na fonte da tradição oral e recebeu saberes por essa via com mestres da vocalidade, diretamente com os fabulatori e com Franca Rame, que carregava a bagagem histórica de sua família – com mais de 340 anos de atividades. Esta é uma forte referência teórica e prática para este trabalho e dialoga perfeitamente com os palhaços brasileiros citados.

FILMES E TRANSMISSÃO ORAL

Num curso você aprende muito vendo o outro fazendo, o mesmo acontece assistindo vídeos, o aluno vê e copia, aprende vendo: o tempo, a lógica do palhaço, a dramaturgia, como se faz entradas e saídas. (PUCETTI, 2011).

Uma questão colocada nas entrevistas e que reverbera como tradição oral diz respeito ao uso do cinema como ferramenta pedagógica que simula a transmissão oral de saberes. Esta relação se estabelece pelo fato de que o cinema registrou muitos palhaços na plenitude de suas atividades, mesmo que estes não estejam ao vivo como no circo ou na rua. É possível observar as técnicas dramatúrgicas e performance em filmes que se tornaram referência para estudiosos de palhaços.

A repetição é parte essencial da transmissão oral, Arlindo e Roger se estruturaram num ambiente de muitas repetições das entradas. Essas repetições atuavam na formação dos palhaços circenses, tanto no ato de assistirem outros palhaços quanto no ato de se apresentarem. Em suas entrevistas, não houve citações de filmes como provocadores criativos aos palhaços Picolino 2 e nem de Pimenta.

Quando Roger e Tabajara falam de espetáculos de circo-teatro de suas famílias que foram transladadas diretamente do cinema e indicam que a equipe de criação do circo (figurinista, cenógrafo, sonoplasta, dramaturgo, ensaiador e alguns atores) iam ao cinema e assistiam a várias sessões de um mesmo filme, com a finalidade de copiarem detalhes para posteriormente serem reproduzidos no circo-teatro. No entanto, não houve citação de que esse procedimento tenha sido utilizado para produção de entradas e esquetes.

Como estabelecer a repetição na formação de quem quer ser palhaço se essa pessoa não vive num circo? Ou, ainda, não tem acesso a espetáculos circenses que propiciem assimilar dramaturgia, ritmo, triangulação, improvisação etc?

Diferentemente de Roger e Tabajara, o cinema aparece como suporte pedagógico e de pesquisa pessoal dos outros entrevistados, que se prontificam a entregar uma lista de filmes que consideram essenciais para quem quer ser palhaço. Os argumentos que sustentam essa afirmação são que nestes filmes podem-se encontrar todos os elementos conceituais realizados por verdadeiros mestres da linguagem: triangulação, ritmo, discurso, comentário crítico, forma, hipérboles, dramaturgias, jogo etc.

Além dos elementos citados, quando assistimos a um filme num aparelho de vídeo cassete, DVD ou pela internet, temos à disposição o controle sobre a exibição do filme (avançar, retornar, pausar, repetir etc.) esse controle propicia um ambiente favorável para análises de vários aspectos do trabalho dos considerados mestres da comédia: Charles Chaplin, Jacques Tati, Buster Keaton, O Gordo e o Magro, Os Três Patetas, Jerry Lewis, Oscarito, Mazzaropi, Mr. Bean, Gardi Hutter, Gronch, Irmãos Marx, Karl Valentin, Umbilical Brothers, El Tricycle, Michael Courtamanche, Mel Brooks, Monty Python, Os Trapalhões e Grock, entre outros não menos importantes.

Os artistas citados acima foram os mais utilizados como referência e foram unanimidade entre os entrevistados, que também indicam filmes específicos que têm uma temática circense e/ou apresentam personagens e/ou dramaturgia clownesca, ou seja, com quiproquós, dupla cômica (branco e augusto), situações nonsense: Tico-Tico no Fubá, O Maior Espetáculo da Terra, Rir é Viver, Coletânea dos espetáculos do Cirque du Soleil, I Clown, As Viagens do Capitão Tornado, O Baile, Slava's Snowshow, Trapézio e O Boulevard do Crime são, também, os filmes mais indicados.

A televisão também foi comentada como um dispositivo no qual pode-se ver alguns bons trabalhos que expõem artistas formados no circo e que migraram para o rádio e a TV. Apesar de não se encaixarem no conceito de repetição, para os entrevistados, a televisão foi um veículo no qual aguçaram o olhar para o palhaço, que se adaptou muito bem desde os primeiros programas ao vivo.

