

ABRACE

IV CONGRESSO

“Os trabalhos e os dias” das artes cênicas:
ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações

Memória ABRACE X

Anais do IV Congresso de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes Cênicas

10, 11 e 12 de maio de 2006

UNIRIO – Rio de Janeiro



Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Teatro
Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Memória ABRACE X

Editoria

Coordenação

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)
Maria Helena Vicente Werneck

Revisão

Sandra Pássaro

Design e diagramação

Victoria Rabello

Produção

ABRACE

Produção Executiva

ABRACE/UNIRIO
Alkaparra Produções

Agradecimentos

Aline Magioli, Ana Carolina Sawen, Carmen Celsa, Jennifer Afonso, João Cícero Bezerra e Simone Kalil, graduandos da UNIRIO

Angela Materno, chefe do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO

Doris Rollemberg, professora do Departamento de Cenografia da UNIRIO

Fabiano Brum, website da ABRACE

Marta Isaacsson, Sergio Farias, Daniel Marques e Paulo Merísio

Agradecimento Especial

Luiz Pedro San Gil Jutuca, vice-reitor da UNIRIO

Aline Parreira, apoio técnico-CNPq

CIP-BRASIL CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C759a	Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (4 : 2006 : Rio de Janeiro) Anais / do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ; organização Maria de Lourdes Rabetti. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2006 Tema: Os trabalhos e os dias das artes cênicas : ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações Inclui bibliografia 1. Artes cênicas - Brasil - Congressos. 2. Artes cênicas - Pesquisa - Brasil - Congressos. 3. Teatro - Brasil - Congressos. 4. Dança - Brasil - Congressos. I. Rabetti, Maria de Lourdes. II. Título.	
06-1398.		CDD 790.20981 CDU 792(81)



ABRACE

Abrace – Diretoria / Rio de Janeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Av. Pasteur, 436 – Fundos – Urca
Prédio V do Centro de Letras e Artes
Telefax: (55 21) 2244-5695
abrace@unirio.br / www.unirio.br/abrace

7 LETRAS

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico, 600 / sl. 307
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22461-000
Tel.: (55 21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br



ABRACE – Gestão 2004 – 2006

DIRETORIA

Presidente: Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) (UNIRIO)
1ª Secretária: Maria Helena Vicente Werneck (UNIRIO)
2ª Secretário: Angel Palomero (UNIRIO)
Tesoureira: Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)

CONSELHO EDITORIAL

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Luiz Fernando Ramos (USP)
Sergio Coelho Borges Farias (UFBA)

CONSELHO FISCAL

Titular: Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) (UFSJ)
Suplente: Dulce Aquino (UFBA)
Titular: Fernando Pinheiro Villar (UnB)
Suplente: Robson Corrêa de Camargo (UFG)
Titular: Neyde Veneziano (UNICAMP)
Suplente: Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)

COMITÊ CIENTÍFICO DO IV CONGRESSO

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) (UFSJ)
Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Angel Palomero (UNIRIO)
Ângela Leite Lopes (UFRJ)
Dulce Aquino (UFBA)
Fernando Pinheiro Villar (UnB)
Ingrid Dormien Koudela (USP)
José Da Costa (UNIRIO)
José Luis Ligiéro (Zeca Ligiéro) (UNIRIO)
Luiz Fernando Ramos (USP)
Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) (UNIRIO)
Maria Helena Vicente Werneck (UNIRIO)
Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)
Nanci de Freitas (UERJ)
Neyde Veneziano (UNICAMP)
Regina Polo Muller (UNICAMP)
Robson Corrêa de Camargo (UFG)
Sergio Coelho Borges Farias (UFBA)
Tania Brandão (UNIRIO)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO IV CONGRESSO

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) (Presidente ABRACE/ ET/PPGT/UNIRIO)
Maria Helena Vicente Werneck (1ª Secretária ABRACE/ ET/PPGT/UNIRIO)
Angel Palomero (2ª Secretário ABRACE/ ET/UNIRIO): espaços e equipamentos
Ana Maria de Bulhões Carvalho (Tesoureira ABRACE/ ET/PPGT/UNIRIO)
Luciano Maia (Docente ET/UNIRIO): atividades extensionistas
Nara Keiserman (Docente ET/PPGT/UNIRIO): equipe de monitores
Beatriz Resende (Docente ET/PPGT/UNIRIO): lançamentos de livros
Evelyn Furquim Werneck Lima (Docente ET/PPGT/UNIRIO): lançamentos de livros
Narciso Telles (Doutorando PPGT/UNIRIO): atividades extensionistas

PRESIDÊNCIAS ANTERIORES

Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA) – 1998 – 2002
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC) – 2002 – 2004

Coordenação dos Grupos de Trabalho da ABRACE – Biênio 2004 – 2006

GT – Dança e novas tecnologias

Dulce Aquino (UFBA) – coordenadora

Helena Katz (PUC/SP) – vice-coordenadora

GT – Dramaturgia, tradição e contemporaneidade

Neyde Veneziano (UNICAMP) – coordenadora

Claudia Braga (UFSJ) – vice-coordenadora

GT – Estudos da *performance*

José Luis Ligiéro (Zeca Ligiéro) (UNIRIO) – coordenador

João Gabriel L.C. Teixeira (UnB) – vice-coordenador

GT – História das artes do espetáculo

Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ) – coordenador

Walter Lima Torres Neto (UFPR) – vice-coordenador

GT – Pedagogia do teatro & Teatro e educação

Ingrid Dormien Koudela (USP) – coordenadora

José Sávio Oliveira de Araujo (UFRN) – vice-coordenador

GT – Pesquisa em dança no Brasil: processos e investigações

Cássia Navas (UNICAMP) – coordenadora

Arnaldo Alvarenga (UFMG) – vice-coordenador

GT – Processos de criação e expressão cênicas

Marta Isaacson de Souza e Silva (UFRGS) – coordenadora

Jacyan Castilho (UFBA) – vice-coordenadora

GT – Teatro brasileiro

Tania Brandão (UNIRIO) – coordenadora

João Roberto Faria (USP) – vice-coordenador

GT – Teorias do espetáculo e da recepção

Robson Corrêa de Camargo (UFG) – coordenador

GT – Territórios e fronteiras

Fernando Pinheiro Villar (UnB) – coordenador

José Da Costa (UNIRIO) – vice-coordenador

Editorial

Os Anais do IV Congresso da ABRACE, entregues aos participantes do maior evento científico da área de artes cênicas no Brasil, em sua abertura, comprovam o admirável estado da pesquisa em Teatro e Dança no país. São, ao todo, 230 trabalhos que, reunidos no volume denominado “*Os trabalhos e os dias*” das artes cênicas – Memória ABRACE X, apresentaram-se à comunicação e ao debate.

Os dez Grupos de Trabalho da Associação, muito atuantes durante todo o biênio, foram o local de recepção e seleção das propostas para comunicações ou demonstrações práticas que estão na matriz dos textos aqui publicados. São também seu primeiro destino; constituem o lugar privilegiado onde pesquisas, concluídas ou em processo, encontram sua acolhida atenta e inteligente.

Entre pares selecionados, os autores participantes podem aproximar interesses, confrontar métodos e apreciar resultados de suas investigações, durante as dez horas de trabalho que o IV Congresso destina ao desenvolvimento da *Programação das Sessões Internas dos Grupos de Trabalho*: quatro encontros restritos, organizados pelos próprios grupos e destinados aos associados que submeteram resumos à aprovação dos coordenadores.

No horizonte do movimento reflexivo está o tema do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações.

A alusão à obra de Hesíodo, contida no título apresentado à Associação durante a Reunião Científica de 2004, indica inspiração em determinados temas e em formas para seu desenvolvimento. Como lembrávamos na ocasião, Hesíodo, poeta aedo da “época arcaica”, inspirado nas Musas, cantou a genealogia divina em sua *Teogonia*, e também “o seu aqui e agora”, com necessidade do trabalho diário, em seu *Os trabalhos e os dias*. Cantor, “servo das musas” e “senhor das palavras”, Hesíodo remete à possibilidade de um “sentido” no qual a poesia, palavra cantada, é, ao mesmo tempo, visão de mundo, atuação, ensino, deleite e obra.

O tema proposto para o IV Congresso, em 2004, parecia anunciar uma rotina de trabalho que a própria ABRACE teria que implementar, durante quase todos os dias do último biênio: regularizar-se e remontar seu quadro de associados. Foram tarefas duras, necessárias para permitir a manutenção adequada da Associação e garantir a realização de uma de suas principais atividades, o Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, cuja organização só pôde ter início em outubro de 2005.

Hoje, na abertura do IV Congresso, no mês de maio de 2006, o título parece sugerir também que a área de artes cênicas talvez tenha adquirido novos contornos ao longo dos oito anos de existência de ABRACE e que a Associação já não precisa mais reafirmar a necessidade de manter seu olhar prioritariamente voltado para si mesma. Deixamos para trás as prioridades necessárias às indagações dos Congressos anteriores – *Quem somos?, Como pesquisamos?, Como e por que pesquisamos artes cênicas?*. E apontamos em direção a um presente extremamente produtivo, em que a vontade de saber impera no cotidiano do trabalho de criação e no dia-a-dia do pensamento.

A produção acadêmica que deságua no IV Congresso vem, predominantemente, da atividade de professores e alunos de Programas de Pós-Graduação em Teatro e Dança já consolidados como os da UDESC, da UFBA, da UNICAMP, da UNIRIO e da USP. Cursos de Artes de outras instituições e outros pesquisadores também se acercam do Congresso para nele encontrar o fórum que impulsiona a diversidade da pesquisa em artes cênicas. Durante três dias, 10, 11 e 12 de maio de 2006, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a UNIRIO, não só se reflete sobre o teatro e a dança que se cria no Brasil e em outras partes do mundo, mas também instalam-se debates sobre as experiências do fazer artístico em ambiente universitário, sem abrir mão do diálogo sobre as oportunidades de disseminação das linguagens artísticas na sociedade brasileira.

Terminado o Congresso, a Memória ABRACE X encontrará maior número de leitores, produzirá diferente leque de perguntas, alimentará o início de outro ciclo de investigações. A Diretoria da ABRACE, na gestão 2004-2006, Rio de Janeiro, UNIRIO, aposta neste desdobrar-se sempre promissor de novos tempos para a pesquisa na área de artes cênicas no Brasil.

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)
e Maria Helena Vicente Werneck
Rio de Janeiro, 2 de abril de 2006

Sumário

GT 1 – DANÇAS E NOVAS TECNOLOGIAS

As metáforas dançadas	13
FÁTIMA WACHOWICZ	
Desdobramentos da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”	14
GILSAMARA MOURA ROBERT PIRES	
Por que o pós-humano não existe	15
HELENA KATZ	
Cartografando espaços fronteiriços: a produção da dança inclusiva (<i>disabled dance</i>) no Brasil	16
LÚCIA MATOS	
A complexidade do corpo diferente	18
MAGDA BELLINI	
<i>Copyleft</i> – alguns direitos reservados: autoria em dança	19
NIRVANA MARINHO	

GT 2 – DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

O teatro pós-dramático de Martin Crimp	20
ANNA STEGH CAMATI	
O oral, o impresso e a cena: pesquisa artística e científica	22
ARMINDO BIÃO	
O melodrama francês no Brasil: tradução e recepção ..	23
CLAUDIA BRAGA	
Divertimo-nos muito! Fartamo-nos de chorar!: a busca da comunicabilidade na dramaturgia circense	24
DANIELE PIMENTA	
A dramaturgia e a máscara	26
FELISBERTO SABINO DA COSTA	
A dramaturgia brancaleônica de Qorpo Santo	27
JOÃO ANDRÉ BRITO GARBOGGINI	
Cabeças cortadas e <i>corpus</i> dilacerado no texto teatral de Joaquim Cardozo e Hermilo Borba Filho	28
JOÃO DENYS ARAÚJO LEITE	
O mundo do trabalho sobe ao palco: duas encenações do Grupo de Teatro Forja	29
KÁTIA RODRIGUES PARANHOS	
Violência, vingança e perdão em <i>O mercador de Veneza</i>	31
LIANA LEÃO	
A transcrição de narrativas orais em literatura dramática	32
LUIZ CARLOS LEITE	
A trama está viva!: dissolução dos limites de tempo e espaço como recurso criativo no teatro de João Falcão	34
LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO	
A estética do grotesco na <i>commedia dell’arte</i>	35
MARCILIO DE SOUZA VIEIRA	
Dramaturgia e história nas peças <i>Curral Grande</i> e <i>Auto de Angicos</i> , de Marcos Barbosa: Walter Benjamin, Lampião e campos de concentração no Ceará	36
MARCOS BARBOSA DE ALBUQUERQUE	
O <i>clown</i> e a dramaturgia	38
MÁRIO FERNANDO BOLOGNESI	

O novo teatro e a explosão do espaço autobiográfico ..	39
MARTHA RIBEIRO	
Entre lágrimas e carnaval: a dramaturgia das cenas revisteira e melodramática	40
NEYDE VENEZIANO	
O conceito de cena teatral quântica e a criação de uma dramaturgia quântica	42
RUBENS BRITO	
Dercy Gonçalves: teatro ou teatralidade brasileira?	43
VIRGINIA M. S. MAISANO NAMUR	

GT 3 – ESTUDOS DA PERFORMANCE

Bricolagem	45
ALESSANDRO ANTONIO DA SILVA	
A captura de energia feita pelo performer nos tecidos performativos e o dispositivo da performance são uma cultura orgânica do espaço?	46
CESAR HUAPAYA	
Dança de malandros e mulatas	48
DENISE MANCEBO ZENICOLA	
Performance pós-colonialista: Denise Stoklos e o Teatro Essencial	49
ELISA BELÉM	
A performance como dispositivo relacional	51
ELOISA BRANTES MENDES	
Decodificando significados dos “Índios Tapuias”: festa e ritual na Redinha	52
ILO FERNANDES DA COSTA JÚNIOR	
Uma abordagem experimental no processo de construção de dramaturgias do ator	53
INÊS ALCARAZ MAROCCO	
Sistema quinário para criação de jogos teatrais	55
IREMAR MACIEL DE BRITO	
O ofício do ator e a tradição do <i>griot</i>	56
ISAAC GARSON BERNAT	
Performance e misticismo na capital federal: a contribuição de Dulcina de Moraes para formação das artes cênicas em Brasília	58
JOÃO GABRIEL LIMA CRUZ TEIXEIRA	
<i>Nanaqui</i> , a paixão segundo Artaud: uma pesquisa de linguagem no teatro da crueldade	59
MARIA CRISTINA BRITO	
O corpo em cena: pesquisas e montagens na cena contemporânea com o Kinesis – Núcleo de Artes Cênicas	61
MARIA LÚCIA GALVÃO SOUZA	
Entre poéticas: Ayvu Rapyta	62
MARIA MOMMENSOHN	
As práticas performativas da Folia de Reis “Estrela do Mar”: uma experiência estética espetacular da comuni- dade do Zumbi	63
SARA PASSABON AMORIM	
As curas: tradição escrita no candomblé	65
VIVIANE BECKER NARVAES	
A <i>performance</i> da feiúra: o caso do Garoto Bombril	66
WLADJA VÉRVLOET	
Comissão de frente: a <i>performance</i> do samba na terra da garoa	67
YASKARA DONIZETI MANZINI	

Arte em movimento: ritmos visuais e matrizes ancestrais – parte 1 Quem tem medo dos estudos da <i>performance</i> – parte 2	69	Acervo iconográfico da Cia. Walter Pinto do Cedoc/ Funarte como fonte primária de investigação historiográfica: a parceria possível entre pesquisa acadêmica e centros de documentação na identificação e organização de coleções	96
ZECA LIGIÉRO		MARIA FILOMENA VILELA CHIARADIA	
<hr/>			
GT 4 – HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO			
<hr/>			
Arquivos teatrais: letra e voz	71	O expressionismo tropicalista de Helio Eichbauer	97
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR		MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA	
A dualidade na dramaturgia de Joaquim Cardozo: entre resistências e transformações – um estudo teórico-crítico dos temas e das formas utilizados pelo autor pernambucano sob uma perspectiva ideológica e histórica	72	Os álbuns de Antônio Guerra: objetos da memória teatral	98
ANA CAROLINA DO RÉGO BARROS PAIVA		MARIA TEREZA GOMES DE ALMEIDA LIMA	
A criação de um Banco de Textos e Imagens como apoio didático-pedagógico	73	O jogo da cena do Cavalo-Marinheiro	99
ANA MARIA PACHECO CARNEIRO		MARIANA OLIVEIRA	
O teatro de grupo e a construção de modelos de trabalho do ator no Brasil nos anos 80-90	75	Desdobramentos da pesquisa “A interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros”: espaços formais e não-formais de ensino	101
ANDRÉ LUIZ ANTUNES NETTO CARREIRA		PAULO RICARDO MERISIO	
Quando se é de teatro, vive-se do teatro, no teatro e para o teatro 24 horas por dia: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)	76	Memória e teatro em São Gonçalo do Baçõ	102
ANGELA DE CASTRO REIS		RAMON SANTANA DE AGUIAR	
A questão da interpretação e a sua relação com o espaço	78	A cidade como palco: o centro urbano como <i>locus</i> da experiência teatral contemporânea – Rio de Janeiro – 1980/1992	103
ÂNGELA LEITE LOPES		RICARDO JOSÉ BRÜGGER CARDOSO	
O teatro popular do Vale do Jequitinhonha	79	<i>O lamento da imperatriz</i> , de Pina Bausch	105
ANNA MARIA PEREIRA ESTEVES		SOLANGE PIMENTEL CALDEIRA	
Histórias de uma atuação do passado: a cena de Baderna impressa nos jornais	80	O edifício teatral na cidade de Curitiba: experiência coletiva de iniciação à pesquisa no âmbito da disciplina “Linguagem do Teatro” no DEARTES/UFPR	106
BETI RABETTI (MARIA DE LOURDES RABETTI)		WALTER LIMA TORRES NETO	
Ser de circo: estratégias de sobrevivência artística operadas por Benjamim de Oliveira	82	<hr/>	
DANIEL MARQUES DA SILVA		GT 5 – PEDAGOGIAS DO TEATRO & TEATRO E EDUCAÇÃO	
Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos: propostas metodológicas para a formação do ator	83	Brincar com o texto literário: possibilidades de teatro e de jogo	107
ELZA DE ANDRADE		ADRIANO MORAES DE OLIVEIRA	
Arthur Azevedo e a teatralidade circense	84	Transcrições: reescrevendo o texto teatral	108
ERMINIA SILVA		ALESSANDRA ANCONA DE FARIA	
Dos tabladros improvisados e do teatro de bonecos às Casas de Ópera do século XVIII (1770-1822)	86	A prática teatral no Ensino Médio: a experiência do Colégio Manoel Novaes	110
EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA		ANDRÉIA FERNANDES DE ANDRADE	
<i>O filho natural, as Conversas</i> e a perspectiva da reflexão	87	Um novo currículo de teatro para o ensino médio: indagações, desafios, perplexidades e outras questões de natureza político-pedagógica	111
FÁTIMA SAADI		ARÃO PARANAGUÁ DE SANTANA	
Criação e pesquisa no teatro brasileiro: grupos e processos criativos	88	Ler em teatro: implicações pedagógicas	113
FERNANDO A. MENCARELLI		BEATRIZ CABRAL (BIANGE)	
A tragédia grega e o trágico na cena contemporânea ..	89	Arquivo de histórias de vida como fonte de registros dramaturgicos	114
GILSON MOTTA		BEATRIZ PINTO VENANCIO	
Um presente de Natal: o espetacular sob a ótica popular	91	Jogos e brincadeiras na educação infantil	115
JONAS DE LIMA SALES		BERNADETE GAMA GOMES POEYS	
O papel do figurino na construção do teatro de revista carioca no início do século XX	92	Práticas metodológicas para a formação do professor de teatro	116
LEILA BASTOS SETTE		CARLA MEDIANEIRA ANTONELLO, CLARICE COSTA	
História da iluminação cênica brasileira: uma poética do espaço	93	As peças didáticas de Bertolt Brecht como modelo de ação	117
LUCIANA LIEGE BOMFIM BRITO		DEISE ABREU PACHECO	
Banco de textos Sandro Polloni: ‘lugar de memória’ do teatro brasileiro	94	O ensino de teatro no terceiro setor: um estudo sobre a prática pedagógica em uma organização social comunitária	119
LUIZ HUMBERTO MARTINS ARANTES		EVERSON MELQUIADES ARAÚJO SILVA	
		A montagem de <i>Leonce + Lena</i> como um jogo de aprendizagem	120
		FRANCIMARA NOGUEIRA TEIXEIRA	

O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano	122	Teatro-educação: as contribuições da antropologia do imaginário	152
GILBERTO ICLE		SUELI BARBOSA THOMAZ	
Considerações sobre “Banquete de imagens: a complexidade do instrumento vocal”	123	A criação de textos teatrais a partir de jogos e das peças didáticas de Bertolt Brecht	154
GISELA COSTA HABEYCHE		URÂNIA AUXILIADORA SANTOS MAIA DE OLIVEIRA	
Pedagogia do teatro	124	A estética do faz-de-conta: práticas teatrais na educação infantil	155
INGRID DORMIEN KOUDELA		VERA LÚCIA BERTONI DOS SANTOS	
O lugar do teatro na educação do campo: análise da prática do <i>Artevida</i> na pedagogia da alternância	125	Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística em processos teatrais com população carcerária	156
JOÃO RODRIGUES PINTO		VICENTE CONCILIO	
Reflexões sobre o espaço e a atividade teatral na escola	127	Desafios da formação permanente de professores de teatro em Uberlândia	158
JOSÉ SIMÕES DE ALMEIDA JR.		VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE	
As contribuições pedagógicas do teatro na formação cultural dos professores de arte	128		
KALYNA DE PAULA AGUIAR			
Casa de ensaio, uma escola de verdade só que de brincadeiras	129		
LAIS DORIA		GT 6 – PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL	
A linguagem das máscaras por Francesco Zigrino	130	O jongo, suas imagens corporais e a estruturação da personagem Justina	159
LESLYE REVELY DOS SANTOS		ANA CAROLINA L. MELCHERT	
Entrecruzando olhares e espaços: o teatro no hospital	132	Dança, estado de ruptura e inclusão	160
LUCIA HELENA DE FREITAS		CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO	
O jogo teatral das brincadeiras populares no processo de educação	133	<i>Performance</i> de dança e políticas culturais no Rio de Janeiro dos anos 1990	162
MARGARETE CRUZ PEREIRA		DENISE DA COSTA OLIVEIRA SIQUEIRA	
Teatro na prisão: a dramaturgia da prisão em cena	134	E ANDRÉA BERGALLO SNIZEK	
MARIA DE LOURDES NAYLOR ROCHA		Representações do corpo na cena coreográfica contemporânea	163
Renovação teatral e perspectivas sociais	136	ELIANA RODRIGUES SILVA	
MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO		Pesquisa em dança no século XXI: algumas questões metodológicas	165
O uso da abordagem dialógica do teatro em comunidades na experiência do grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal, Rio de Janeiro	137	GISELLE RUIZ	
MARINA HENRIQUES COUTINHO		Dança dos Brasis: as mulheres Asurini do Xingu	166
Teatro: fronteiras de identidade e alteridade	138	GRAZIELA RODRIGUES E REGINA P. MÜLLER	
MARLÚCIA MENDES DA ROCHA		Dalva é uma passagem para o sensível: nucleação e expansão através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete	167
O ator e a experiência pedagógica da linguagem radiofônica	140	LARISSA S. TURTELLI, GRAZIELA E. F. RODRIGUES (ORIENTADORA)	
MIRNA SPRITZER		Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal	169
Mapeamento de professores e proposta de ensino para teatro em Alagoas	141	LÍGIA LOSADA TOURINHO	
NARA SALLES		Inserções da dança em complexos saberes contemporâneos	170
Grupos e suas pedagogias	142	LÚCIA FERNANDES LOBATO	
NARCISO TELLES		Coabitar com a fonte	171
Abordagem performática a objetos de aprendizado: aspectos da teatralidade on-line	143	PAULA CARUSO TEIXEIRA	
RICARDO OTTONI VAZ JAPIASSU		Processos colaborativos entre dança e teatro paulistanos nos anos 70/80	173
Pedagogia do teatro: questões sobre recepção	145	SÍLVIA MARIA GERALDI	
ROBSON ROSSETO		A dança do nosso tempo: contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo	174
Entre normas e rebeldias: o palhaço no habitat hospitalar	146	SUZANA MARTINS	
RONNEY PEREIRA CABRAL			
Contar histórias: técnica e performance	148	GT 7 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS	
ROSALVO LEAL MANTOVANI		Por uma <i>Tao</i> expressividade: processos criativos inspirados por matrizes taoístas	176
O lugar do narrador em experiências de jogos com crianças e jovens	149	ALICE STEFÂNIA CURI	
ROSIMEIRE GONÇALVES SANTOS		O sentido da máscara no jogo do palhaço de hospital	177
As ‘Peças Faladas’ de Peter Handke como simulacro para uma pedagogia	150	ANA LUCIA MARTINS SOARES	
SAMIR SIGNEU PORTO OLIVEIRA		O conceito de vazio e o pensamento oriental nos processos artísticos de Peter Brook	178
A dramaturgia e os sentidos expressos por jovens espectadores de teatro na Bahia	151	CARLOS FREDERICO BUSTAMANTE PONTES	
SERGIO COELHO BORGES FARIAS			

A mímica a serviço do teatro sob a ótica de Jacques Lecoq	180
CLÁUDIA MULLER SACHS	
Movimento e voz	181
DOMINGOS SÁVIO FERREIRA DE OLIVEIRA E MARIA ENAMAR RAMOS	
A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas	182
ERNANI DE CASTRO MALETTA	
“O santo guerreiro”	183
FRANCISCO DE ASSIS DE ALMEIDA JÚNIOR	
Processo de criação e composição de ações vocais do ator: relato de uma experiência cênica	184
JANAINA TRÄSEL MARTINS	
Artaud e Beuttenmüller: revolucionários movidos pelo coração	186
JANE CELESTE GUBERFAIN	
Questões de ética no ensino de Jacques Copeau	187
JOSÉ RONALDO FALEIRO	
A dualidade interior-exterior no trabalho do ator: Copeau, Decroux, Leabhart	188
LUCIANA CESCONETTO FERNANDES DA SILVA	
De narrador à personagem: uma trajetória ao “estado do eu sou”, de Stanislavski	189
LUCIANO PIRES MAIA	
George Tabori: Ator, ser humano por profissão	191
MARA LUCIA LEAL	
“Um dia, uma banana...”: por uma dramaturgia da improvisação	192
MARIA ÂNGELA DE AMBROSIS PINHEIRO MACHADO	
O gestual do labor cotidiano e a mitologia afro-brasileira na dança contemporânea: uma proposta de concepção coreográfica	194
MARIA DE LURDES BARROS	
“Jogo de Damas”: a poesia em movimento das damas dos salões da cidade do Rio de Janeiro	195
MARIA INÊS GALVÃO SOUZA	
A experiência subjetiva e a busca de identidade no processo criativo do ator-dançarino	197
MARISA NASPOLINI	
A abordagem do texto dramático através de imagens-resistência	198
MARTA ISAACSSON	
Re-existir: teatralização da realidade social a partir de uma abordagem antropológica	199
MARTÍN ROSSO	
Do ensino à prática: o processo da caracterização cênica	200
MONA MAGALHÃES	
Possível encenação para as cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica	202
NARA KEISERMAN	
Criação de material poético nos textos dramáticos ...	203
NERINA DIP, MÁXIMO GÓMEZ	
Observações sobre a criação em um processo sucessivo de montagem-remontagem	205
PATRÍCIA GOMES PEREIRA	
Cinco minutos de felicidade	206
PAULA FERNÁNDEZ	
Tradição, criação, comunidade e escola	207
RENATA BITTENCOURT MEIRA	
Memória corporal da cultura afro-brasileira	209
TATIANA MARIA DAMASCENO	
Reflexões sobre a idéia de Teatro e Grupo	210
VALÉRIA MARIA DE OLIVEIRA, ANDRÉ CARREIRA (ORIENTADOR)	

GT 8 – TEATRO BRASILEIRO

O ensino do teatro no Rio de Janeiro: entre tessituras históricas contínuas e descontínuas	212
ADILSON FLORENTINO	
<i>Somma ou Os melhores anos de nossas vidas:</i> arqueologia de um exercício teatral	213
ÂNGELA REBELLO	
Sobre rapsodos, narradores e personagens	214
BERENICE RAULINO	
O teatro brasileiro nas revistas literárias e culturais do modernismo (1922-1942)	215
CHRISTINA BARROS RIEGO	
Yan Michalski: a iniciação de um crítico	217
CHRISTINE JUNQUEIRA LEITE DE MEDEIROS	
Paschoal Segreto em São Paulo	218
ELIZABETH R. AZEVEDO	
Processos criativos da Cia. dos Atores	220
FABIO CORDEIRO DOS SANTOS	
Formas de humor no teatro de Machado de Assis	221
GABRIELA MARIA LISBOA PINHEIRO	
Modernismo e história da platéia no teatro brasileiro ...	222
GIULIANA MARTINS SIMÕES	
A menina, o vento e seus pares	223
INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA	
Machado tradutor de teatro: a colaboração com Furtado Coelho	224
JOÃO ROBERTO FARIA	
A vida do artista de teatro em <i>O Mambembe</i>	226
LARISSA DE OLIVEIRA NEVES	
A decadência do teatro brasileiro no início do século XX	227
MAIRA MARIANO	
A crítica teatral como documento historiográfico	228
MARIA DE FATIMA DA SILVA ASSUNÇÃO	
Monólogos brasileiros: poéticas da primeira pessoa e espacialidades	230
MARIA HELENA VICENTE WERNECK	
Leitura dramatizada: objeto de fruição – instrumento de estudo	231
MARTA METZLER	
Do palco aos livros: entremezes adaptados de Molière	232
ORNA MESSER LEVIN	
O sentido do drama moderno de Nelson Rodrigues ...	234
PAULO MARCOS CARDOSO MACIEL	
Cartografia de <i>BR3</i>	235
SÍLVIA FERNANDES	
Relações entre pesquisa e ensino da história do teatro natalense	236
SÔNIA MARIA DE OLIVEIRA OTHON	
Tradição e renovação no palco: a era getulista	237
TANIA BRANDÃO	
Dialética e complexidade no Teatro do Oprimido	239
TRISTAN CASTRO-POZO	

GT 9 – TEORIAS DO ESPETÁCULO E DA RECEPÇÃO

Perspectivas da pesquisa multidisciplinar (história, teatro, cinema e televisão): um estudo da trajetória de Fernando Peixoto	240
ALCIDES FREIRE RAMOS	
A espetacularidade no teatro e no cinema	241
ANA TERESA JARDIM REYNAUD	

Estética teatral e teoria da recepção	243	Pensamentos inscritos no corpo –	
CLÓVIS DIAS MASSA		Pensamentos escritos com o corpo	273
Problemas de pesquisa na graduação		IVANA MENNA BARRETO	
e na pós-graduação	244	O ator performador	274
EDELICIO MOSTAÇO		JAQUELINE VALDÍVIA PEREIRA, ANDRÉ CARREIRA (ORIENTADOR)	
Teatro em carrocerias de caminhões	245	Desconstrução e retorno do real	276
JOHN C. DAWSEY		JOSÉ DA COSTA	
<i>Natyasastra</i> : teoria teatral e a amplitude da cena	246	Oficinas de <i>performance</i> :	
MARCUS MOTA		uma experiência psicossocial	277
O espetáculo teatral e sua instabilidade	248	JOSÉ RENATO FONSECA DE ALMEIDA	
ROBSON CORRÊA DE CAMARGO		Ausente-presente: o vazio no teatro de Peter Brook ..	278
As artes cênicas como tema histórico		LARISSA ELIAS	
e as contribuições para a história cultural	249	“E pra que vai filmar tudo isso?”:	
ROSANGELA PATRIOTA		tradição oral e tecnologia audiovisual	
Teatro infantil, crianças espectadoras, escola:		na pesquisa com contadores de histórias	279
um estudo acerca de experiências e mediações		LUCIANA HARTMANN	
em processos de recepção	250	A experiência da <i>performance</i> na Universidade	
TAÍS FERREIRA		e no Brasil: alguns apontamentos iniciais	281
O processo de criação teatral de um teatro operário ..	252	LUCIO JOSÉ DE SÁ LEITÃO AGRA	
VERA REGINA MARTINS COLLAÇO		Mimese e desempenho espetacular	282
		LUIZ FERNANDO RAMOS	
		Vida desnuda #2: o fetichismo em Coco Fusco	283
		MAÍRA SPANGHERO	
		Experiências xamânicas e o artista cênico	284
		MÁRCIA VIRGÍNIA BEZERRA ARAÚJO	
		Estradas de sonhos: uma contribuição	
		circense na formação do ator	286
		MARCUS VILLA GÓIS	
		Do estímulo à autoria de textos cênicos:	
		“Nada vem do nada”	287
		MARGARIDA GANDARA RAUEN (MARGIE)	
		Formar-se em teatro: ato intenso	289
		MÁRCIA VIRGÍNIA BEZERRA ARAÚJO	
		MÁRCIA VIRGÍNIA BEZERRA ARAÚJO	
		O binômio boneco-manipulador e a idéia	
		de ator no teatro de animação contemporâneo	290
		MÁRIO FERREIRA PIRAGIBE	
		O mercado da <i>performance</i>	291
		MERLE IVONE BARRIGA E RODRIGO GARCEZ	
		Antunes Filho e outros vampiros: o jogo dos	
		duplos e dos simulacros, da visão e da linguagem	293
		MICHELLE NICIÉ DOS SANTOS MACHADO	
		“Wickar” a <i>performance</i>	294
		NAIRA CIOTTI	
		A autoridade da voz poética viva:	
		um relato da sua escuta	295
		PAULA CRISTINA VILAS	
		Invisibilidade e virtualização do corpo-em-arte:	
		presença = não-presença	297
		RENATO FERRACINI	
		Processos de criação colaborativa: um estudo	
		sobre o Projeto Cena 3x4 no Galpão Cine-Horto	298
		RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO	
		A ciência das soluções imaginárias:	
		diálogos entre patafísica e teatralidade	300
		RICARDO KOISOVSKI	
		Representações performáticas no	
		teatro do Grupo Oficina Multimídia	301
		ROBERSON DE SOUSA NUNES	
		Reverendo a formação do intérprete	
		e do arte-educador	302
		ROSE MARY DE ABREU MARTINS	
		Treinamentos psicofísicos em	
		<i>performance</i> : vivências extraclasse	303
		SAMIRA DE SOUZA BRANDÃO BOROVIK	
<hr/>			
GT 10 – TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS			
<hr/>			
Dramaturgia por outras vias	253		
ALEX BEIGUI			
Corpos de ator e <i>corpus</i> da cena	254		
ALEXANDRE SILVA NUNES			
Por um teatro de apropriações: a ficção biográfica			
na cena contemporânea	256		
ANA MARIA DE BULHÕES CARVALHO			
Movimento genuíno: o corpo rompendo fronteiras ..	257		
ANDRÉIA MARIA FERREIRA REIS			
Bordas e dobras da imagem teatral	259		
ANGELA MATERNO			
Fronteiras do espaço cênico: a cenografia			
em <i>Romeu e Julieta</i> , do grupo Galpão	260		
BRUNA CHRISTÓFARO			
A experiência da “Não-Forma” e o trabalho do ator ..	261		
CASSIANO SYDOW QUILICI			
A dimensão acústica da cena no Teatro Ocidental	262		
CÉSAR LIGNELLI			
Educação somática e danças tradicionais: a			
desconstrução de padrões corporais através			
da experiência intercultural	264		
CIANE FERNANDES			
Experiências mitopoéticas na criação cênica	265		
EDUARDO NÉSPOLI			
“Vocês, G8, nós, 6 bilhões”: um olhar espetacular			
sobre as manifestações em Gênova	266		
FÁBIO SALVATI			
Outras arenas de apresentação	268		
FERNANDO PINHEIRO VILLAR			
O destino do corpo na <i>performance</i> :			
“Hábeas Corpus: em nome da beleza”	269		
FRED NASCIMENTO			
Fronteiras do corpo, fronteiras do sujeito:			
subjetividade e usos do corpo no trabalho			
de ator proposto por Constantin Stanislavski	270		
HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO			
Estrelas brotando entre cênicas distintas:			
<i>bandas de chegar</i> entre Maracatus, Cavalos			
Marinhos e máscaras teatrais	271		
ISA TRIGO			

“Pensar em ação”: estratégia de pesquisa e ensino na formação do ator	304	Processos de criação: atividade de fronteira	311
SANDRA MEYER NUNES		SONIA RANGEL	
Seitai-ho como caminho para a criação	306	Voz em cena no Teatro Estático	313
SANDRA PARRA FURLANETE		SULIAN VIEIRA PACHECO	
Fronteira e território em <i>Colônia Cecília</i> e <i>Cinema Utopia</i>	307	A heterogeneidade do teatro de animação	314
SARA ROJO		VALMOR NINI BELTRAME	
O lado épico da cena ou a ética da palavra	308	A <i>Montagem de atrações</i> na teoria do espetáculo de Serguei M. Eisenstein	315
SILVIA ADRIANA DAVINI		VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA	
Maquinações da máquina: atorialidade em Carmelo Bene	310	Duas dramaturgias do desvio	317
SILVIA BALESTRERI NUNES		WALDER GERVÁSIO VIRGULINO DE SOUZA	