Os palhaços e programas mais lembrados foram: Os Trapalhões, Chico Anísio Show, Torresmo e Pururuca, Circo do Carequinha, Cirquinho do Arrelia, O Grande Circo com Torresmo e Pururuca, Balança Mais Não Cai, Viva o Gordo, A Praça é Nossa e, mais atualmente, Chaves e Chapolin. Hoje, podemos encontrar alguns destes programas na internet.

Muitos entrevistados mostraram suas coleções de fitas de vídeo cassete, que foram digitalizadas em formato de DVDs. São acervos com verdadeiras preciosidades, pois tornam-se material pedagógico de apreciação e estudos aprofundados que tanto podem servir como ponto de partida para inspiração e criação de esquetes e peças ou como ponto de chegada quando a intenção é o refinamento de números em andamento.

Nos dias atuais, em tempos de internet com banda larga, temos acesso rápido à filmografia com os principais filmes e artistas citados pelos professores de palhaço, o youtube é apenas uma

opção, pois tornou-se possível compartilhar nossas referências com muito mais tranquilidade e amplitude, temos as “nuvens” digitais e HDs virtuais nos quais armazenamos nossas memórias iconográficas e cinematográficas.

A tradição oral passa por um processo de modernização tecnológica na qual a convivência e repetição com os saberes tornaram-se normais e pessoais. Essa democratização da informação precisa ser canalizada para o trabalho coletivo, para apreciações diversificadas com a finalidade de ser realmente uma transmissão oral que vise a geração de um produto artístico cênico que leve o público em consideração.

TEXTO E LITERATURA ORAL NO CIRCO

O texto literário oral não se restringe a um contexto enunciado exclusivamente verbal. Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude, como gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, até mesmo o estímulo da plateia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz. Esses procedimentos não verbais, que imprimem mais força, expressividade e realismo ao texto, constituem questão delicada, difícil e, por vezes, impossível de ser codificada, quando da passagem do texto oral para modalidade escrita, no momento da transcrição. A dificuldade de transferir-se para a escrita a diversidade de signos sonoros e gestuais, que se constelam no momento da performance, leva a simplificações de entendimento e a preconceitos de julgamento, quanto ao valor poético do texto oral, quase sempre confundido com a versão transcrita do texto gravado. Por isso o transcritor precisa ter a sensibilidade para perceber não apenas as variações linguísticas lexicais, morfo-sintáticas e fonéticas, mas também outros aspectos presentes no texto gravado tais como os silêncios, as pausas, os ruídos, pois tudo isso é de uma importância considerável. (ALCOFORADO, 2008, p.114).

A educação difusa é meio potente pelo qual os circenses aprendem seus ofícios, até o momento em que verticalizam esse aprendizado e passam a absorver técnicas específicas com outros profissionais com a única finalidade de estruturarem seus números.

Essa educação se apoia na transmissão oral de conhecimentos que, por conseguinte, vem a criar a literatura oral rica em vocalidade e carpintaria dramática exaustivamente pensada, praticada, reelaborada, repassada, recriada, recontextualizada e rerepresentada ao público de gerações após gerações.

A memória é o dispositivo principal do repasse desse universo cultural. As entradas e os esquetes transcritos e compartilhadas a seguir, foram narradas por três vias: Roger Avanzi, Tabajara Pimenta e Mário Bolognesi.

O primeiro descreve cenas e gags que aprendeu, inicialmente, vendo o pai executar noite após noite; depois ensaiou e estreou como palhaço, realizou essas entradas um número incontável de vezes e depois repassou para alunos de escolas de circo e, atualmente, aos Doutores da Alegria.

O segundo, Tabajara Pimenta, nos fornece uma descrição totalmente externa à cena e por captação visual, mas suas narrativas se mostraram repletas de sensações e detalhes de expressão dos palhaços com os quais conviveu e de reações do público.

Enfim, o terceiro, Bolognesi, nos coloca inúmeras entradas que transcreveu em seu livro *Palhaços* (2003) e que servem como ponto de partida à prática de futuros palhaços.

O ensino da linguagem do palhaço por meio de ensaios de entradas é um método muito utilizado por artistas circenses, as descrições textuais dessas dramaturgias, juntamente com as narrativas de execução, montam um quadro propício para incentivar qualquer pessoa a ter uma vivência como a personagem em questão. Seguem uma entrada narrada por Roger Avanzi: “Mapa do Brasil”.