Autores

ADILSON FLORENTINO	212	DENISE MANCEBO ZENICOLA	48
ADRIANO MORAES DE OLIVEIRA	107	DOMINGOS SÁVIO FERREIRA DE OLIVEIRA	181
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR	71	EDÉLCIO MOSTAÇO	244
ALCIDES FREIRE RAMOS	240	EDUARDO NÉSPOLI	265
ALESSANDRA ANCONA DE FARIA	108	ELIANA RODRIGUES SILVA	163
ALESSANDRO ANTONIO DA SILVA	45	ELISA BELÉM	49
ALEX BEIGUI	253	ELIZABETH R. AZEVEDO	218
ALEXANDRE SILVA NUNES	254	ELOISA BRANTES MENDES	51
ALICE STEFÂNIA CURI	176	ELZA DE ANDRADE	83
ANA CAROLINA DO RÊGO BARROS PAIVA	72	ERMINIA SILVA	84
ANA CAROLINA L. MELCHERT	159	ERNANI DE CASTRO MALETTA	182
ANA LUCIA MARTINS SOARES	177	EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA	86
ANA MARIA DE BULHÕES CARVALHO	256	EVERSON MELQUIADES ARAÚJO SILVA	119
ANA MARIA PACHECO CARNEIRO	73	FABIO CORDEIRO DOS SANTOS	220
ANA TERESA JARDIM REYNAUD	241	FABIO SALVATTI	266
ANDRÉ CARREIRA (ORIENTADOR)	210, 274	FÁTIMA SAADI	87
ANDRÉ LUIZ ANTUNES NETTO CARREIRA	75	FÁTIMA WACHOWICZ	13
ANDRÉA BERGALLO SNIZEK	162	FELISBERTO SABINO DA COSTA	26
ANDRÉIA FERNANDES DE ANDRADE	110	FERNANDO A. MENCARELLI	88
ANDRÉIA MARIA FERREIRA REIS	257	FERNANDO PINHEIRO VILLAR	268
ANGELA DE CASTRO REIS	76	FRANCIMARA NOGUEIRA TEIXEIRA	120
ÂNGELA LEITE LOPES	78	FRANCISCO DE ASSIS DE ALMEIDA JÚNIOR	183
ANGELA MATERNO	259	FRED NASCIMENTO	269
ÂNGELA REBELLO	213	GABRIELA MARIA LISBOA PINHEIRO	221
ANNA MARIA PEREIRA ESTEVES	79	GILBERTO ICLE	122
ANNA STEGH CAMATI	20	GILSAMARA MOURA ROBERT PIRES	14
ARÃO PARANAGUÁ DE SANTANA	111	GILSON MOTTA	89
ARMINDO BIÃO	22	GISELA COSTA HABEYCHE	123
BEATRIZ CABRAL (BIANGE)	113	GISELLE RUIZ	165
BEATRIZ PINTO VENANCIO	114	GIULIANA MARTINS SIMÕES	222
BERENICE RAULINO	214	GRAZIELA E. F. RODRIGUES (ORIENTADORA)	167
BERNADETE GAMA GOMES POEYS	115	GRAZIELA RODRIGUES E REGINA P. MÜLLER	166
BETI RABETTI (MARIA DE LOURDES RABETTI)	80	HELENA KATZ	15
BRUNA CHRISTÓFARO	260	HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO	270
CARLA MEDIANEIRA ANTONELLO, CLARICE COSTA	116	ILO FERNANDES DA COSTA JÚNIOR	52
CARLOS FREDERICO BUSTAMANTE PONTES	178	INÊS ALCARAZ MAROCCO	53
CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO	160	INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA	223
CASSIANO SYDOW QUILICI	261	INGRID DORMIEN KOUDELA	124
CESAR HUAPAYA	46	IREMAR MACIEL DE BRITO	55
CÉSAR LIGNELLI	262	ISA TRIGO	271
CHRISTINA BARROS RIEGO	215	ISAAC GARSON BERNAT	56
CHRISTINE JUNQUEIRA LEITE DE MEDEIROS	217	IVANA MENNA BARRETO	273
CIANE FERNANDES	264	JANAINA TRÄSEL MARTINS	184
CLAUDIA BRAGA	23	JANE CELESTE GUBERFAIN	186
CLÁUDIA MULLER SACHS	180	JAQUELINE VALDÍVIA PEREIRA	274
CLÓVIS DIAS MASSA	243	JOÃO ANDRÉ BRITO GARBOGGINI	27
DANIEL MARQUES DA SILVA	82	JOÃO DENYS ARAÚJO LEITE	28
DANIELE PIMENTA	24	JOÃO GABRIEL LIMA CRUZ TEIXEIRA	58
DEISE ABREU PACHECO	117	JOÃO ROBERTO FARIA	224
DENISE DA COSTA OLIVEIRA SIQUEIRA	162	JOÃO RODRIGUES PINTO	125

JOHN C. DAWSEY	245	MONA MAGALHÃES	200
JONAS DE LIMA SALES	91	NAIRA CIOTTI	294
JOSÉ DA COSTA	276	NARA KEISERMAN	202
JOSÉ RENATO FONSECA DE ALMEIDA	277	NARA SALLES	141
JOSÉ RONALDO FALEIRO	187	NARCISO TELLES	142
JOSÉ SIMÕES DE ALMEIDA JR.	127	NERINA DIP, MÁXIMO GÓMEZ	203
KALYNA DE PAULA AGUIAR	128	NEYDE VENEZIANO	40
KÁTIA RODRIGUES PARANHOS	29	NIRVANA MARINHO	19
LAIS DORIA	129	ORNA MESSER LEVIN	232
LARISSA DE OLIVEIRA NEVES	226	PATRÍCIA GOMES PEREIRA	205
LARISSA ELIAS	278	PAULA CARUSO TEIXEIRA	171
LARISSA S. TURTELLI	167	PAULA CRISTINA VILAS	295
LEILA BASTOS SETTE	92	PAULA FERNÁNDEZ	206
LESLYE REVELY DOS SANTOS	130	PAULO MARCOS CARDOSO MACIEL	234
LIANA LEÃO	31	PAULO RICARDO MERISIO	101
LÍGIA LOSADA TOURINHO	169	RAMON SANTANA DE AGUIAR	102
LÚCIA FERNANDES LOBATO	170	RENATA BITTENCOURT MEIRA	207
LUCIA HELENA DE FREITAS	132	RENATO FERRACINI	297
LÚCIA MATOS	16	RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO	298
LUCIANA CESCONETTO FERNANDES DA SILVA	188	RICARDO JOSÉ BRÜGGER CARDOSO	103
LUCIANA HARTMANN	279	RICARDO KOSOVSKI	300
LUCIANA LIEGE BOMFIM BRITO	93	RICARDO OTTONI VAZ JAPIASSU	143
LUCIANO PIRES MAIA	189	ROBERSON DE SOUSA NUNES	301
LUCIO JOSÉ DE SÁ LEITÃO AGRA	281	ROBSON CORRÊA DE CAMARGO	248
LUIZ CARLOS LEITE	32	ROBSON ROSSETO	145
LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO	34	RONNEY PEREIRA CABRAL	146
LUIZ FERNANDO RAMOS	282	ROSALVO LEAL MANTOVANI	148
LUIZ HUMBERTO MARTINS ARANTES	94	ROSANGELA PATRIOTA	249
MAGDA BELLINI	18	ROSE MARY DE ABREU MARTINS	302
MAIRA MARIANO	227	ROSIMEIRE GONÇALVES SANTOS	149
MAÍRA SPANGHERO	283	RUBENS BRITO	42
MARA LUCIA LEAL	191	SAMIR SIGNEU PORTO OLIVEIRA	150
MÁRCIA VIRGÍNIA BEZERRA ARAÚJO	284	SAMIRA DE SOUZA BRANDÃO BOROVIK	303
MARCILIO DE SOUZA VIEIRA	35	SANDRA MEYER NUNES	304
MARCOS BARBOSA DE ALBUQUERQUE	36	SANDRA PARRA FURLANETE	306
MARCUS MOTA	246	SARA PASSABON AMORIM	63
MARCUS VILLA GÓIS	286	SARA ROJO	307
MARGARETE CRUZ PEREIRA	133	SERGIO COELHO BORGES FARIAS	151
MARGARIDA GANDARA RAUEN (MARGIE)	287	SILVIA ADRIANA DAVINI	308
MARIA ÂNGELA DE AMBROSIS PINHEIRO MACHADO	192	SILVIA BALESTRERI NUNES	310
MARIA BEATRIZ MENDONÇA (BYA BRAGA)	289	SÍLVIA FERNANDES	235
MARIA CRISTINA BRITO	59	SÍLVIA MARIA GERALDI	173
MARIA DE FATIMA DA SILVA ASSUNÇÃO	228	SOLANGE PIMENTEL CALDEIRA	105
MARIA DE LOURDES NAYLOR ROCHA	134	SÔNIA MARIA DE OLIVEIRA OTHON	236
MARIA DE LURDES BARROS	194	SONIA RANGEL	311
MARIA ENAMAR RAMOS	181	SUELI BARBOSA THOMAZ	152
MARIA FILOMENA VILELA CHIARADIA	96	SULIAN VIEIRA PACHECO	313
MARIA HELENA VICENTE WERNECK	230	SUZANA MARTINS	174
MARIA INÊS GALVÃO SOUZA	195	TAÍS FERREIRA	250
MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO	136	TANIA BRANDÃO	237
MARIA LÚCIA GALVÃO SOUZA	61	TATIANA MARIA DAMASCENO	209
MARIA MOMMENSOHN	62	TRISTAN CASTRO-POZO	239
MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA	97	URÂNIA AUXILIADORA SANTOS MAIA DE OLIVEIRA	154
MARIA TEREZA GOMES DE ALMEIDA LIMA	98	VALÉRIA MARIA DE OLIVEIRA	210
MARIANA OLIVEIRA	99	VALMOR NÍNI BELTRAME	314
MARINA HENRIQUES COUTINHO	137	VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA	315
MÁRIO FERNANDO BOLOGNESI	38	VERA LÚCIA BERTONI DOS SANTOS	155
MARIO FERREIRA PIRAGIBE	290	VERA REGINA MARTINS COLLAÇO	252
MARISA NASPOLINI	197	VICENTE CONCILIO	156
MARLÚCIA MENDES DA ROCHA	138	VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE	158
MARTA ISAACSSON	198	VIRGINIA M. S. MAISANO NAMUR	43
MARTA METZLER	231	VIVIANE BECKER NARVAES	65
MARTHA RIBEIRO	39	WALDER GERVÁSIO VIRGULINO DE SOUZA	317
MARTÍN ROSSO	199	WALTER LIMA TORRES NETO	106
MERLE IVONE BARRIGA E RODRIGO GARCEZ	291	WLADJA VERVLOET	66
MICHELLE NICIÉ DOS SANTOS MACHADO	293	YASKARA DONIZETI MANZINI	67
MIRNA SPRITZER	140	ZECA LIGIÉRO	69

GT 1 – Danças e novas tecnologias

AS METÁFORAS DANÇADAS

Fátima Wachowicz

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dança, metáfora, ciências cognitivas

Relacionar a dança e as ciências cognitivas foi a estratégia utilizada para a pesquisa de mestrado intitulada: “*Embodied*, um espetáculo de metáforas dançadas”, defendida em novembro/2005, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A *Embodied Cognitive Science* foi aplicada como fundamentação teórica, sobretudo no que se refere ao estudo das metáforas, abordado por George Lakoff e Mark Johnson nas publicações de 1999 (*Philosophy in the Flesh—The Embodied Mind its Challenge to Western Thought*) e 2002 (*Metáforas da vida cotidiana*).

As hipóteses filosóficas apontadas pelos autores Lakoff e Johnson propõem a mudança paradigmática sobre a natureza da razão, afirmam o conceito de pensamento metafórico, a incorporação da mente (*embodied mind*), e indicam, ainda, que o pensamento, assim como as ações, decorrem do sistema sensoriomotor, porém se manifestam de maneiras diferentes. Assim, a cognição é o espaço onde o corpo, o ambiente e o cérebro estão acoplados densamente, e a metáfora torna-se uma importante ferramenta cognitiva.

Os autores sugerem, nas publicações de 1999 e 2002, que a razão é o fundamento ou causa justificativa de uma ação, atitude ou ponto de vista; que é a crença filosófica que define as características humanas (LAKOFF E JOHNSON, 1999:4). Então, uma mudança na visão de razão significa uma alteração na crença filosófica e nos parâmetros referenciais de observação e pesquisa de um objeto, qual seja, artística, científica ou outra.

Desta maneira, os autores identificam uma mudança radical sobre o que é razão, sua natureza e como ela opera, e sugerem três pressupostos que afetam aspectos centrais da tradicional filosofia ocidental¹: o conceito *embodied mind* (mente incorporada), o pensamento metafórico e o subconsciente cognitivo.

O conceito *embodied mind* afirma que as ações de raciocinar, perceber e executar funções corporais encontram-se densamente interconectadas em nosso cérebro. Isto leva a acreditar que muito da inferência conceitual é inferência sensoriomotora. E assegura, ainda, que razão não é completamente consciente; não é puramente literal, mas largamente metafórica e imaginativa; e também não é impassional, mas engajada emocionalmente.

O conceito de pensamento metafórico propõe que metáforas são inferências relativas ao fenômeno sensorial e à atividade motora em concomitância, decorrentes da ativação de conexões neurais, nas quais se estruturam os conceitos de experiências e julgamentos subjetivos.

Assim, pode-se pensar que metáforas não são simples formas de articulação de palavras, mas estratégias de pensamento e ação. Divergindo da idéia que ainda prevalece, porém, é anacrônica e localiza a metáfora apenas como um ornamento lingüístico destituído de importante valor cognitivo.

Uma manifestação de dança já é possuidora de conceitos estéticos e, nesta perspectiva, de valores políticos. Referenciais filosóficos, estéticos e políticos estão ordenados e conectados como uma malha conceitual que intercambia informações e, a partir desta permuta, criam-se e recriam-se formas e significados.

Na dança, metáforas podem se estabelecer e vir a atuar nas ações de movimentos durante um espetáculo, pois se estruturam nos conceitos de experiências e julgamentos subjetivos dos intérpretes. Observa-se que os dançarinos podem sugerir metáforas como estratégias

de pensamento e ação e que os mesmos parecem atuar como agentes metafóricos que compreendem e experimentam uma coisa em relação à outra.

Segundo Lakoff e Johnson, a razão é fundamentalmente *embodied* e esse é o achado das ciências cognitivas, do qual se destaca um aspecto: articula que é a razão tramada com os corpos e peculiaridades do cérebro, e que esses resultados dizem que os corpos, os cérebros e as interações com o ambiente provêm da mais inconsciente base da metafísica diária, que é o senso do que é real. O senso do que é real começa nas dependências cruciais entre o corpo, especialmente o aparato sensoriomotor, o qual permite ao corpo perceber, mover e manipular, e nas estruturas detalhadas dos cérebros, as quais teriam sido formatadas em ambas evoluções e experiências.

Uma vez que o corpo apreendeu uma informação, tem-se a necessidade de categorizar e organizar as informações. Tais categorias seriam, então, formadas pelo nosso *embodiement*. Para os autores, a formação e uso das categorias são a essência da experiência. Os corpos e cérebros estão constantemente engajando informações e categorizando-as. A nova que chega aos neurônios do cérebro é distribuída no corpo em rede, e a rede perceptiva fornece a informação ao corpo. Desta maneira, entende-se que os pensamentos passam pela motricidade, assim como a noção de amor ou as noções abstratas.

Percebe-se, portanto, que a metáfora envolve a compreensão de um domínio da experiência, e pode ser entendida como um mapeamento. Os autores entendem que “nenhuma metáfora pode ser compreendida ou até mesmo representada de forma adequada, independentemente de sua base experiencial” (L&J: 2002,68).

Pode-se sugerir que um dançarino, ao experimentar a qualidade de um objeto, ou uma manifestação da natureza, como o vento ou a água, ou um estado moral, ou outra qualidade que lhe interesse no movimento, em seu corpo, ele está investigando um conceito metafórico, uma vez que se entende que “a metáfora não é uma questão apenas de linguagem, mas de pensamento e razão” (LAKOFF E JOHNSON, 2002:25).

Em uma dança, um *leitmotiv* é o motivo condutor, é a idéia sobre a qual se insiste com frequência, a repetição de determinado tema que envolve uma significação especial naquela dança. Já a idéia de experimentar uma qualidade de movimento no corpo e dançar a experiência de tal conceito, explorando as possibilidades de movimentos, observando como o corpo se comporta ao executar esta proposta, não seria um *leitmotiv*, o tema que se repete, mas uma idéia que está lá, no corpo. Uma metáfora experimentada no corpo.

Pode-se pensar, então, que uma metáfora estrutura um conceito, ou pelo menos é material indispensável para isso. Assim, concorda-se que pensamento não é algo puramente objetivo e definido pelo mundo externo, mas que o modo como se pensa está inseparavelmente ligado ao modo como o corpo se orienta e atua no mundo.

Os autores utilizam o exemplo de uma corrida, que existe no tempo e no espaço e é bem demarcada. Ao seguir esta linha de raciocínio, ajustando-a para um espetáculo, constata-se que este também existe no tempo e no espaço, e pode ser visto como um recipiente, pois contém objetos (os participantes), é um evento que começa e acaba (início e fim são objetos metafóricos), e possui uma atividade inserida, que pode incluir dança, atuação, *performance*, qual seja, uma substância metafórica contida no recipiente. Um espetáculo é um recipiente, capaz de comportar outras metáforas.

É importante ressaltar que um recipiente é aqui sugerido como o ponto de convergência de uma atividade, passível de trocas de informações entre seus componentes e com o ambiente. O recipiente é compreendido como o lugar para onde correm informações vindas de

vários pontos, o receptáculo que agrega o conjunto das partes de um todo, que coordenados entre si funcionam como uma estrutura organizada e trocam informações, experiências e habilidades com o exterior, o “lado de fora”, ou seja, o ambiente. Sendo uma corrida ou um espetáculo este recipiente, ele apresenta o estado de fase em que se encontra aquele sistema, que pode compreender séries ou ciclos de modificações em qualquer estágio ou etapa de sua evolução.

O presente trabalho procurou investigar algumas possíveis relações entre este novo paradigma chamado de *embodied cognitive science* e o objeto artístico, buscando o entendimento de como ocorre a interação entre tais conceitos e a dança, examinando possibilidades de relações entre os conhecimentos artísticos e científicos por acreditar serem sutis as interfaces entre estas duas áreas de conhecimento. Assumindo o pressuposto no qual corpo/mente são vistos como contínuo, em que se pode compreender o mundo por meio de metáforas construídas com base nas experiências corporais, e tendo o conceito de metáfora como um mecanismo fundamental para a compreensão das experiências artísticas.

Nota

¹ Uma longa tradição em filosofia afirmou com segurança que a mente deveria ser uma entidade não corporal, constituída como uma substância mental. Esta tese compõe a base do pensamento filosófico ocidental e é conhecida como dualismo cartesiano. Cartesiano por ter sido proposta por René Descartes, e dualista por propor duas substâncias para explicar os eventos no mundo: a mental e a física/material.