Entrada “O mapa do Brasil”

Picolino e Clownesa entram no picadeiro.

Picolino – Oh...(fala o nome da atriz)

Clownesa – Eu não sou mais ...(o nome), agora eu sou o mapa do Brasil.

Picolino – Eu não entendi nada!

Clownesa – (mulher mostra o lado posterior direito do corpo) este lado aqui é o Rio de Janeiro...

Picolino – (Vendo o seio de Clownesa -) Tô vendo...(triangula) o pão de açúcar!

Clownesa – Esse lado é São Paulo...

Picolino – Tô vendo o arranha céu...

Clownesa – (mostrando as nádegas) Aqui atrás é a Amazônia...

Picolino – Tô vendo...a Amazônia é bem grande...

Clownesa – (mostra o pé) Bahia...(mostra joelho) Minas gerais...

(Picolino para de fazer as brincadeiras de duplo sentido e fica andando em volta de Clownesa procurando por algo.)

Clownesa – Picolino ! O que você tá procurando?

Picolino – Eu estou procurando o lugar que eu nasci!

Fim

Roger- diz ainda que “Às vezes eu falava mais coisas, mas não dava certo”. E completa sua narrativa com algumas reflexões:

Se não fizer direito não agrada. O palhaço é o xodó da plateia. É uma sátira da vida que inventaram, nem todo mundo sabe tudo, às vezes uma pessoa que não sabe nada, sabe algo que o sabidão não sabe. (...) Não ensinei muitas mulheres. Ensinei mais homens. É engraçado, é a mesma coisa, mas é diferente. Deve ter diferença por que homem e mulher é diferente. (...) Na escola ensinava acrobacias, bicicleta, trapézio e palhaço. Para palhaços eu ensinava com a prática de ensaios e treinos. Ensaiar esquetes, entradas e reprises são o básico para ensinar palhaços; não havia a necessidade de ensinar aparelhos e acrobacias. Se ele quiser aprender aparelhos ele fica mais versátil. (AVANZI, 2011).

Tabajara Pimenta descreve duas das entradas que Arlindo Pimenta realizava no circo, durante as descrições das ações dramáticas pelo artista, que não se considera palhaço, vê-se uma gama de atitudes cômicas, entonações de falas que os palhaços emitiam, a lembrança dos bordões, as reações dos escadas e do palhaço, foram inúmeras informações essenciais para a visualização do ato teatral que o texto escrito não comporta. É como presenciar um contador de histórias em ação e que ativa nossas funções cognitivas com a finalidade de experienciar uma ação do passado que vive com muita força no presente.

Apoiando-me na tradição oral como suporte de aprendizado, transcrevo um processo de alteração de uma entrada tradicional que se deu a partir das próprias atividades circenses da família Pimenta.

A mudança deu-se sobrepondo-se três fatos:

Primeiro: Arlindo encenava uma entrada como caçador de pato, o palhaço vinha pela cortina com roupa de caçador, portando uma espingarda e assoprando um apito que imitava o som de pato. Interagia com o público apontando a espingarda, “sem querer”, para a cabeça de alguém. Subia nas cadeiras procurando um pato, de súbito avistava a caça no alto, mirava e atirava. A espingarda disparava um tiro de festim e imediatamente despencava um peixe prateado do alto da lona, que caía no centro do picadeiro. Pimenta recolhia sua caça e saía com os comentários do mestre chicote¹⁰.

Segundo: Em uma de suas inúmeras viagens pelo Brasil, Arlindo e sua família encontraram uma cachorra perdigueira, que adotaram. Deram o nome de “Lesá” e ela participava das caçadas organizadas pela troupe. Lesá era uma ótima perdigueira e foi muito admirada por suas qualidades de caçadora.

Terceiro: A entrada narrada no primeiro fato sofreu uma mudança durante uma desmontagem da lona do circo. Era noite e as luzes das gambiarras (varal de lâmpadas) externas estavam acesas para facilitar os trabalhos de descida da lona que apresentava vários furos que ficavam destacados com as luzes das gambiarras. As luzes em forma de círculos “dançavam” no picadeiro com o balanço da descida, Lesá passou a “caçar” as luzes, ia de um lado a outro buscando abocanhar um dos inúmeros pontos. Foi então que Arlindo soltou a frase: “Matei a charada, vou colocar a Lesá na entrada da caçada!”.