Bibliografia

- DAMASIO, Antonio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- DUPUY, Jean-Pierre. *Nas origens das ciências cognitivas*. São Paulo: UNESP, 1995.
- JOHNSON, Mark. Embodied Reason. In Weiss & Haber (orgs) *Perspectives on Embodiment – The Intersections of nature and culture*. New York: Routledge, 1999, 79-102.
- LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: EDUC, 2002.
- QUEIROZ, João. *Considerations on Lakoff & Johnson approach to embodied cognitive science – Philosophy in the Flesh: Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. 2001. Galáxia 1:1, 227-230. (In: Brain & Mind: Electronic Journal of Neuroscience). Disponível on line em http://www.epub.org.br/cm/home_i.htm. Acessado em 2004.)

* * *

DESDOBRAMENTOS DA ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA “IRACEMA NOGUEIRA”

Gilsamara Moura Robert Pires

Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Dança, educação, filosofia

As ambivalências estão presentes no corpo contemporâneo, nas relações humanas, na ciência, na arte, na cena, no cotidiano. A modernidade, tal qual o sociólogo polonês Zigmunt Bauman conceitua, nos traz uma questão muito singular e não prevista em seu projeto original: ser ou tornar-se invisível ou não, sentir-se ora incluído, ora excluído, estar entre submissão e autonomia, melhor dizendo não é estar no meio, é oscilar constantemente nas ambivalências sociais (1999, 1991).

Alguns autores têm norteado esta pesquisa acerca da separação entre natureza e cultura e vida e política e aqui vou tentar mostrar como eu visualizo esta rede de perguntas e respostas.

Em todas as instâncias, a categoria “modernidade” se impõe, escancarando a desordem própria à sua natureza, nos causando sensações destrutivas e propulsoras ao mesmo tempo.

A biopolítica circunda este trabalho a fim de auxiliar na elaboração e desenvolvimento de um projeto sociocultural que ainda não encontrou ecos na política implementada em quase nenhum local do Brasil. É claro que ao pensar o próprio projeto político para a cultura brasileira não iremos encontrar mais do que tentativas, acertos e erros, calcados na não-permanência e continuidade processual. São sempre ações isoladas, pouco eficientes em sua projeção futura e não-engajadas nos princípios norteadores de nossa origem mestiça.

Não se pode negar a enorme influência cristã de preservar e garantir o dualismo permanente, que divide o mundo em bem e mal, céu e inferno, divino e profano, não nos deixando saída alguma neste mundo que exige arranjos e adaptações constantes. Essa herança de separação entre vida política e vida natural se engendra como mais uma ambivalência da modernidade.

É então na modernidade que isso se enraíza, mas a biopolítica se esforça para mostrar que não se trata de imposição, mas sim de estratégia de sobrevivência: podemos optar, escolher caminhos, enfim para todo lado da gangorra tem de haver outro. Quem quiser sobreviver, ou seja, diminuir um pouco aquela culpa que sentimos, tem de estar atento a estas questões. E é nesse ponto que o sociólogo Bauman se destaca, criticando arduamente a separação entre Natureza e Cultura.

EMD significa Escola Municipal de Dança e este conceito foi proposto e implantado na cidade de Araraquara em 2003, após muitos anos de inquietação, inconformismo e tentativas bem e malsucedidas de pensar e praticar a dança como forma de conhecimento e não como simples passo, seqüência de dança ou simplesmente coreografia, ainda tão perversa forma de se disseminar a dança neste país. A EMD nasceu então desta insatisfação e injustiça social, cenário perfeito que rima com Brasil. Em terras de discriminados, excluídos, maltratados, só pode ser a mesma coisa no ensino e no mundo da dança.

É possível viver nesta incompletude eternamente? Alguns subsistem e sucumbem, outros buscam mudanças. Sou destas pessoas, permanentemente inquieta com a situação de desigualdade cultural deste país e da perpetuação deste modelo. Será que não se percebe que a violência nasce, primordialmente, desta separação do homem com a natureza? Bauman diz: “A expectativa da inimizade é a condição para se ter inimigo”. Pura verdade!

Se é da natureza da arte a desestabilização, ou seja, a própria ambivalência, por que não repensar o projeto cultural no âmbito social ou vice-versa? (Penso projeto como processo, assim como penso dança, não como coisa pronta e finalizada, mas sim elaborada artesanalmente, incrementada e rasurada a cada dia, parida e morta, mas de um poder inigualável.)

A coisa mais comum entre seres humanos é a estigmatização. Para nós, latinos, sul-americanos, colonizados, abaixo do Equador, brasileiros, negros, índios, cafuzos, mestiços, submissos, excluídos, pobres, miseráveis, estranhos, e tantas outras características estigmatizantes, para nós, tudo se neutraliza, quando associado ao exótico. E assim também é a dança, quanto mais exótica mais isenta de reflexão e culpa, fica suspensa desta ordem, se destaca das demais associações possíveis e agrada. Mais uma vez, trata-se de estratégia social tornar o *estranho*, o diferente, o misturado, *invisível*. Para Bauman, isso não tem solução, é impossível deixar de ser estigmatizado, trata-se de uma questão de territorialização espaço-temporal.

Por que não pensar então o projeto da cultura a partir deste viés, a partir da formulação do corpo político e em formação, deste nosso corpo miscigenado? O corpo político brasileiro pede um corpo misturado, “rapeado”, “repenteado”, borrado, e quando isso submerge, todas as questões que levanto aqui também vêm à tona.

Aparentes dicotomias como invisibilidade X visibilidade, inclusão X exclusão e submisso X autônomo, na sociedade moderna, assumem

outras conjunturas. As divisões já não são tão separadas assim, os deslocamentos são constantes, os estratos são redimensionados e “as pessoas individualmente não podem mais ser localizadas de modo firme num único subsistema da sociedade, mas devem ser encaradas *a priori* como socialmente deslocadas” (Bauman, 1999, 1991: 211).

Somos estranhos em qualquer parte, nossa identidade natural foi violada. Encontramos aqui o ponto crucial de minha pesquisa e que, por ser nevrálgico, poderá repercutir no sistema e causar instabilidade. Assim, a metáfora será inevitável para se falar de identidade, auto-identidade, individualismo, autodefinição, caráter pessoal único, autoconstituição, autonomia, inclusão-exclusão, entre outros conceitos. É possível se promover uma coexistência contraditória, onde cada indivíduo não se anule ao encontrar diferentes ou que não se feche nas perspectivas da guetização ao se associar aos seus pares.

A busca da identidade não pode deixar de dividir e separar, já que seu significado está intrinsecamente ligado ao aparecer, ao mostrar-se, e o propósito de atingir autonomia não se desvincula da formulação de que esta zona só pode mesmo ser provisória e temporária, construída e reinventada. Assim também o é o projeto da EMD, que trabalha na tentativa de inclusão cultural de crianças, numa formação artística diferenciada daquela do ensino de artes das escolas públicas e do ensino privado de academias de dança e música.

São 80 crianças de nove anos de idade que ingressam na EMD a cada ano e que irão permanecer por seis anos, com aulas diárias de dança contemporânea, balé clássico, capoeira, teatro, música, artes plásticas, sapateado, filosofia, educação ambiental, improvisação e artes marciais.

Como a EMD se encontra em seu quarto ano com 320 crianças, o projeto pedagógico é constantemente reelaborado com toda a equipe, mediante as reflexões, problemas e resultados da rotina escolar. A proposta da escola é oportunizar as trocas, criar ambientes eminentemente permeáveis à ebulição de conhecimentos. Sabe-se que nem toda informação se transforma em conhecimento, é necessário ganhar estabilidade, organizar-se como tal, mas o que importa neste processo é que a cognição está em pleno funcionamento. Trata-se da tentativa de estimular a formação de um verdadeiro coletivo inteligente.

Se o poder constrói o saber e vice-versa e se todo saber é político, a história da EMD se insere num contexto bem mais complexo e responsável que só o da formação em artes de crianças desfavorecidas socialmente. Quando o corpo se coloca como meio deste alicerce que se ergue de construção do cidadão político, as decisões são bem mais sérias e as conseqüências bem menos passíveis de manipulação no futuro.

Estou cada vez mais convencida de que o artista já exerce sim seu papel político fazendo sua arte, mas bem menos do que poderia e deveria. Precisamos nos qualificar e ocupar nosso lugar no debate político público e privado, com mais responsabilidade e discernimento.

A EMD tem percebido este compromisso desde sua gênese e neste caminho de construção de seu projeto pedagógico faz sua aliança com a filosofia acreditando que, se o exercício do poder é sempre corporal, o corpo, este processador sóico, então o principal tema do projeto da EMD, não pode separar ação de cognição.

Se o corpo não é o lugar, o instrumento, o veículo ou o meio, mas sim o resultado do cruzamento das informações, outro conceito, o do corpomídia, desenvolvido pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner, chama a atenção para o trânsito permanente das informações. Nada estanque ou fora do fluxo informacional.

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (KATZ, 2004).

A separação entre vida natural e vida política pode ter-se dado pela configuração de nosso modelo educacional e, portanto, como ainda não nos foi oferecido outro caminho, ao tentar criá-lo via cor-

po, encontramos todos os obstáculos e quase nenhum atalho possível para reversão imediata desta situação.

Bibliografia

- ABDALA JUNIOR, Benjamim (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
 BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999, 1991.
 BEY, Hakim. *Taz: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, 2001.
 GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002, 1971.
 MOURA, Gilsamara. *Macunaíma somos nós. Mário de Andrade: da literatura para a dança*. 2000. Dissertação (Mestrado, PUC-SP).

* * *

POR QUE O PÓS-HUMANO NÃO EXISTE

Helena Katz

Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)
 Co-evolução, pós-humano

Resumo: Em 1987, o norte-americano Mark Johnson repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e que resulta da relação entre corpo e ambiente. O que a perspectiva evolucionista agrega a tal formulação é a possibilidade de lidar com o binômio dentro/fora como complementaridade aberta e não como exterioridade mútua – o que faz toda a diferença para se compreender que não existe um corpo pronto. Exatamente por isso, propor a existência do pós-humano significa aderir a um projeto de corpo fora da evolução e ainda atado ao conceito de corpo-recipientes.

Levi-Strauss narra, em *Raça e História*, que os espanhóis desejavam investigar se os índios antilhanos tinham alma e eles, por sua vez, se os corpos dos prisioneiros brancos que afogavam também estavam sujeitos à putrefação. Nas duas situações, a diferença está no corpo. Os antilhanos privilegiavam o corpo na sua fisicalidade orgânica e os espanhóis, aquilo que o Ocidente prezava como sendo a sua distinção como humanos. Dito de outra maneira, tratava-se de uma escolha entre o corpo (natureza) como critério objetivo ou o espírito que atribui subjetividade ao homem (cultura). Uma cisão natureza/cultura.

A compreensão do corpo como uma construção onde discurso e poder se inscrevem tornou-se moeda forte, depois de Foucault. Vale se deter no verbo “inscrever” pois, como já alertou Butler (1989), ele pode levar ao entendimento de que o corpo preexiste às inscrições que o culturalizam, que ele é uma espécie de objeto invariante onde as informações do exterior vão se inscrever depois. Mas Foucault deixa claro, no volume 1 da sua *História da sexualidade*, que não existe corpo antes da lei, que não há sexualidade livre das relações de poder, que tais instâncias não possuem materialidade ou independência ontológica no corpo.

Tal postulação não impede, todavia, a lembrança do conceito de genealogia nietzschiano. Segundo Butler (1989), o corpo em Nietzsche representa a superfície de um conjunto de forças subterrâneas, reprimidas e transmutadas pela história, entendidas como inscrição (mecanismo de construção cultural externo ao corpo). Sendo a história um instrumento que produz significações culturais (linguagem), elas se exercem na possibilidade de compreensão do corpo como uma superfície disponível para inscrições. Nesse sentido, é o próprio conceito logocêntrico de inscrição que fica investido de um caráter externalista ao corpo, ameaçando a recusa tão cara a Foucault de que não existe corpo fora da sua inscrição cultural.

O corpo se torna um meio para a história realizar nele as suas inscrições, mas ele precisa ser sublimado (Freud) ou transvalorado (Nietzsche) para que a cultura seja inscrita nele. Foucault criticou Freud e Nietzsche justamente pelo que descreveu como sendo ontologias pré-discursivas sobre o corpo, como se existisse um corpo antes de sua forma e significação. Sua proposta sobre corpo se aproxima do que Lakoff & Johnson (1999) nomeiam por *embodiment* – uma espécie de descrição do trânsito dentro-fora que o corpo vai fazendo à medida que se organiza em seus estados sempre transitórios.

Herdamos o entendimento de corpo da filosofia do século XVII, isto é, da redução epistemológica relacionada às duas reduções ontológicas produzidas por Descartes. Pela necessidade de livrar-se da lógica especulativa de Aristóteles ao mesmo tempo que da teologia da Igreja Católica, restou a Descartes afiançar que a verdade só poderia ser alcançada pela mente, no uso de um método cujas fontes lhe fossem internas (WELTON, 1999). Para tal, precisava explicar a cognição como o que resulta de regras auto-referenciais do pensamento. A mente, na intuição de seus objetos, se aproximava da matemática.

Antes de publicar *Méditations*, por quase sete anos Descartes dedicou-se ao estudo do corpo para explicar que funções anteriormente atribuídas à alma, entre outras a digestão, a circulação e o movimento, não passavam de ações mecânicas do corpo. No seu livro sobre fisiologia humana, *Treatise on Man*, apresentou as paixões, os humores e a vontade como efeitos mecânicos dos fluidos. Ao reduzir o pensamento ao corpo, Descartes abriu caminho para as teorias materialistas que se seguiram, e que permaneceram impregnadas pela compreensão de que é a razão o que define os humanos.

Avanços recentes nas ciências cognitivas nos trouxeram a necessidade de rever o entendimento disponível sobre a razão. Sabe-se hoje, por exemplo, que a razão não é o que nos separa de todos os outros seres da natureza, mas algo que nos une a eles, pois ela se constitui e utiliza de formas de inferências perceptivas e motoras presentes também em outros animais. Para compreender a razão precisamos conhecer os nossos sistemas visual, sensorio e motor e os mecanismos neurais de suas ligações. Ela não é uma característica transcendente do universo ou de uma mente desencarnada: a razão assoma dos nossos cérebros, corpos e experiências.

Para Peirce, “a razão não consiste em sentir de certa maneira, mas em agir de certa maneira” (CP 2:19-20, 2:165). Nossa conduta é, sim, deliberada, mas não porque precisamos parar para deliberar, uma vez que as deliberações já realizadas dão forma e transformam os nossos atos espontâneos do presente. Para Peirce, raciocinar seria tão somente uma forma especial de conduta controlada (CP 1: 610). Nesse entendimento já se depreende a profunda importância que Peirce atribuía aos hábitos na vida humana. Esses hábitos, contudo, não são as folhas de um talonário com a função de fazer circular algo que está depositado mas, ao contrário, devem ser entendidos como informações que ganharam uma certa estabilidade em cada um de nós, mas que estão igualmente envolvidas nos processos permanentes de transformação do corpo. No corpo, os hábitos não são depois, são durante.

E se o corpo é sempre durante, não resulta de um pré-corpo onde a cultura realiza inscrições para singularizá-lo. E nem tampouco se torna pós-corpo. Pré e pós indicam a existência de um modelo de corpo com forma pronta.

Em 1987, os experimentos do americano Mark Johnson vêm reforçar os argumentos contrários à proposta de um pré-corpo onde a cultura inscreve seus traços quando demonstram que a cognição tem origem na motricidade. O seu modo de repropor a relação entre corpo, movimento e cognição desnuda a idéia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre essas duas instâncias (que seria o responsável pelas inscrições no corpo daquilo que lhe é externo). Johnson atesta que esse tipo de argumento se apóia no conceito de corpo como recipiente.

Talvez as nossas ações mais básicas sejam as de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que, evidentemente, dizem respeito a algo que en-

tra e a algo que sai). O que a perspectiva evolucionista agrega é a possibilidade de lidar com o binômio dentro/fora como complementaridade aberta e não como exterioridade mútua.

Muitos têm discutido esta mesma questão. Vale trazer aqui o pensamento do semioticista Thomas Sebeok (1991), que salienta que o contexto onde tudo acontece é muito importante e o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e interpretada, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. O corpo leva em conta o ambiente e o ambiente leva em conta o corpo. Talvez a célula seja um bom exemplo para compreender esse tipo de relação:

Muitas moléculas entram e saem da célula, em contrapartida, outras não podem fazê-lo. Mas a célula não é um recipiente contenedor. Ao contrário, ao entrar uma molécula dentro dela, passa a fazer parte da organização celular. As moléculas não recebem vida porque a vida não é uma propriedade das moléculas em si. A vida se relaciona com a organização, com a rede de relações e as propriedades emergentes da interação. No entanto, atravessar uma membrana implica em uma transformação da rede de relações e gera uma transformação da identidade (que já não pode ser pensada em si e por si mesma, mas em um emaranhado relacional co-evolutivo) (Najmanovich, 2001:24-25).

O atravessar da membrana: corpo onde dentro e fora borram fronteiras. Interior formado por exteriores. Como o processo é inestancável em sistemas vivos, o novo interior, que acabou de ser reconfigurado pelas informações recém-percebidas, já se relaciona um pouco diferente com o ambiente, uma vez que não permanece sendo o mesmo do momento anterior.

A proposta de entendimento de corpo aqui apresentada não permite que se enuncie o corpo como um projeto com forma determinada. O corpo é sempre o estado mais recente que a coleção de informações que o forma adquire. Não deixa de ser corpo no fluxo de transformações que o caracteriza. É por isso que o pós-humano não existe.

Bibliografia

- DENNET, Daniel C. *A perigosa idéia de Darwin: a evolução e os significados da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MONALD, M. *Origins of the Modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- DURHAM, W.H. *Coevolution: Genes, Culture and Human Diversity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002, 1971.
- JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF G., Mark JJPHNSON. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 2000.
- NAJMANOVICH, D. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa noldo cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- SEBEOK, Thomas. *The sign is just a sign*. Indiana: IndianaPress, 1991.

* * *

CARTOGRAFANDO ESPAÇOS FRONTEIRIÇOS: A PRODUÇÃO DA DANÇA INCLUSIVA (DISABLED DANCE) NO BRASIL

Lúcia Matos

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dança contemporânea, deficiência, diferença

Esta comunicação apresenta os resultados parciais da pesquisa de doutorado intitulada “Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea brasileira” (PPGAC, UFBA), a qual configura-se como

uma cartografia de grupos de dança que possuem dançarinos com e sem deficiência.

O termo cartografia procura aqui ser abordado como espaços de (re)apropriação, na medida em que o *corpo que dança*, ao investir no movimento, “transgride o seu lugar e o transforma noutros lugares, implicando-se a ele próprio na transformação” (CUNHA E SILVA, 1999:23). Assim, ao conectar múltiplos corpos dançantes, suas diferenças impressas no movimento têm a possibilidade de se (re)organizarem, construindo novos territórios estéticos e novas relações no processo de criação e novos sentidos para/com o corpo, resultando em uma rede complexa de significação. Por esse prisma, defino a cartografia dos múltiplos corpos dançantes como um mapa mutante, não linear e não-conclusivo, no qual o corpo se inscreve no espaço ao mesmo tempo em que o espaço se inscreve no corpo.