Na próxima praça, a entrada começava com a diminuição das luzes do circo, Pimenta entrava de caçador com seu apito e espingarda mais uma lanterna que fazia um pequeno foco de luz no chão, que Lesá caçava com dedicação. As luzes se acendiam revelando a cena, Pimenta brincava com o público e avistava a caça no alto. Dava o tiro, caía o peixe prateado, só que agora Lesá buscava a caça e trazia para o palhaço Pimenta, ambos saíam debaixo de palmas e com o comentário do Mestre de Pista: “Pimenta e sua cadela Lesá!”.

Somente o dia a dia e a cultura da tradição oral poderiam gerar a criação e/ou mudança de uma entrada circense, é a demonstração de que uma literatura oral é composta por muitas camadas: olhar aos acontecimentos cotidianos, comentário crítico em relação a esse cotidiano, contextualização, incorporação de elementos novos que visam agradar ao público, trabalho em família, ensaio e repetição. É uma entrada que se tornou especialmente autoral pois o olhar de palhaço de Arlindo promoveu um salto qualitativo e particular ao incorporar um membro de convivência familiar, um membro confiável que tornaria a entrada especial.

¹⁰ Mestre chicote ou mestre de pista é o artista circense que faz as apresentações dos números, a ligação entre os mesmos, comentários e até participa de alguns números com os palhaços. Exemplos de alguns comentários após as entradas dos palhaços: “Esse palhaço faz cada uma!”, “O que seria do circo sem o palhaço?”, “Essa dupla é demais!”.

O texto oral mantém-se funcionalmente vivo, atuante, portador de conhecimentos e de ensinamentos nas chamadas “instituições de transmissão”, ou seja, em encontros de convívio coletivo de uma dada comunidade: em reuniões de trabalho, de lazer, ou por dever de solidariedade. (ALCOFORADO, 2008, p.115).

Tabajara descreveu a entrada com muita maestria e comicidade, fator que, novamente, manifestou-se por meio do corpo, imitações de expressões faciais, comentários de reações do público, destaques sobre a interpretação do pai ou de outro ator, fatores potencializados pela visão de quem via as entradas todos os dias, visão que construiu um profissional que se tornou, artista, gerente e proprietário de circo, para quem a objetividade se baseia na vivência cotidiana com o universo empresarial e artístico.

Entrada: “Cheira a Flor”.

Mestre de Pista está no picadeiro segurando e cheirando uma flor. Entram Pimenta e seu Clown pela cortina, vêm o Mestre de Pista e vão até ele;

Clown – Boa noite, senhor!

Pimenta – Boa noite, seu senhor!

Clown – Fala direito! (afetado) Boa noite, Se-nhor!

Pimenta – (exagerando a imitação) Boa noite, SEEEE-NHOR!

Mestre de Pista- (todo apaixonado) Boa noite!

Clown – Que flor é essa? É pra alguma namorada?

Mestre de Pista – Essa aqui é uma flor mágica!

Pimenta – Mágica?

Mestre de Pista – Veio direto da Índia. Qualquer mulher que cheirar essa flor, se apaixonará por quem estiver segurando-a!

Clown – Que maravilha!

Pimenta – Eu duvido, isso é balela!

Entra uma mulher e Mestre de Pista a vê.

Mestre de Pista – Eu vou mostrar. (vai até a mulher) Boa noite, senhorita! Gostaria de sentir o perfume desta flor que veio da Índia?

Mulher – Gostaria, posso?

Mestre de Pista – Claro.

Mulher cheira e toma uma atitude de encantamento e apaixona-se pelo mestre de pista.

Mulher – Você é tão lindo, charmoso...

Mestre de Pista – Gostaria de fazer um passeio comigo?

Mulher – Mas é claro!

Mestre de Pista olha para Pimenta e clown e vai saindo vitorioso quando o clown corre até ele.

Clown – Empresta pra mim, por favor!

Mestre de Pista – É claro, mas depois me devolve!

Neste interim, entra outra mulher e clown vai até ela.

Clown – Com licença, senhorita, gostaria de lhe apresentar essa flor magnífica que veio diretamente da Índia e que tem um perfume especial. Gostaria de sentir o seu odor?

Mulher – Realmente é uma flor muito bonita, sim gostaria de cheirá-la.

Mulher cheira e sente-se enfeitiçada pelo perfume.

Mulher – O senhor é tão galante, gostaria de me acompanhar num passeio?

Clown – Com certeza!

Vai saindo e Pimenta corre até ele para pegar a flor.

Pimenta – Espera, empresta a flor pra mim!

Clown – Tudo bem, mais cuidado pra não fazer besteira! (entrega)

Pimenta – Agora é a minha vez de me dar bem... não tem mulher neste lugar, caspita! (Pimenta usava expressões e sotaque italiano)

Entra uma bela moça. Pimenta triangula com o público e vai até ela.

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – O que é isso, que estupidez!

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – Seu imbecil, me deixe em paz!

Pimenta – É só uma cheiradinha!

Moça – Eu vou embora, você vai ver só. (Sai)

Pimenta – Pode ir, nem fui com a sua cara mesmo! Tá pensado que é uma princesa.

Volta moça com o irmão, um sujeito que deve ter aparência de valentão.

Moça – Foi esse aqui que me incomodou,

irmãozinho!

Irmão – (para Pimenta). Quer dizer que foi você o engraçadinho que encheu minha irmãzinha, né?

Pimenta – Cooooo como é que é? (bordão de Pimenta!)

Irmão – (segurando pelo colarinho). Agora você vai tomar umas bordoadas pra aprender a respeitar minha irmãzinha.

Pimenta – Calma, irmãozinho! Eu só queria que ela cheirasse essa flor!

Pimenta coloca a flor no nariz do irmão que cheira forte. Ele é enfeitado, solta Pimenta.

Irmão – Nossa, como você é bonitão! Vamos dar um passeio comigo, vamos?

Pimenta – Cooooo como é que é? (sai correndo)

Irmão – Vem cá, bonitão! (sai correndo atrás de Pimenta)

Irmã – Vem aqui irmãozinho (sai).

Fim

Nessa entrada, Tabajara comentou que antes, em vez de irmão, entrava um policial, mas acharam que estavam ofendendo uma autoridade. Lembrando o conceito de agradar a todos, resolveram trocar e deixar mais genérico.

Segundo Tabajara, essa entrada é de um tempo no qual o palhaço era um personagem muito valorizado no circo, suas entradas e reprises não eram apenas para trocar os aparelhos de outros números, os palhaços tinham participação nobre e seus momentos eram muito valorizados, um cartão de visitas do circo. A entrada dependia da experiência e genialidade do palhaço para fazer acontecer a graça. Os momentos no qual Pimenta fingia estar morto eram pretextos para criar a confiança com o público e mostrar que era um atrapalhado simpático, todo elenco era escada de Pimenta, função que requer muita prática e precisão para não se esticar ação e deixar o palhaço gerar o riso.

Carreando o imaginário intercultural da memória coletiva de incontáveis gerações, o texto oral¹¹ simultaneamente é um texto artístico e um texto etnográfico. No ato da transmissão, o narrador habitual busca a coesão do texto recriado que não pode ser apenas artisticamente “verdadeiro”, mas também culturalmente correto para a competência narrativa da sua plateia. (ALCOFORADO, 2008, p.113).

As descrições de todos os artistas aqui expostos explicitam a importância da tradição oral, que se manifesta também por meio da literatura oral, no caso dos circenses composta pela vocalidade das narrativas e exemplificação física. Neste trabalho temos o apoio audiovisual dos vídeos gravados das entrevistas, nos quais podemos vislumbrar a riqueza das entonações, do timbre e do tempo que Roger aplica ao narrar as entradas que encenava, do ponto de vista do ator/palhaço. No caso de Tabajara, podemos analisar as narrativas pelo ponto de vista do público, do gerente e do dono de circo, aquele que define se as entradas funcionam ou não, no vídeo também se vêem as expressões faciais de ator, qualidade absorvida inconscientemente com a tradição oral.

O texto da chamada literatura erudita tem uma autoria, uma vez que resulta da criação de uma individualidade. Ao contrário, o texto da literatura oral é fruto do trabalho de **recriação** que uma individualidade opera em um texto virtual, que traz na memória, atualizando-o a situações locais, por conceber que esse patrimônio cultural, armazenado na memória coletiva, não tem dono, é propriedade de todos. Dessa forma, ao transmiti-lo como coisa sua, o transmissor se dá o direito de nele intervir. (ALCOFORADO, 2008, p.112).

¹¹ Texto oral entendido como prática significante, complexa, constituída de vários discursos: linguísticos, gestual, melodioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roger Avanzi e Arlindo Pimenta aprenderam a ser palhaços por meio da educação difusa verticalizada pela transmissão oral de conhecimentos, uma escola do dia a dia, da rotina existente na vida circense, que mescla saberes éticos e técnicos.