Compreendo o contexto da cultura contemporânea e o corpo como configurações não isoladas e como fenômenos complexos. Nesse sentido, no processo de pesquisa, articulei um delineamento teórico que possibilitou encontrar novas configurações para compreender a inserção de múltiplos corpos na Dança. Desse modo, lancei um olhar plural e multidisciplinar sobre o objeto de estudo, no intuito de tecer novas articulações que se aproximassem do paradigma da complexidade (MORIN, 1996) e que favorecessem a construção do pensamento, de acordo com a acepção deleuziana, como um processo, já que “os conceitos precisam ser inventados e isso não se faz senão no embate, no confronto ou mesmo no agenciamento com outros conceitos” (DELEUZE apud SCHÖPKE, 2004:14).

Para a perspectiva esboçada nesta investigação, o conceito de diferença proposto por Deleuze (1988) tornou-se fundamental para as discussões em torno do objeto de estudo. Para esse autor, o conceito de diferença não está preso aos princípios norteadores da representação (identidade, analogia, oposição e semelhança), devendo ser vista como ruptura, descontinuidade, como um elemento perturbador de uma ordem previamente estabelecida. No sentido deleuziano, o *ser se diz na diferença*, expressando-se na multiplicidade, na sua divergência, como algo “acabado ilimitado”.

Como área específica também trago contribuições dos *Disability Studies* (ALBRIGHT, 1997; JOHNSTONE, 2004; KUPPERS, 2003; AUSLANDER, SANDHAL, 2005), um novo campo interdisciplinar que busca apreender como fatores sociais, culturais, políticos e econômicos definem a deficiência e a diferença. Essa teoria também visa construir proposições, sendo aqui enfatizada as artísticas, que apresentem uma ruptura com o modelo médico que se baseia na patologização e, como decorrência, na exclusão social da pessoa portadora de deficiência.

Em relação ao corpo que dança utilizei um aporte teórico que vem discutindo o corpo como uma rede de relações que vai além de uma perspectiva instrumental e tecnicista, abarcando aspectos biológicos, históricos e culturais (DESMOND, 1997; FOSTER, 1996; GREINER, 2005; KATZ, 1994). Para tanto, a dança é abordada como produto artístico, focalizando o corpo como mídia (Greiner, 2000), gerador de (con)textos e sentidos na dança.

A escolha por este viés da pesquisa também se deu pelo fato de que muitos criadores da dança contemporânea têm buscado explorar a singularidade do corpo que dança e alguns deles, como Meg Stuart (Damaged Goods), Sasha Waltz, Les Ballets C. de la B., Vera Sala (Brasil) e Cena 11 (Brasil), têm desenvolvido pesquisas de movimento a partir de diferentes fisicalidades, explorando na prática conceitos como pluralismo estético, alteridade e diferença. Para Schlicher (2001), coreógrafos dos anos 90, como Sasha Waltz, Jérôme Bel e Meg Stuart, sabem que não há mais nada para ser inventado, tudo pode ser reapropriado e, assim, “a imagem do corpo na qual estão interessados é *antivirtuosa e anti-heróica* (grifo meu, p. 31). O ponto de partida, freqüentemente, é a examinação dos “defeitos” e “deficiências” de seus próprios corpos e das limitações/possibilidades físicas individuais. Além disso, a diferença presente em outros corpos torna-se um estímulo

para a criação e a busca pela transformação do corpo do artista sem deficiência, promove a criação de espaços de interlocução e de deslocamentos.

Assim, o que antes devia ser ocultado, por ser considerado um defeito ou uma falta, passa a ser revelado e transformado em um elemento gerador de possibilidades de movimento. Isso pode provocar novas percepções tanto no processo de criação quanto no processo de fruição e, conseqüentemente, tanto os artistas quanto o público passam a ser remetidos às suas próprias incompletudes a partir do olhar e do contato com o corpo do outro, numa relação direta entre ambivalência e im/perfeição. Esses aspectos são primordiais para a compreensão das obras coreográficas que possuem dançarinos com deficiência.

Diante desse cenário, nesta comunicação, apresentarei dados de pesquisa a partir de dois focos de análise: o primeiro apresenta um breve panorama de coreografias que foram apresentadas em um circuito segmentado de dança (Festival Artes sem Barreiras, 2002), e o segundo direciona-se para a análise dos produtos coreográficos de cinco grupos brasileiros de dança contemporânea que possuem em seu elenco dançarinos com e sem deficiência.

De um modo geral, a análise dos trabalhos de dança apresentados no Festival Artes sem Barreiras aponta que, apesar desse Festival ter uma proposta de inclusão pela arte, muitas coreografias analisadas retratam a falta de poder do dançarino portador de deficiência e sua dança sustenta perspectivas de superação, comoção ou proximidade com o paradigma da normalidade.

No que se refere aos grupos selecionados (Grupo Xis – BA, Grupo Ekilíbrio – MG, Pulsar Cia de Dança – RJ, Roda Viva – RN, Grupo Limites – PR), a análise de suas obras coreográficas, cada qual com suas singularidades, aponta perspectivas que favorecem para um repensar sobre as relações estabelecidas entre corpo, (d)eficiência e dança.

Apesar de algumas correntes da dança contemporânea apostarem na desconstrução do corpo idealizado do dançarino, ainda encontramos na área da dança uma grande rejeição em relação a grupos profissionais de dança que incorporam dançarinos com e sem deficiência, sendo até mesmo questionado o valor artístico de seus produtos.

As configurações apresentadas na análise das vertentes desta pesquisa serviram como ponte para a discussão sobre as representações que são construídas e fixadas na dança, tanto no seu ensino como na produção artística, principalmente no que se refere às relações entre os conceitos de corpo, identidade e deficiência (*disability*).

Bibliografia

- ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997.
- AUSLANDER, Philip and SANDAHL, Carrie (eds.). *Bodies in commotion: disability & performance*. The University of Michigan Press, 2005.
- CUNHA E SILVA, Paulo. O corpo que dança: uma abordagem bioestética do movimento. TÊRCIO, Daniel (ed.). *Continentes em Movimento: Actas da Conferência “O Encontro de Culturas na História da Dança”*. Cruz Quebrada: Portugal. Faculdade de Motricidade Humana, 1999, pp. 23-26.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DESMOND, Jane C. (Ed.). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetições e transformações*. São Paulo: HUCITEC, 2000.
- FOSTER, Susan L. (ed.). *Corporealities*. New York: Routledge, 1996.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. Bião, Armindo et al.(orgs.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000, pp.353-364.
- GREINER, Christine e AMORIM, Cláudia (orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

IANNITELLI, Leda Muhana. Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos. *Repertório – Teatro e Dança*, ano 7, n.7, 2004.1, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2004, pp. 30-37.

JOHNSTONE, Christopher. Disability and identity: personal constructions and formalized support. *Disability studies quarterly*, Fall 2004, vol. 24, n.4. Disponível em: <http://www.dsqu-sds.org>. Capturado em 27 de outubro de 2004.

KATZ, Helena. *Um, dois, três... Dança é o pensamento do corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

KUPPERS, Petra. *Disability and contemporary performance*. London: Routledge, 2003.

MATOS, Lúcia. Corpos que dançam: diferença e deficiência. *Revista Diálogos Possíveis*. Salvador: FSBA, 2002, vol. 1, pp.177-185.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHINITMAN, Dora Fried (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, pp.274-289.

_____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa: Europa-América, 1991.

SCHLICHER, Susanne. O corpo conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea. Tradução Ciane Fernandez. *Repertório: Teatro & Dança*. Salvador: UFBA / PPGAC, 2001, ano 4, n.5, pp. 30-36.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença*: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: EDUSP, 2004.

* * *

A COMPLEXIDADE DO CORPO DIFERENTE

Magda Bellini

Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Corpo cego, plasticidade cerebral, comunicação corporal

A imagem que formamos da realidade, fruto de informações recebidas através do nosso sistema perceptivo (visual, tátil, olfativo, auditivo e gustatório) passa por filtros psicológicos, mentais e culturais tornando-se uma imagem diversificada e singular a cada receptor.

Nunca percebemos apenas pela visão porque a natureza multisensorial da nossa percepção nos possibilita acessar variados sentidos. Exemplo disso é a nossa propriocepção – a consciência (interna) da posição do corpo no espaço (externa) e o sentido vestibular que garante o nosso equilíbrio no espaço. Cada um desses sentidos informa nossa percepção do que está do lado de fora e do que está do lado de dentro do corpo. Discretos e separados estes sentidos ajudam-nos com a percepção do espaço. Também o sistema tátil não se refere somente à superfície da pele, mas envolve também sentidos táteis-musculares e táteis-cinestésicos – os quais são inerentemente espaciais e possibilitam uma fluidez de continuidade entre sujeito e meio ambiente.

Hoje podemos olhar dentro de um cérebro vivo. Aparelhos provam que o cérebro é, de fato, onde pensamos e sentimos. Quando uma área de meu cérebro se esforça muito, um fluxo extra de sangue adentra as artérias para fornecer energia aos neurônios em serviço. Quando um scanner detecta tais mudanças no fluxo sanguíneo mostra-nos um novo caminho dentro deste mundo misterioso. Por meio dessa técnica podemos observar o cérebro em ação. Descobriu-se assim que não há uma, mas há áreas diferenciadas do cérebro onde processamos os sons, onde apreciamos a música, o ritmo, o tom e a melodia.

Ações e percepções envolvem uma gama de experiências passadas e deliberações futuras que se passam internamente nos corpos e que não podem, de maneira alguma, ser deixadas de lado. O que aparentemente parece ser uma única ação corporal envolve múltiplas relações e sub-rotinas desta ação espalhadas tanto dentro do cérebro como pelo interior do corpo. São relações múltiplas que acontecem simultaneamente tanto nos processos cognitivos corporais quanto nas táticas deste corpo na interação com o ambiente.

O motivo de sermos capazes de aprender novas tarefas e executá-las automaticamente está numa parte do cérebro chamada cerebelo. Aqui são armazenadas todas as práticas que aprendemos, desde andar de bicicleta até mesmo consertar um computador. Depois de muita prática, o cerebelo assume automaticamente. Um pensamento a aciona e o cerebelo envia instruções ao resto do corpo. Isso acontece sem que ao menos estejamos cientes. Na verdade, a parte inconsciente do cérebro é, geralmente, mais habilidosa do que a parte consciente e, obviamente, não percebemos infinitas possibilidades.

Enquanto algumas correntes continuam afirmando que as ações se baseiam nas relações estímulo-resposta, para as Ciências Cognitivas, isso já faz parte da pré-história do estudo da consciência. Antes mesmo que os estímulos sensoriais sejam ativados o corpo já está em alerta, está em ação, porque o movimento corporal é criado a partir de oscilações neuronais, isto é, de eventos rítmicos elétricos que se processam singularmente em cada neurônio e se manifestam no momento preciso em que determinada voltagem atravessa a membrana de uma célula nervosa. O movimento e as ações acontecem num fluxo contínuo e inestancável, portanto, não existe um começo, um meio ou um fim para essas atividades elétricas e, ainda não se tem notícia de que exista um estado de repouso para estas oscilações neuronais.

De acordo com Francisco Varela (2003) “afirmamos, como Merleau-Ponty, que a cultura científica ocidental requer que vejamos nossos corpos tanto como estruturas físicas quanto estruturas experienciais vividas – em resumo, como algo que é tanto “externo” quanto “interno”, tanto biológico como fenomenológico”.

Humanos, como outros primatas, confiam na visão para dirigir seu comportamento. As áreas destinadas à visão constituem 25 por cento do cérebro humano. O senso comum até agora era de que a perda da visão devido à cegueira torna essas regiões inúteis. Novas evidências mostram que o córtex occipital “sem uso” no cérebro – que geralmente funciona em conexão com a visão – é utilizado nos cegos para outros propósitos.

Um novo estudo de uma equipe de pesquisadores liderada pelo Dr. Ehud Zohary, do Departamento de Neurobiologia do Instituto Alexander Silberman de Ciências da Vida na Universidade Hebraica de Jerusalém, fornece uma melhor compreensão sobre esse fenômeno através de um exame minucioso de como e onde a informação é processada nos cérebros de cegos. Um artigo sobre o trabalho desenvolvido encontra-se publicado na edição de julho de 2005 da *Nature Neuroscience*.

O estudo sugere que em vez de permanecerem inativas, as áreas visuais nos cérebros daqueles que são cegos são redesignadas a processar informações não-visuais e avança dizendo que uma vez que não haja a necessidade de interpretação de imagens visuais, o córtex visual em seus cérebros processa, em vez disso, informações verbais. Pelas técnicas de neuroimagens nota-se que o córtex occipital dos cegos congênitos encontra-se ativo durante a leitura em Braille, indicando que a chamada região de “visão” do cérebro torna-se reorientada por processos de informação conectada ao sentido tátil e que regiões extensivas no córtex occipital são ativadas não somente durante a leitura em Braille, mas também durante o desempenho de tarefas de memória verbal, tais como lembrar uma lista de palavras abstratas.

Zohary afirma que seu estudo abre uma janela para um melhor entendimento da plasticidade cortical nos sistemas do cérebro. Uma vez que se conheça mais sobre como acontece a reorganização cortical – e como avançar esse processo com treinamento adequado – pode ser possível fornecer às pessoas cegas vantagens cognitivas que lhes serão úteis durante toda a vida.

Diante de situações que envolvam a aprendizagem e a memória, nosso cérebro opera mudanças nas redes neuronais, reorganizando as células nervosas em função dos processos desenvolvidos pelos circuitos cerebrais. Apesar da maior parte das células do tecido nervoso não terem a propriedade de se multiplicar, elas são capazes de assumir novas funções e participar de diferentes circuitos.

A plasticidade neuronal que ocorre durante uma atividade motora, seja dançar, tocar um instrumento ou simplesmente caminhar não

se limita a um fenômeno único e linear. A pesquisa liderada pelo brasileiro Miguel Nicolelis, responsável pelo laboratório de Neurobiologia da Universidade de Duke, nos Estados Unidos, revela que a aprendizagem motora pressupõe uma fase rápida seguida de outra lenta e que, em cada uma destas etapas, decorrem plasticidades neuronais distintas, explica Rui Castro, autor desta pesquisa, publicada na revista “*Current Biology*”, em conjunto com Nicolelis e Dana Cohen.

Quero tornar evidente que indivíduos portadores de deficiência visual congênita podem ampliar suas capacidades motoras através de processos de resignificação da sua imagem corporal pelo estímulo constante e variado ao sistema proprioceptivo e vestibular compensando – em certa medida – a perda da visão e lhes proporcionando um senso do corpo menos precário. A observação do comportamento destes indivíduos, além da significativa melhora em sua qualidade de vida, vem colocar em xeque padrões comunicativos normatizados pelo homem, apontando novas possibilidades de comunicação para o indivíduo sem patologias específicas.

Precisamos abandonar todas as idéias comuns do que realmente é ver – que o conceito do ato de ver envolve apenas o reconhecimento de uma imagem mental interna produzida pelo cérebro. Indivíduos cegos congênitos não produzem imagens mentais visuais, mas de acordo com o neurologista português Damásio (2000), “estes indivíduos possuem os mecanismos sinalizadores de toda a nossa estrutura corporal – pele, músculos, retina, etc. – que ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto... Em outras palavras, os tijolos da construção existem no cérebro, estão disponíveis para serem manipulados e montados”.

O movimento e a percepção estão no centro das atividades humanas. Constituem a trama silenciosa dos nossos atos, mas também da nossa expressão e da nossa relação com o mundo e com os outros. O corpo cego como uma realidade e a observação do comportamento do ser humano (“*comportamento*” no seu sentido etiológico original que significa movimento) nos permite inferir sobre níveis de complexidade das manifestações corporais fraturadas dos indivíduos cegos congênitos dentro de diferentes realidades: físicas, somáticas, cognitivas e emocionais que se alteram constantemente, permanecendo estáveis apenas o suficiente para voltar a modificar-se.

Muitos pesquisadores têm conseguido libertar-se da visão aristotélica e lockiana sobre a superioridade e necessidade da visão, e uma quantidade de trabalhos tem surgido, mostrando a potencialidade e a capacidade de cegos congênitos desempenharem tarefas antes só pensadas aos videntes ou aos que tiveram alguma experiência visual antes da cegueira adquirida (cegos adventícios).

Os processos de comunicação do corpo cego e o papel paradoxal de uma deficiência revelam conexões latentes e o quanto o cérebro é um sistema altamente adaptável e eficiente.

Bibliografia

DAMASIO, Antonio R. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VARELLA, Francisco J., THOMPSON, Evan e ROSCH, Eleanor. *A mente incorporada*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

* * *

COPYLEFT – ALGUNS DIREITOS RESERVADOS: AUTORIA EM DANÇA

Nirvana Marinho

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Autoria, dança contemporânea, antropofagia

A questão de autoria vem sendo questionada uma vez que métodos como colagem, hibridação e a relação entre o corpo vivo e o corpo

tecnológico são utilizados na arte da dança. Com o avanço das novas tecnologias e sua presença constante nas artes, muitos coreógrafos se voltam para ferramentas da tecnologia seja durante o processo de criação, seja como resultado cênico. A principal implicação deste fato já conhecido é a necessidade de revisitarmos o conceito de autoria em dança, ainda anacrônico para muitos artistas e pesquisadores. A proposta é rever tal conceito em momentos da história da dança e em coreografias da prática contemporânea, refletindo sobre o tema e incorporando modos de composição que, ao longo do tempo, sofreram contaminações. A partir de um outro conceito, de antropofagia de Oswald de Andrade, é possível desenhar novos processos de assinatura na criação em dança, uma vez que a deglutinação das idéias do outro e a inversão proposital do proibido em favorável é uma estratégia de sobrevivência.

Autoria: basta uma assinatura ou você também precisa de um comprovante de residência?

Na edição da revista “Carta Capital” de novembro de 2005 foi divulgado o trabalho de Lawrence Lessig, “Cultura Livre”. Ele, advogado americano que perdeu a causa contra a Mickey Mouse, analisou a problemática da extensão do direito de imagem sobre a figura do desenho animado. A partir deste fato, publicou o livro de mesmo nome¹ que trata basicamente de uma nova visão sobre os direitos autorais sobre a qual ele defende uma nova nomeação: *copyleft* em vez de *copyright* e “alguns direitos reservados”, em troca da expressão usual “todos os direitos reservados”. Creative Commons (www.creativecommons.org) é o nome da empresa internacional que gerencia a idéia de “generosidade intelectual” no lugar da legitimada “proteção intelectual”. No Brasil, um exemplo importante mantido pelo Ministério da Educação é o Portal Domínio Público (www.dominiopublico.gov.br), que também trata da autoria concedida ao coletivo de textos célebres da literatura brasileira.

Este conjunto de novas concepções para tratar de um velho problema demonstra uma preocupação generalizada em lidar de forma inovadora com o tema, polêmico e intrigante no meio das artes. No Brasil, os profissionais da dança se deparam com vários jargões: “meu trabalho foi copiado” ou “eu tive esta idéia antes da estréia deste caro colega”; por outro lado, outros afirmam “pode copiar, nunca será o mesmo”. Considerações de meio-termo também estão presentes como “é parecido mesmo, ela fez aulas de dança comigo” ou “vejo semelhanças, mas o importante é que ela optou por novas formas de falar do mesmo tema”. O comportamento padrão é um desconforto com uma idéia tão antiga quanto a arte: a autoria das obras. Uma vez que há uma obra da qual ser falada, há um autor que a compôs.

O hábito de remontar, recriar constituiu a base de permanência de muitos balés de repertório na dança clássica durante muito tempo. Estabelecido o balé tradicional, a técnica, as estórias e enredos, os coreógrafos renomados e as companhias detentoras das versões mais fiéis, o império do balé permanece predominante na referência das pessoas sobre dança. No nascimento de um balé tipicamente romântico, nota-se que *La Sylphide* (1832), de Taglioni, que foi “copiado” por Bournonville; *Giselle* (1941), de Gautier, foi remontado e modificado depois por Lifar e Petipa em versões diferentes. As criações eram baseadas em partituras musicais e personagens românticos, como no caso de *La Sylphide* que teve composições musicais diferentes – Schneitzhoeffter na versão de Taglioni e Lovenskjold na criação de Bournonville –, ou em poesias, como no caso de “Giselle” que teve como referência a obra de Heinrich Heine.

Na modernidade, a dança lida com as técnicas e os modos de organizar a cena de maneira peculiar. Quando alguém diz: “minha aula baseia-se na técnica de José Limón” traz consigo não somente a movimentação mas também um pensamento definidor de um plano histórico, social e cultural. Não se trata somente de um sistema técnico definido a partir de tratados gerais ou balés de repertório. Já não

mais parte-se de um conjunto de passos preestabelecidos. Fala-se de um pensamento que norteia a movimentação e carrega o nome de quem criou a técnica: queda e recuperação foi patenteado por Doris Humphrey, movimentos improvisados livremente e pés descalços nos remetem diretamente à Isadora Duncan; contração da pélvis é uma identidade original de Martha Graham. Evidentemente, é específico o tipo de esforço, o desenho cênico e a qualidade do movimento para se identificarem como tais.

Diante do nome e da concepção norteadora na dança moderna, torna-se imprescindível analisar mais de perto as reflexões acerca do solista na modernidade. Rebecca Schneider analisa a “função-autor” em seu artigo “Unbecoming a solo”.² Citando o conceito de Foucault (1969, o artigo “Qu’est-ce qu’un auteur?”), Schneider cita o filósofo: “autor é um determinado princípio fundamental pelo qual, na nossa cultura, nós intimamos a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição daquilo que é assinado”. O autor cumpre a função de proliferar as interpretações, quando, ao contrário, o senso comum entende por restringi-las sob a égide de um indivíduo, singular, autêntico, único, original. Schneider comenta: “Neste contexto, é necessário precisar que a designação de autor, aplicada à categoria do solo, fornece uma estampa nominal de propriedade: o nome é uma marca identificável graças a qual o espetáculo visual e cênico e a performance atribuem um lugar manifesto e categorizável ao diretor” (SCHNEIDER, 2002:79).

Schneider se empenha em esclarecer que a denominação de autor se corrompe, torna-se cópia “prostituída” (Baudelaire), ou um clown (Jim Dine) ou um clone (Andy Warhol), diante do seu próprio desempenho. O ato toma a força do autor, para fazer de si um ação contínua e renovadora de sentido, para tornar manifesta a não-reprodutibilidade ou a irredutibilidade da ação cênica. Para isso, considera fundamental rever o conceito de solo em uma perspectiva de tornar-se a *performance* coletiva e demonstrativa de um mecanismo de “chamada e resposta”, como diria Yvonne Rainer: “o indivíduo não pode ser nada do outro a não ser um estratagemas ou um dispositivo, um ser designado de maneira aleatório para exercer a si mesmo uma função social,... como uma crítica de si mesmo” (Schneider, 2002: 86). Lembra o jazz para explicar este circuito de citações, de respostas que remontam uma rede de informação que, ao longo do tempo, é montada, desmontada, remontada, todo o tempo, entre as diversas áreas artísticas. São, portanto, chamadas e respostas em contínuo funcionamento. “Como no jazz, as obras se citam mutuamente, se manifestam umas as outras, reagindo umas as outras, se capturando reciprocamente, etc.” (SCHNEIDER, 2002:90).

Uma espécie de deglutinação, de devoramento que destitui o poder dado ao autor e restitui o potencial da ação em um contínuo

movimento de transformação: não há como não relacionar com “única lei do mundo; expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos”: o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928).³ Se a “lei do homem, lei do antropófago” é o que “só me interessa, o que não é meu”,⁴ a antropofagia torna-se “roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”,⁵ a necessária “transfiguração do tabu em totem”.⁶ No artigo “Dançar no Brasil: vistos de entrada, mestiçagem e controle de passaportes” de Helena Katz, ela cita: “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizá-lo” (ANDRADE, 1995:101).⁷

Reconhecendo a sociedade antropófaga na qual nos encontramos e que deglutina todas as outras que nos citam, resta-nos dar continuidade a inversão proposital do proibido em favorável. É uma estratégia de sobrevivência. Em dança, perguntamos: quem antropofagiza/copia/cita quem? Como antropofagizamos idéias dos outros? Quem é o outro que não sou eu e portanto, o reconheço como tabu?

Apresentação de trechos da Parte 1 do projeto coreográfico “Corpo Noutro Corpo” (2004) de Nirvana Marinho que cita Yvonne Rainer, Xavier le Roy, coreógrafa brasileira, Lynda Gaudreau e Lia Rodrigues.

Notas

¹ Disponível na internet em diversos endereços eletrônicos tais como <http://www.rau-tu.unicamp.br/nou-rau/softwarelivre> ou www.tramauniversitario.com.br/.

² SCHNEIDER, Rebecca. 2002. *Unbecoming solo*. In “La danse en solo, une figure singulière de la modernité” org. Claire Rousier. Paris: Centre national de la danse.

³ Publicado em vários sites na íntegra, tais como <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/> e http://www.klickescritores.com.br/pag_imortais/fr_oswald.htm.

⁴ ANDRADE, Oswald de Andrade. 1992. *Manifesto antropófago*. In Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. São Paulo: Vozes p. 353.

⁵ *Op. cit.* p. 355.

⁶ *Op. cit.* p. 358.

⁷ Referência à publicação *A utopia antropofágica* da Editora Globo.

Bibliografia

- SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
 SCHNEIDER, Rebecca. *Unbecoming solo. La danse en solo, une figure singulière de la modernité*. Claire Rousier (org.). Paris: Centre National de la Danse, 2002.
 ANDRADE, Oswald de Andrade. *Manifesto antropófago. Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Vozes, 1992, p. 353.
 BHABHA, Komi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

* * *

GT 2 – Dramaturgia, tradição e contemporaneidade

O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO DE MARTIN CRIMP

Anna Stegh Camati

Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRAGE-PR)

Martin Crimp, dramaturgia britânica, teatro pós-dramático

Em sua peça de maior repercussão internacional intitulada *Atentados contra a sua vida (Attempts on her Life)*, que estreou no Royal Court Theatre em Londres em 1997, Martin Crimp, um dos mais polêmicos escritores britânicos da contemporaneidade, apresenta uma dramaturgia fundamentada em conceitos pós-modernos e experimentos teatrais radicais. O texto foi apontado como sendo pós-dramático por uma série de críticos, que tomam como referência o influente

estudo de Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (1999), no qual o teatrólogo alemão desenvolveu a noção de teatro pós-dramático, termo anteriormente cunhado por Richard Schechner. As considerações críticas de Lehmann incluem noções de heterogeneidade, descentramento, esfacelamento, pluralismo, fragmentação, subversão e deformação e implicam em uma ampliação das ferramentas tradicionais de dramaturgia, narratologia e *performance*.

Em palestra proferida, em 2003, no Instituto Goethe de São Paulo, publicada na Revista *Sala Preta* nº 3, o crítico alemão esclarece que os vários experimentos com a forma do drama, que representam desvios do drama tradicional, tratadas em seu livro, são formas criadas a partir de diretores, grupos e experimentos teatrais, que não se satisfiziam mais com o modo de tratar o real a partir de uma dessas formas

tradicionais (p.11), e que seu objetivo foi criar um conceito que englobasse as múltiplas possibilidades de transformação da cena contemporânea. Postula a importância do influente ensaio “Tradição e o talento individual” de T. S. Eliot (1989, pp.37-47), uma das mais fecundas proposições estéticas do século XX, no desenvolvimento das manifestações do teatro pós-dramático, que mantém uma relação dialógica com a tradição: “os artistas, consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático” (p.16).

Lehmann elabora suas reflexões a partir do importante estudo de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, publicado em alemão em 1965 (a tradução brasileira foi publicada em 2001 pela Cosac & Naify), uma vez que admite que este último abriu caminhos e que “não poderíamos pensar hoje sobre o desenvolvimento histórico das formas artísticas, igualmente no teatro e na literatura, sem o livro de Szondi, sem a sua referência” (p.16). No entanto, faz algumas restrições à teoria de Szondi, a qual considera parcial por não ter considerado o teatro como uma arte, haver-se limitado a descrever o desenvolvimento do teatro moderno apenas em termos épicos e não ter feito menção sobre a *performance* ou sobre a importância do corpo do ator (p.16). Assevera que felizmente

no teatro pós-dramático chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa. Isto não significa que exista uma linha divisória entre teatro textual e teatro não-textual. Pode haver teatros de texto absolutamente pós-dramáticos, como o teatro de Gertrude Stein. É até questionável se no caso dela podemos falar em dramaturgia, porque o que ela fez foi escrever textos a que chamava de “peças paisagens”. (p.15)

Se as “peças paisagens” de Stein, escritas nas duas primeiras décadas do século XX, seguramente já não se enquadravam no modelo tradicional de um teatro de representação, na época atual testemunhamos o advento de um caleidoscópio de novas formas e maneiras de expressão teatral que exigem abordagens metodológicas e ferramentas analíticas específicas, uma série de “desenvolvimentos diferentes que estão além do texto e além da representação” (p.16).

Percebe-se que as teorias de Lehmann podem ser enquadradas dentro da ampla discussão a respeito das metamorfoses do teatro que se processam nos dias de hoje. Segundo Patrice Pavis (1999:405), em nosso tempo “é muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”. Sendo assim, “todo texto é teatralizável, a partir do momento em que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do *dramático* – *diálogos, conflito e situação dramática*, noção de *personagem* – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado.” Em contrapartida, o dramaturgo, encenador e crítico francês, Denis Guénoun (2003, pp.55-7) argumenta que “o texto não produz, por si só, a teatralidade do teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a vinda do texto ao olhar”. Em resumo, “o ator é a fonte da teatralidade”.

Estes múltiplos postulados teóricos, que dialogam entre si, remetem ao caráter político do teatro, ou seja, sua constituição física como assembleia, reunião pública ou tribuna, que permite a ousadia de repensar a cena em diversas articulações e possibilidades, e a liberdade de recriá-la sob diferentes perspectivas.

Attempts on her Life, de Martin Crimp, de imediato instaura a ambigüidade a partir do próprio título, uma vez que “attempts” tem duplo significado: pode ser traduzido em português como “atentados” ou “tentativas”. Seria o título auto-reflexivo, uma referência à peça como sendo um atentado contra as regras da dramaturgia tradicional no que diz respeito à criação de uma personagem? Ou uma tentativa de revitalização da arte da caracterização? Ou então, será que remete à imagem feminina criada na peça – tentativas de descrevê-la ou destruí-la? Ou seriam tentativas de autodestruição? Ou ainda, será ela o objeto dos atentados ou o sujeito que atenta contra a vida de outras pessoas?

Na dramaturgia de Martin Crimp, as categorias da narrativa dramática tradicional (enredo, personagem, tempo, espaço, etc.) estão completamente ausentes. O objeto da narração apresentado ao espectador não se materializa nunca; muito pelo contrário, a imagem feminina, criada pelas vozes narrativas, prima pela sua ausência no palco. Tudo gira em torno de Anne, que, apesar de não atingir visibilidade, é o foco das constantes divergências. Os diferentes olhares das diversas vozes narrativas, personificadas por atores que ocupam o palco, lhe conferem *status* dramático. Na verdade, ela é tão bem imaginada quanto muitos personagens de ficção, parecendo apresentar uma identidade fraturada, uma infinidade de diferentes faces. Será que ela é uma personagem de um roteiro cinematográfico? Uma atriz pornô? Um novo modelo de carro italiano? Uma terrorista ou uma suicida? E o que esconde na maleta misteriosa que carrega? Serão bombas ou pedras? Outrossim, a decodificação da enunciação verbalizada pelas vozes narrativas tende a assumir diferentes contornos na imaginação dos espectadores, que tem a liberdade de alçar vôos em diferentes direções, completando as lacunas da narrativa descentrada e não linear, constituída de 17 quadros independentes, porém interconectados, chamados de cenários de palavras pelo autor, que preferencialmente deverão desenrolar-se em universos marcados por *designs* distintos, para melhor ressaltar as ironias. Fora isso, não há nenhuma outra indicação cênica.

A peça se inicia com um quadro denominado “Todas as mensagens deletadas” – através da secretária eletrônica ouvimos várias transmissões de recados para Anne, enunciadas através de diversas vozes *em off*, mas que não parecem ser destinadas para a mesma pessoa. Os quadros subsequentes se relacionam com as mensagens eletrônicas através das quais o espectador foi introduzido a Anne. Todo processo se assemelha a uma narrativa interativa no ciberespaço, que também usa o sistema de “quadros” interconectados, conceito que foi primeiramente proposto pelo controverso pioneiro da inteligência artificial, Marvin Minsky, que apresentou a consciência humana em termos de estruturas computacionais e imaginou “a memória como um conjunto de quadros, cada um equipado com encaixes e terminais” (Murray, 2003, p.198).

Uma variedade de conceitos são constantemente construídos e demolidos no decorrer da peça, talvez para deliberadamente frustrar o espectador e deixá-lo entrever que não nos é facultado conhecer a verdade ou o nosso semelhante, uma vez que ninguém consegue distinguir o real do ilusório ou saber quem o outro realmente é, independentemente dos modelos que construímos a seu respeito.

O texto tematiza o desafio de criar uma personagem e brinca com uma série de conceitos e elementos formais de dramaturgia e teatro. Além disso, é crivado de citações e alusões que ampliam o seu universo, lançando um facho de luz extremamente instigante sobre o nosso cotidiano: a precariedade das relações humanas, o desassossego e desalento de viver, o estranhamento com a realidade circundante e as inquietações que aterrorizam a sociedade contemporânea em geral.

Bibliografia

- CRIMP, Martin. *Attempts on her Life*. London: Faber & Faber, 1997.
- ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GUENÓUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt-am-Main: Verlag der Autoren, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e Teatro político. *Sala Preta*, nº 03, São Paulo: ECA/USP, 2003, pp. 10-19.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandes Cuzzoli. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

O ORAL, O IMPRESSO E A CENA: PESQUISA ARTÍSTICA E CIENTÍFICA

Armindo Bião

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Cordel, entremez, etnocologia

A oralidade, a imprensa e a cena se cruzam no fio cordial que liga ator e encenador no teatro de cordel, na lusofonia de Salvador, Bahia, Brasil e Lisboa, Portugal.

O teatro de cordel lisboeta (séc. XVIII a XIX) é uma designação bibliográfica (SAMPAIO, 1922:9), com mais de 500 obras (CRUZ, 1983:95), sobretudo entremezes (BIÃO, 2005:31). A literatura de cordel brasileira é fenômeno editorial a partir do final do séc. XIX (SANTOS, 1997:61) e também designação bibliográfica para milhares de obras de muitos gêneros, formatos e classificações, sem clara conexão com o teatro. Seus repentistas, cantadores e poetas inspiram, desde os anos 1950, dramaturgos como SUASSUNA, cujos textos são produzidos em todo o país e fora dele, e encenadores como JOÃO AUGUSTO, que, desde os anos 1960, na Bahia, adaptam o cordel para a cena, realizando, com seus atores, a dramaturgia/ encenação. A pesquisa, neles inspirada, gera montagens teatrais, leituras dramatizadas e reflexões teóricas, e forma atores e pesquisadores de teatro épico e dramático, no campo da etnocologia e da problemática personagem/ gênero/ negritude/ Bahia.

Dramaturgia é o que permite, para além da experiência teatral ao vivo e suas cada vez mais variadas formas de documentação, a permanência mais óbvia para reflexões teóricas e novas encenações. Os impressos de cordel usados para montagens e os impressos a partir de espetáculos encenados são nossa base dramaturgical. Lerei um texto que, em 2002, meus alunos do Bacharelado em Artes Cênicas de Interpretação Teatral, da Escola de Teatro da UFBA, e eu, criamos a partir do folheto de José Gustavo, impresso em Juazeiro do Norte, Ceará (s. d.), *A peleja de José Gustavo com Maria Roxinha*. Peço atenção para uma forma de humor possível sobre os preconceitos raciais que caracterizam a Bahia. No espetáculo *Isto é bom demais!* (mais de cem apresentações em na Bahia de 2002 a 2004), duas atrizes fizeram esses repentistas, caracterizadas por perucas (*black power*, a da mulher¹; *rastafari* a do homem):

ROXINHA – Do boi se espera a pontada,

Do vulcão, lava e cratera.

Da cobra se espera o bote,

E da montanha, uma fera.

Do burro se espera o coice,

E do negro o que se espera?

PRETINHO – Roxinha, não é a cor

Que recomenda o sujeito,

Pois a sua mãe é branca,

E que miséria tem feito,

Que por causa duma delas

Você nasceu deste jeito?

R – Eu não gosto de quem canta

Falando em mãe e avó,

Se pessoalmente ofendo,

Recebo a ofensa só.

Vem agora este crioulo,

Chumbregar meu caritó.

P – Eu também nunca fiz isso,

Mas agora fui forçado

Para ver se a senhora

Se lembrava do passado,

Que é melhor ser preto puro

Que um branco misturado.

O segundo fragmento que lerei é uma nota publicada originalmente num *Jornal da Bahia* de 1857 e citada por VERGER (1981: 183). No espetáculo, era uma locução improvisada de um apresenta-

dor de televisão popular da Bahia. Ressalte-se aqui a questão étnica e a crítica comportamental.

VARELA – Isto é indecente e imoral! No dia 10 do corrente, às 4 horas da tarde, quem passasse pela ladeira da Misericórdia ficaria surpreendido de ver a cena de imoralidade e indecência que ali se dava. Dois soldados da Segunda linha, um pardo e outro crioulo, davam um espetáculo que merece punição. O primeiro, calças arreadas até o artelho, e com a camisa e a farda arregaçadas, de modo que estava descomposto, estava de cócoras no princípio da calçada do segundo lance da ladeira, e aí, sem cerimônia, operava. O segundo, urinava em frente ao mesmo!