O sistema de formação do palhaço circense é composto por muita disciplina e repetição: treinamentos em horários definidos, ensaios rotineiros e apresentações quase todos os dias que adensam a experiência dos artistas. A ambiência é o catalisador definitivo da educação difusa que ocorre no circo pois aproxima todos os envolvidos na estruturação de um espetáculo, até mesmo a arquitetura do circo demonstra como os circenses ficam restritos em uma sociedade de troca de saberes: cerca, residências móveis, a lona como lugar de encontro – comparativamente a algumas tribos, temos a floresta, as ocas das famílias e a oca central. A ambiência é propícia para a transmissão oral de técnicas, ética e literatura oral.

A trajetória dos dois artistas revela um fundamento essencial e norteador para a formação do palhaço e se calca na oralidade: o dom da palavra - conceito que envolve o circense em atividades nas quais a expressão vocal se faz presente e vai se agregando aos quesitos teatrais necessários para estruturação de um palhaço de entrada e esquetes: entendimento de ação dramática, elementos da linguagem e estética populares.

É preciso salientar a importância do circo-teatro na carreira de Roger e Arlindo, pois o contato com um ensaiador que orientava o trabalho de ator, mais a experiência de se relacionar com o público, traziam uma consciência e disciplina aos artistas que eram direcionadas às outras funções, correlacionadas ao trabalho como palhaço:

divulgador de rua, mestre de pista, “clown” e palhaço. Se "o dom da palavra" não se desenvolvesse e potencializasse, o artista seria utilizado como outro tipo de cômico: como Tony de Soiré, que se apoiava no trabalho acrobático, ou mesmo como um palhaço de apoio, que fazia entradas e reprise sem uso do verbo, como por exemplo no número do "Taxi Maluco".

Constatamos que o tempo de maturação de um palhaço de circo acontece com o efeito da repetição e com a grande variação de espetáculos e entradas. A formação técnica é muito presente na vida destes palhaços e se instala desde criança, com uma disciplina de ensaios e treinamentos frequentes. Mesmo longe do ambiente do circo, é possível constatar que a tradição oral é o principal dispositivo de formação de palhaços, o uso de filmes demonstra que é potente e inspirador ver um mestre em ação.

Outro ponto importante é a relação com o público nesta cadeia da tradição oral pois as reações de uma plateia tornam-se essenciais na experiência formativa de um palhaço o qual se compromete a jogar o tempo todo com ética e respeito como observado nos oito mandamentos do palhaço de STEELE-(2004). As entradas narradas por Roger e Tabajara são contribuições que também demonstram a importância da tradição oral quando se repassa as cenas juntamente com as indicações de tempo e ritmo necessárias para um bom resultado teatral junto ao público.

Os ensinamentos dos mestres citados neste artigo ecoam em minhas análises sobre a formação de palhaços e me faz questionar muitas posturas e programas de cursos espalhados pelo mundo, mas ao mesmo tempo penso que a tradição oral tem dado conta de todas as discrepâncias que surgem. Afinal, as formas têm se alterado, mas a essência do palhaço tem perdurado.

BIBLIOGRAFIA

Livros e teses

- ALCOFORADO, Doralice F. X. Literatura oral e popular. In Boitá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, número especial: agosto de 2008. Campinas: ANPOLL, 2008.
- ARANHA, Maria L. de A. História da educação e da pedagogia: Geral e Brasil. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2006.
- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. Circo Nerino. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.
- FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas .
- PIMENTA, Daniele. Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo, ECA/USP, 2003.
- _____ A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.
- PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. In Revista do LUME, nº 03/2000, Campinas, UNICAMP/LUME/COEN, 2000.
- SILVA, Pedro Eduardo da. A formação do palhaço circense. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2015.

STEELE, H. Thomas. 1000 clowns more or less. The visual history of the american clown. Köln: Taschen, 2004.

VENEZIANO, N. A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação. São Paulo: Editora Códex, 2003.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz – A “literatura” medieval. Tradução de Amálio pinheiro e Jerusa Pires Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Entrevistas

AVANZI, Roger. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.

BOLOGNESI, Mario F. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 20 de junho de 2011.

CARVALHO, Val. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 27 de julho de 2011.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida para este trabalho. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014.

PUCETTI, Ricardo. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. Campinas, 21 de junho de 2011.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016