Do teatro de cordel lisboeta, que trabalhamos com alunos das Universidades Federal da Bahia e Paris 10 Nanterre, em Salvador e em Paris, de 2003 a 2005, lerei um fragmento de diálogo de entremez. Para muitos um gênero menor, complementar, associado a divertimentos entre os pratos de um banquete (entremesa), ou para ser apresentado entre – ou após – peças do teatro “sério”, o entremez é, talvez, um subconjunto da literatura dramática cômica, próximo ao “teatro ligeiro”, com, quase sempre, números musicais. Vale lembrar que o entremez, na lusofonia, não se restringe ao teatro de cordel, sendo encontrado antes e depois deste. Seu linguajar é o da oralidade cotidiana de seu tempo, por isso mesmo fácil – em sua época – para o público mais simples e admitindo improvisações. Daí a dificuldade para nossa atual compreensão.

Compulsei uns cem textos do acervo de teatro de cordel conhecido e encontrado, principalmente, no Teatro Nacional D. Maria II,² na Torre do Tombo,³ na Biblioteca da Fundação Gulbenkian⁴ e na Biblioteca Nacional de Lisboa.⁵ Reuni um *corpus* de referência de 53 desses textos (quase todos efetivamente impressos), por conta de seus curiosos títulos, pelas referências a eles feitas por TINHORÃO (1988), pela recorrência de personagens como o Preto Caiador e pela inserção de números musicais e referências à fofa e ao lundu, de interesse para as artes cênicas na Bahia. Lendo e ouvindo ler dez desses textos, nossa oralidade contemporânea contribuiu para compreendermos alguns de seus sentidos obscuros a uma primeira leitura.

O *Novo Entremez Intitulado Um Engano Astuto ou o Modo de Nunca pagar*, fonte de nosso fragmento, foi muito provavelmente escrito antes de 1768, não se conhecendo dele até 2005 qualquer versão publicada (havia em 2002 um exemplar manuscrito na Torre do Tombo e uma sua cópia na Biblioteca da Fundação Gulbenkian). Pode-se especular, a partir da expressão *Novo Entremez Intitulado*, que inicia seu título, que se trataria de uma nova versão, fruto talvez do sucesso, de um entremez mais antigo. Talvez, conforme sugere TINHORÃO (1997: 306), o manuscrito tenha sido proibido de impressão, pelo que viria a ser a Real Mesa Censória. Talvez por essa mesma razão seu autor continue desconhecido. Foi seguindo essa pista que a ele tive acesso.

Seu texto contém três personagens com nomes declarados: Senhor Pirralho – o protagonista, estereótipo do velho rico, poderoso, mentiroso, avarento e corcunda; Lapone (ou Laponi) – o fiel criado do Letrado, que se revela um dos credores do protagonista; e Gaspar Galego, um estrangeiro. Os outros personagens são identificados apenas por uma característica ou função: uma Velha; um Letrado – advogado; um Sapateiro; um Cabo de Ronda; um Preto; um Coadrilheiro; e Rondistas. A intriga é o assédio dos credores ao velho, que se declara falido, recusando-se a honrar suas dívidas e buscando amparo legal para sua recusa. Os credores ameaçam-no com a justiça, representada por um enganador de clientes e de credores, que também tenta enganar o avarento, que é enfim preso.

O Galego e o Preto falam “mal” o português, constituindo-se em fonte de humor, incluindo-se assim este entremez entre os textos teatrais que fazem humor da presença de personagens de estrangeiros, o que foi comentado, p. ex., por Aristóteles, quando alertava em sua *Poética* para o perigo de as tragédias incluírem personagens estrangeiros e provocarem – indevidamente – o riso; e o que foi utilizado, p. ex., por William Shakespeare, em seu *Henry V*, cujas montagens sem-

pre provocam riso com a ridicularização do inimigo, aí representado pelo Soldado Francês (BIÃO, 1990). Vale destacar, além do conflito de classe, o jocoso da denominação do Senhor *Pirralho*, epíteto muito provavelmente então identificado, como ainda hoje o é no Brasil, com uma forma pejorativa de designar-se uma criança pequena, ou, como ainda se diz em Portugal, um miúdo, ou um puto.

Bate-se à porta.

Pirralho Quem será? (*À parte*) É provável que seja algum credor...

Abre a Porta.

Sai um preto com um bião de cal e com o fato sujos de cal.

Preto Guarde Deus a V.m.! Estimo que vozó tenha passado bem.

Pi Guardes Deus, paizinho. (*À parte*) Quem será esta lesma?

Pr Meu sioro, tomo os suas ordens como um seu livre cativo...

Pi Que dizes? Fala alto! Hein? Já te disse, responde!

Pr Eu via aqui pala que me pagues o meu trabaio, pois não tano nem dé réi para os marufo.

Pi Então, que trabalho é que tens feito? (*À parte*) Acha-te enganado...

Pr É de asiare os cazas que tinha Santopéia de Parmo.

Pi Quaes casas nem meias casas! Põe-te fora sem demora no meio da rua! E se me tornares aqui aparecer, verás o que te sucede!

Pr Meo sioro branco, antão eu ede perder, o meu trabaio e não ede receber gimbo ninium as Contas Delle.

Pi Ó, cachorro, põe-te fora que te não devo nada! E não quero satisfações!

Pr Meo sioro, sevozo não queri espagar por bem, pagarazi por mal, que vou fazeri um petição para o mandari sitar, que vozo antão ha de espagar por força.

(Vai-se.)

Estas leituras permitem múltiplas leituras. O oral, matriz do impresso que é lido e relido, em sua própria língua, adquire nova vida de oralidade, transgredindo a história, que lhe transforma apenas parcialmente os sentidos. O escrito lido permite a dinâmica maravilhosa da vida que faz da letra de fôrma forma de verbo. O teatro de cordel lisboeta revive no âmbito da criação contemporânea. Os jovens atores se beneficiam do conhecimento de sua tradição teatral, dramática e literária, em sua formação dramática e épica, descobrindo as oralidades histórica e atual de sua arte. E a candente questão étnica da negritude na Bahia pode ser abordada com um humor possível que torna passível de destruição o preconceito. Compare-se o linguajar dos personagens negros das duas épocas e locais distintos, o amadurecimento lingüístico que se operou, os preconceitos que se explicitaram... Perceba-se a predominância do mundo masculino nesse universo. A pesquisa pode, enfim, ser até adjetivada como simultaneamente artística e científica.

Notas

¹ Luciana Comim, por sua Roxinha, foi Troféu Brasken de Teatro 2003 de Melhor Atriz Coadjuvante na Bahia.

² 929 exemplares, 32 caixas, em 2002, a partir do acervo de Albino Forjaz Sampaio.

³ O *corpus* de referência, matriz do acervo da Biblioteca da Fundação Gulbenkian.

⁴ Organizado em Catálogos. V. "Literatura de Cordel". Separata do *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. XI, n. 3, Lisboa, FCK, 1970; digitalizado. Base para o cálculo de CRUZ (1983).

⁵ 166 títulos disponíveis, em 2005, em monografia geral e manuscritos.

Bibliografia

- BIÃO, A. *Teatro de cordel na Bahia e em Lisboa*. Salvador: SCT, 2005.
- BIÃO, A. *Théâtralité et spectacularité – une aventure tribale contemporaine à Bahia*. Paris: Sorbonne, 1990.
- CRUZ, D. I. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Verbo, 1983.
- SAMPAIO, A. F. de. *Subsídios para a história do teatro português – Teatro de cordel* (Catálogo da Coleção do Autor). Lisboa: INL, 1922.
- SANTOS, I. M.-F. dos. *La littérature de cordel au Brésil*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1988/1997.
- VERGER, P. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrúpio! F. C. BA, 1981.

O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

Claudia Braga

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Melodrama, tradução, recepção

A partir de pesquisas sobre o estabelecimento e permanência do melodrama francês no Brasil e sobre a importância desta estética até os dias atuais, propomo-nos a efetuar uma breve análise dos primeiros textos melodramáticos representados no país, selecionados entre as peças que obtiveram grande sucesso junto ao público. A recepção do melodrama no Brasil foi de tal modo bem-sucedida e o gênero tão totalmente adaptado ao país que influenciou toda uma geração de autores. Sua estética sobreviveu até nossos dias, em outra forma dramática também extremamente popular, a telenovela. Nosso trabalho pretende, assim, analisar o início destas relações de transferência, a significação das transformações ocorridas nos textos traduzidos quando de sua chegada ao Brasil, no século XIX, as razões das escolhas efetuadas no momento de sua tradução para o português, as necessidades que, eventualmente, tiveram os tradutores para adaptar a um novo público toda uma representação efetivamente criada para outros palcos, para um outro mundo, mas que foi tão bem aceita em seu novo ambiente.

A razão do sucesso do melodrama no Brasil é certamente ligada ao contexto social brasileiro que foi extremamente receptivo a esse formato de peças e aos conteúdos de que tratava o gênero. Mas qual era esse público, tão diferente dos parisienses que inicialmente fizeram "estourar" esta estética nos palcos europeus? Quais eram, aliás, os primeiros espectadores do melodrama na França? Como era este gênero "transbordante" de emoção, que chocava os "connaisseurs" mas ainda assim reinou por mais de um século nos palcos europeus e brasileiros? Finalmente, que transformações se fizeram necessárias em sua transposição para os palcos brasileiros? São as questões ante as quais nos colocamos e que buscaremos brevemente discutir no trabalho proposto.

O berço do melodrama

A estética melodramática nasceu das transformações socioculturais do final do século XVIII e da radical mudança ocorrida no tipo de público que passa a frequentar os espetáculos teatrais após a Revolução Francesa, que exigiu uma mudança também radical no tipo de peças que lhes seria apresentada.

Nesse sentido, é necessário lembrar que depois do 14 de julho, exatamente no ano 1791, foi promulgado um édito que permitia a abertura de teatros particulares. Este édito abriu a todos a possibilidade de frequentar as salas de espetáculos, dando a uma ampla parte da população a oportunidade de vivenciar experiências estéticas que ela jamais havia tido.

E este novo público aproveitou a chance. Não era, certamente, um público homogêneo, mas ele possuía características comuns que poderiam nos dar um "retrato" geral, como por exemplo a partir dos estudos de Daniel Roche sobre as observações do contemporâneo Sébastien Mercier:

On y lit le désordre apparent de la ville, la multiplicité des figures de trouble qui appellent la recherche d'un ordre conduisant l'interrogation politique à l'examen des comportements et des hiérarchies de consommation. Le peuple y tient sa place avec ses solidarités, son goût de l'indépendance, ses tumultes, ses manières de vivre, son goût pour le merveilleux, sa crédulité, mais aussi sa capacité critique. (1999: 29)

E para apaziguar esta aparente desordem da cidade foram feitos múltiplos esforços pedagógicos, entre eles os do teatro e do gênero teatral que aqui é analisado.

Para melhor provocar a aproximação entre a platéia e o palco, o que garantiria o efeito de identificação essencial para este desejo de

“ensinar”, o melodrama buscava colocar em cena tipos comuns, reconhecíveis por aqueles que viviam neste novo mundo criado pela Revolução. Ver-se-á então nos palcos os mercadores ambulantes, os migrantes da Sabóia, os acendedores de lampião e mesmo a figura mítica do trapeiro, já em extinção no início do século XIX, mas personagem principal de um dos mais festejados melodramas, “O trapeiro de Paris”, encenado com muito sucesso também no Brasil, por João Caetano.

Foi então uma sociedade que se reorganizava e um público multifacetado – formado sobretudo pelos estratos sociais mais baixos – que se constituiu no berço do melodrama francês e o acolheu com paixão, espalhando sua estética por todo o mundo.

O melodrama no Brasil

Do outro lado do oceano, também no Brasil o século XIX foi um período bastante turbulento, pleno de mudanças, certamente menos violentas, mas que também levaram a sociedade a transformações radicais. E também neste país a estética melodramática enfileirou inúmeros sucessos a partir dos anos 1840 e reinou no teatro popular até boa parte do século XX.

É necessário notar que o Brasil do qual falaremos aqui está representado por uma única cidade, o Rio de Janeiro, capital do Império e espelho no qual se refletia todo o país e que esta sociedade era também, como a sociedade francesa pós-revolucionária, uma sociedade em formação, não apenas pelas turbulências sociais ou políticas em andamento, mas por sua própria construção anterior. Considerando-se que o país era ainda uma colônia até 1822 e apenas recentemente tinha-se transformado em nação, compreende-se que tais eventos tenham trazido em seu bojo um grande número de mudanças na estrutura desta sociedade que a modificaram profundamente.

Apenas à guisa de lembrança, lembremo-nos que, em 1808, a fuga do rei português para o Brasil em razão das invasões napoleônicas havia trazido para a cidade quase toda a corte portuguesa, com seus hábitos e, sobretudo, com suas necessidades de serviços, de cultura, de dinamismo – coisas que a colônia praticamente desconhecia. Na sequência, quando o país se transformou em Império, estas necessidades já estavam incorporadas ao cotidiano da capital, que possuía, além disso, características particulares, entre elas uma população formada de boa parte de estrangeiros, entre os quais cerca de 50% de negros – ainda escravos –, o que ocasionava uma enorme mistura de raças e costumes que necessitavam, entretanto, se organizar para garantir sua sobrevivência.

Além desta mistura, já de si bastante problemática, em meados do século XIX a escravatura estava posta em questão, assim como o próprio império, que cairia efetivamente em 1889, e as gritantes diferenças sociais também se encontravam na ordem do dia, o que dava a esta sociedade uma aparência em tudo e por tudo semelhante à da sociedade francesa de fins do século XVIII, o que constituiu, portanto, um público pronto a receber o melodrama quando ele atravessou pela primeira vez o oceano.

Dois públicos, um mesmo sucesso: “O trapeiro de Paris”

Acreditamos ter sido necessário comentar os contextos sociais das sociedades parisiense e carioca no período de surgimento do melodrama pois estes dois mundos tiveram em comum a atração pelo gênero e dividiram o mesmo prazer em sua recepção.

As traduções que nos chegaram, no entanto, sofriam modificações bastante marcantes, que se não chegavam a desfigurar os textos, alteravam-nos eventualmente de modo substancial. Utilizando como exemplo a peça “O trapeiro de Paris”, grande sucesso em ambas as praças, comentaremos algumas das mudanças sofridas pela tradução brasileira buscando discutir suas causas.

Pode-se observar neste texto alterações tanto de nível técnico quanto de conteúdo. Com relação às modificações de nível técnico, acreditamos poder explicá-las devido a dificuldades de montagem, ou ainda

por medida de economia, como a supressão de cenas onde haveriam muitos figurantes, de cenas de bailes, ou de detalhes de cenografia que nitidamente apresentariam dificuldades de realização.

Quanto às alterações de conteúdo, estas dizem mais a respeito das diferenças entre a sociedade para a qual a peça foi traduzida e aquela que lhe serviu de berço. Observa-se, por exemplo, a supressão drástica de todas as referências à paixão que move os dois protagonistas. Outra ausência marcante no texto traduzido é a das referências ao socialismo e à república, claras e diretas no texto francês e que simplesmente inexistem no brasileiro. Tal ausência justifica-se provavelmente dado que se tratava de um país ainda imperial no qual a censura oficial quase que certamente não deixaria passar tais alusões.

Plus ça change, plus c'est la même chose

Mesmo com todas as alterações sofridas pelas traduções brasileiras, o que se verifica, enfim, é que à parte a distância, à parte as enormes diferenças entre estas duas sociedades, elas se mostram, em essência, bastante semelhantes. E se o melodrama é um gênero que só poderia ser tão bem acolhido por sociedades em crise, este mendigo filósofo preencheu bem a contento as necessidades de humanidade e de transbordamento das angústias para estas duas sociedades em crise.

Bibliografia

- MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. *História da vida privada no Brasil, V. 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 181-231.
- DESCOTES, Maurice. *Le public de théâtre et son histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis, et Katharsis. *A literatura e o leitor*. Trad.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 63-82.
- MILLIOT, Vincent. “Les Cris de Paris ou le peuple approuvé”. *Paris le peuple (XVIIIe-XXe siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 175-194.
- NODIER, Charles. *Introduction au théâtre choisi de Pixérécourt*. Genève: Slaktine Reprints, 1971, pp. II-VIII.
- ROCHE, Daniel. Le peuple de Paris, vingt ans après. *Paris le peuple (XVIIIe-XXe siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 21-36.
- SABATIER, Guy. *Le mélodrame de la république sociale et le théâtre de Félix Pyat*. Paris: L'Harmattan, 1998.

* * *

DIVERTIMO-NOS MUITO! FARTAMO-NOS DE CHORAR!¹: A BUSCA DA COMUNICABILIDADE NA DRAMATURGIA CIRCENSE

Daniele Pimenta

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Dramaturgia, circo-teatro, melodrama

O circo é um espaço amplamente democrático de entretenimento. Empresários, autores e ensaiadores do circo-teatro brasileiro buscaram a comunicabilidade em seus espetáculos de diversas maneiras pois, desde os meios de divulgação dos espetáculos até o formato final de suas produções, as companhias de circo-teatro tinham por base e finalidade a penetração junto à população.

O circo-teatro encontrou terreno muito fértil para desenvolver-se e criar suas próprias convenções aproveitando-se da grande ligação existente entre o circo tradicional e o imaginário popular, desde as origens do circo no Brasil.

O hábito do contato direto com o público, tanto durante os espetáculos quanto fora de suas funções, possibilita ao circense uma percepção aguçada da recepção e lhe abre perspectivas de experimenta-

ção. A versatilidade de seus artistas e a mudança constante de cidade garantem a possibilidade de testar novos formatos de espetáculos ou novas combinações entre as atrações do circo, de acordo com o perfil da comunidade. Empresários ousados e ensaiadores ágeis tomam a iniciativa, outras companhias adotam os novos modelos criados, remoldando-os de acordo com suas próprias condições e assim o circo tem passado por suas diversas fases, muitas vezes com a coexistência de seus vários subgêneros.

Considerando-se a evolução circense do ponto de vista dramaturgicamente, o circo-teatro foi o resultado, por um lado, do desenvolvimento das comédias de picadeiro, esboçadas desde os conflitos entre palhaços, mímicos ou pilhéricos, nos primeiros circos brasileiros e, por outro lado, por tornar-se o circo, por imposição do próprio público, uma espécie de caixeiro-viajante cultural. Isto é, o circo foi, em quase toda a primeira metade do século passado, um dos maiores vetores de comunicação entre as comunidades do interior e das grandes cidades.

Rústicas encenações de passagens bíblicas em datas especiais abriram espaço para as lágrimas na relação entre o circo e seu público, imprimindo-lhe uma nova aura de respeitabilidade que atraía aquela camada da população ainda resistente ao ambiente impregnado pelas escatologias dos palhaços e pela sensualidade das artistas.

A descoberta do poder atrativo das narrativas angustiantes mudou o foco da dramaturgia circense, abrindo as portas para outras adaptações. Se as agruras do Calvário atraíam mais pessoas, o que dizer do sofrimento romântico, que independe de credo?

A dramaturgia circense atendia, assim, aos desejos de um público, no interior, ávido pelas novidades das capitais, lançando mão desde adaptações de romances a filmes transladados para o palco, sem perder de vista, é claro, a linha direta criada há muito tempo com seu público, com as dramaturgicamente ingênuas comédias de picadeiro.

O desenvolvimento do circo-teatro e o conseqüente amadurecimento de seus autores-adaptadores e ensaiadores levou ao surgimento de uma dramaturgia circense original. Os autores de circo-teatro deixaram sucessos que marcaram uma geração que se deliciava com as altas comédias e os melodramas circenses, os quais, ainda que dramaturgicamente e tecnicamente bem estruturados, mantiveram-se a mercê da criativa personalização de cada companhia.

Novamente a inventividade e a capacidade de adaptação tornam-se traços característicos de um gênero circense: no circo-teatro a apropriação e alteração do alheio são inerentes.

A transmissão praticamente oral da dramaturgia circense faz circular pelo País inúmeras versões de uma mesma peça teatral. As interferências no texto são feitas com total liberdade, sejam quais forem os motivos para as alterações. Assim, uma mesma peça pode ser levada com títulos diferentes por diferentes companhias, seja em busca de um nome considerado mais impactante, como no caso de *Maconha: o veneno verde*, ou *A erva maldita*, ou ainda *A erva do diabo*, seja para personalizar a encenação, como acontece via de regra com as comédias, cujos títulos incluem o nome do palhaço do circo, como *Pimpim assentou praça*, *O casamento de Biriba*, *Piolin vai à guerra*, ou até para burlar o recolhimento de direitos autorais nas cidades em que há fiscalização. Outras alterações surgem em função do elenco da companhia e do tipo de comunicação pretendida com a platéia. Um exemplo claro está registrado nas várias versões encontradas do texto *...E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta: as versões montadas por outras companhias que não a do autor (o Circo-Teatro Rosário) apresentam várias passagens cômicas que não existem no original, além de rubricas que indicam uma condução bem menos sutil das cenas mais densas, chegando a ponto de encontrarmos registros da participação de um palhaço travestido de noiva grávida no apoteótico encontro celeste do par romântico.

Já as adaptações, um dos maiores veios da produção dramaturgicamente circense, surgiram e se mantiveram principalmente por razões técnicas e comerciais. Técnicas por terem sido a grande ferramenta dos

primeiros autores circenses, que procuravam atender à demanda do novo gênero, nos primeiros anos do circo-teatro e, sem formação teatral ou maiores referências na área, guiavam-se por suas próprias referências de leitura. Daí as primeiras adaptações serem as de motivos bíblicos ou de romances. Já as razões comerciais, que por sinal formam a grande baliza na direção artística de um circo, vieram em função da perspicácia dos empresários que viram, na escassez de recursos das pequenas cidades, um grande potencial de atração da população. Assim, quanto mais privadas de estrutura de entretenimento fossem as comunidades, mais prontamente e receptivamente reagiam à presença do circo.

As adaptações de filmes eram os empreendimentos mais arrojados. As maiores companhias de circo-teatro investiam muito dinheiro na confecção de figurinos e cenários para levar ao público do interior suas versões dos grandes sucessos dos cinemas das capitais. E os circenses adotaram o termo “transladado” do cinema, em lugar de “adaptado”, justamente por soar mais como uma garantia de fidelidade ao original. A idéia era mostrar, ao vivo, as mesmas imagens que o público conhecia apenas de cartazes e ilustrações dos jornais e revistas que traziam as novidades da capital. E sem possibilidade de comparação com o filme, o público emocionava-se e aplaudia as cenas mais empolgantes, ignorando as diferenças de linguagem e de recursos técnicos empregados nas versões circenses.

Ainda bebendo nas referências cinematográficas, há exemplos interessantes de apropriação e adaptação de elementos de um veículo para outro, como fazia Antenor Pimenta no Rosário: além de transladar filmes como *...E o vento levou*, a companhia aproveitava do cinema o recurso dos *trailers*, apresentando trechos das peças a serem levadas em breve e, ainda, dependendo do perfil do público da cidade, a companhia apresentava, aos domingos, um *Bang Bang* seriado, como dizem os circenses, dividindo uma história em quatro episódios, apresentados nas matinês de domingo, como acontecia nos cinemas.

Outras formas de interferências dramaturgicamente características do circo-teatro são o acréscimo de textos dos autores ou ensaiadores circenses nas peças escritas por outras pessoas. Geralmente essas intervenções acontecem em função da receptividade da platéia, sem preparação prévia, como quando o ator sente que tem o domínio da platéia e introduz novas *gags* ou mesmo declama um poema de sua autoria que se encaixa bem em determinado solilóquio romântico. Entretanto há interferências dramaturgicamente mais elaboradas, empregadas como recurso de valorização da companhia, como cenas reescritas ou acrescentadas pelo autor-ensaiador desde a concepção do espetáculo, objetivando explorar as qualidades de determinados atores, reaproveitar elementos cenográficos ou mesmo para promover seu talento como escritor.

Já nos últimos anos de consistência do circo-teatro, na década de 1970, surgiu uma vertente dramaturgicamente peculiar, com a criação de espetáculos baseados em músicas sertanejas. Estes espetáculos muitas vezes eram estrelados pelos próprios cantores sertanejos, servindo como uma “costura cênica” para seu *show* musical. Esse espetáculo híbrido de teatro e clipe musical fez sucesso principalmente na periferia da grande São Paulo, cidade para a qual convergiam muitas duplas caipiras em busca das gravadoras, rádios e programas de televisão. O público participava, cantando junto com seus ídolos e por vezes a cena era invadida por fãs histéricas e apaixonadas (ou mesmo contratadas para tal, por duplas iniciantes que queriam parecer bem-sucedidas).

Após muitos anos do declínio do circo-teatro, manifestação que ficou restrita a pequenos circos do interior do país e da periferia das grandes cidades, surge, com o chamado “novo circo”, cujo modelo tem sido o canadense Cirque du Soleil, uma nova forma de ligação do circo com o teatro: o tratamento teatral, tanto da perspectiva estética quanto dramaturgicamente, do espetáculo de atrações circenses tradicionais. E mais uma vez o circense brasileiro se apropria da criação alheia, adaptando ou copiando seus elementos para levar as últimas novidades ao seu público.

Nota

¹ A Prof^a Dra. Renata Palottini citou essa frase, atribuída a uma antiga empregada de sua família, ao abordar o melodrama circense em seu curso de dramaturgia na ECA/USP, em 2000.

Bibliografia

- MAGNANI, J. Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia – a vida do autor de...E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Fundação Padre Anchieta, 2005.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?: as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- VARGAS, Maria Thereza. *Circo: espetáculo de periferia*. São Paulo: Idart, 1981.

* * *

A DRAMATURGIA E A MÁSCARA

Felisberto Sabino da Costa

Universidade de São Paulo (USP)

Máscara, dramaturgia, atuação

A dramaturgia da máscara relaciona-se tanto ao artefato quanto à construção atoral resultante da confluência do objeto com o corpo do ator, gerando uma tessitura fundamentada na ação cênica, à qual se entrelaçam diversos princípios. A ação é sintética e a *síntese é a invenção que impõe a fantasia e a intuição ao espectador* (FO, 2004:175). Neste sentido, configura o território imaginário em que transitam o ator e o espectador, e se traduz como transição entre dois pólos, provocando alterações tanto naquele que a executa quanto naquele que a vê. A máscara é dialética, e no interior de uma duração realiza uma infinidade de ações, revelando os estados intermediários.

Tal como o objeto-máscara o texto não diz tudo por si só, este vive quando em relação com os outros componentes da cena. Há quem diga que os grandes textos são “cinquenta por cento”, ou seja, o texto é um esqueleto que deve ser encarnado pelo ator. Estabelecendo um paralelo com o trabalho atoral, poderíamos dizê-lo de outra maneira: ao ator não caberia complementar o texto, mas atuar com ele numa prática da estreita relação de corpos. No ofício do ator, a completa ativação corporal, a generosidade e a interação imediata com o ambiente são fundamentais. Se ao ator não é recomendável ser cinquenta por cento em cena o mesmo sucede ao texto, e ambos devem ser integrais. Um texto elaborado para uma máscara deve possuir a maleabilidade necessária para torná-la viva em cena, e ser receptivo para que outras possibilidades ali possam transitar. A improvisação é uma prática a(u)toral em que o ator elabora diversas camadas de dramaturgia. Fundamentalmente, a dramaturgia da máscara se caracteriza como poética da subtração, revelando o (in)visível perante o qual nos defrontamos em admirável espanto.

Considerações sobre a dramaturgia em Lecoq e Copeau

No programa da escola do *Vieux Colombier*, havia momentos em que o aluno trabalhava a dramaturgia, conjugando ação corporal à estrutura dramática. Pautando-se pela sintetização da idéia, do espaço e do tempo, e lastreado na improvisação, o aprendiz era incentivado, em determinados exercícios, a ser também o autor do roteiro. Para Lecoq, compreender as leis do movimento é fundamental para o ator e o autor. O movimento se dá em relação a um ponto fixo (que também pode se mover) e se efetua segundo a relação equilíbrio-desequilíbrio, na qual atuam os seguintes fatores: compensação, alternância, impulso, acento, ritmo e espaço. Da mesma forma que as ações realizadas por um ator num determinado espaço-tempo são regidas por

esses princípios, o trabalho do autor também se ancora nessas coordenadas.

A dramaturgia se relaciona a três mundos distintos que podem ser situados no espaço: o “puxar-empurrar” corresponde a “você e eu”, procedimento que estabelece o diálogo com o outro, como, por exemplo, a *commedia dell'arte*. Por sua vez, o movimento vertical situa o homem entre o céu e a terra, e nesta relação (oposição cima-baixo) instaura-se o domínio da tragédia, cujos deuses estão no Olimpo. Os bufões ocupam o pólo oposto: os seus deuses habitam as profundezas terrenas. Caracterizada pelo lirismo, a direção oblíqua *se evade sem que saibamos onde voltará a aparecer, encontramos-nos ante os grandes sentimentos do melodrama*. (LECOQ, 1997: 93). Em Lecoq, corpo e texto embebem-se na natureza, regidos pelas leis do movimento.

Apontamentos sobre processos dramáticos

O trabalho com a máscara no Brasil engloba abordagens diversas que se interseccionam em princípios comuns. A título de ilustração sintetizo quatro experiências que nos permite vislumbrar a abrangência desse universo. Essa amostragem diz respeito a práticas desenvolvidas, respectivamente, nas seguintes escolas: UNICAMP; UFBA; UNIRIO e USP.

Matrizes que sirvam ao trabalho com a máscara fundamentam a prática dramática de Tiche Vianna. Geralmente, essas criações privilegiam aspectos que resultam em adaptações, e um dos procedimentos para realizá-las consiste em estabelecer paralelos com as máscaras da *commedia dell'arte*, propiciando ao ator a prospecção da máscara que ele traz à tona. Quando o próprio ator constrói a dramaturgia, Vianna apenas interfere suscitando questões para o arremate da estrutura. O ator experimenta aquilo que lhe é sugerido, e pode ou não acatar algumas indicações, buscando, se lhe apetercer, um outro caminho. Com relação à palavra, a prática dramática torna-a máscara, aplicando os princípios que a constitui ao trabalho com a fala. A palavra tornada corpo, e destituída de todo movimento parasita, traz em sua concreção diversas camadas de sentidos e sonoridades. Dario Fo observa que a máscara, assim como *o gesto deve estar essencialmente aderente à palavra, para que até mesmo possa dissociá-la caso se opte por esta via* (FO, 2004). Compartilhando esse mesmo princípio, Lecoq trilha caminho similar.

A dramaturgia desenvolvida por Armino Bião, seja em sala de aula seja numa montagem teatral, tem como suporte o território dramático. Essas referências possuem uma vasta extensão, abrangendo desde o texto com carpintaria bem delineada até as manifestações populares da Bahia, em que os roteiros descarnados são propícios à improvisação. Para Bião, *se há personagem, se há intriga, se há conflito a máscara cabe* (BIÃO, 2003). Enquanto que em *As aves*, de Aristófanes, há uma estrutura dramática que resulta em máscaras-personagens vestidas pelo ator, nas experiências com folhetos de cordel há um processo de teatralização e, geralmente, a estrutura comporta um narrador e vários personagens, remetendo ao universo do contador de histórias.

O trabalho de Ana Achcar utiliza a máscara como elemento pedagógico, visando à formação e atuação sem o objeto e contempla a dramaturgia que se constrói no corpo do ator e a que se dá no campo textual. No experimento realizado para a sua pesquisa de mestrado, ela toma como referência a dramaturgia trabalhada sob o prisma aristotélico.

Caracterizada pela junção bonecos, objetos e máscaras, a dramaturgia elaborada por Ana Maria Amaral envereda pelo universo plástico e poético, abrangendo textos que não se valem da palavra e os que dela se utilizam para a ação. Quanto à estrutura, de um lado temos os que se caracterizam por episódios alinhavados por um fio condutor, como o *Zé da vaca* e outros compostos por imagens que se aproximam do conceito de instalação, empregado nas artes plásticas. Enquanto *Benfajeza*, de Guimarães Rosa, se estrutura pela transcrição do conto, a montagem de *Dicotomias* conjuga imagem e música. No proces-

so de abstração da imagem, destila-se a redundância imagética, e concentra-se nos seus traços essenciais. A fricção é gerada pela contraposição de dois ou mais personagens, de um personagem e um objeto ou de um personagem consigo mesmo.

A ação no tempo justo, nem um segundo a mais ou a menos

Elaborar *a priori* a dramaturgia ou descobri-la no ato são duas possibilidades e optar por uma ou outra é uma escolha pessoal. Em ambas, a ação é a travessia ou a ponte de mão dupla que configura o movimento. Durante as experimentações para a construção do texto há um momento em que elas se organizam numa estrutura e ganham um corpo (em diversos sentidos). Esse texto (ou corpo) fixado, porém maleável, executa uma dança cuja escrita é função de como, a cada vez, o ator se relaciona com o público. Neste sentido a escuta é fundamental, pois proporciona o estar em ação presente no espaço-tempo. Se o ator dispõe tempo por trás da máscara pensando naquilo que irá fazer, ela revela sua natureza objetual, e rompe o vínculo ator-espectador. Assim, a contribuição do trabalho com a máscara para a dramaturgia do ator reside na prontidão em que ela propõe o exercício, o jogo ou a consecução da cena.

No campo da animação, a dramaturgia que nasce da máscara está fortemente ligada ao movimento. A relação com o outro (ator e público) – que é o referencial para manter o seu estado orgânico – e a relação com os objetos que se transformam possibilitam a criação de uma dramaturgia que explora o espaço da metamorfose, da imaginação, em que os objetos podem contracenar também com o ator como um personagem. A dramaturgia abre-se para a exploração do onírico, do simbólico, do inconsciente e do mítico, que podem estar mesclados ao cômico em todas as suas variantes.

O movimento constitui o cerne da máscara e da sua dramaturgia. Onde nos movemos, existimos! Todas as demais implicações decorrem desse ato!

Bibliografia

- ASLAN, Odette (org.). *Le masque: du rite au théâtre*. Paris: CRNS, 1989.
 BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
 BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.
 COPEAU, Jacques. *Hay que rebacerlo todo: escritos sobre teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002.
 ELDDREGE, Sears. *Mask improvisation for actor training and performance*. The Compelling Image. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.
 FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 2004.
 LECOQ, Jacques *et alli*. *Le théâtre du geste*. Paris: Bordas, 1987.
 LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
 SAINT-DENIS, Michel. *Training for the theatre*. Premises e Promises. New York: Arts Book, 1982.

* * *

A DRAMATURGIA BRANCALEÔNICA DE QORPO SANTO

João André Brito Garboggini

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
 Teatro brasileiro, cinema italiano, dramaturgia

Em minha dissertação de mestrado, realizei uma análise fílmica de *“L’Armata Brancaleone”* (1965/66) do cineasta italiano Mario Monicelli. Uma das etapas do trabalho consistiu numa análise da estrutura cinedramática do filme.

Para dar continuidade às pesquisas desenvolvidas no mestrado, estou apresentando este trabalho, com a intenção de fundi-lo a um

processo de trabalho experimental em Artes Cênicas que venho desenvolvendo desde 1997 e que se estendem em direção ao teatro do absurdo e posteriormente à obra do dramaturgo gaúcho José Joaquim de Campos Leão – Qorpo Santo (1829-1883). Trata-se de uma aplicação do método de análise utilizado no mestrado como forma de desmembramento do roteiro fílmico, para a elaboração de uma dramaturgia calcada na obra de Qorpo Santo.

Personagens brancaleônicas em Qorpo Santo

Assistindo ao filme *“L’Armata Brancaleone”* de Mario Monicelli é possível enxergar naquele exército um grupo de bufões (BAKHTIN, 1987:7) que evolui num jogo encenado em cada local por onde passa, utilizando uma linguagem dialetal, na qual os roteiristas Age e Sacarpelli, junto a Monicelli e Suso Cecchi D’Amico, utilizaram o seu gosto de deformar as palavras: um idioma híbrido, criado para o filme, sem compromisso com a reprodução histórica literal, mas com a construção de uma atmosfera relacionada à Idade Média da Península Itálica. A criação desse simulacro lingüístico ficcional para o filme de Monicelli recupera a diversidade dialetal das máscaras da *commedia dell’arte*.

O grupo cômico de *L’Armata Brancaleone* estaria mascarado de “Exército”, sendo que Brancaleone seria uma espécie de líder fanfarrão e desastrado como era a máscara do *Capitano*, uma das personagens típicas da *commedia dell’arte*. Com efeito, trata-se de um pusilânime que presume farroncas de valentão, como a personagem *Miles Gloriosus*¹ da comédia plautina.

Partindo do pressuposto de que Qorpo Santo, em sua dramaturgia, carrega certos traços que poderiam ser chamados “brancaleônicos”, desde a elaboração de uma forma de caricatura verbal até a possibilidade de sátira a um nacionalismo quixotesco, entre outras coisas, procuro aplicar o método de análise realizado na dissertação de mestrado para desenvolver uma cinedramaturgia cômica, criando uma espécie de “Revista do Qorpo Santo”, a partir da identificação de características cômicas presentes na obra do autor gaúcho que possam aproximar-se dos procedimentos do teatro cômico popular italiano.

Como no filme de Monicelli, as comédias de Qorpo Santo estão repletas de personagens que buscam suas identidades ainda incompletas, apoiando-se na perseguição de objetivos incertos que comprometem sua própria coerência cênica, levando-os a falharem, criando um ambiente, onde o *nonsense*, característico do universo proto-surrealista do autor gaúcho, transforma as personagens em meros esboços do ser humano.

Para a composição dramaturgicamente, o ponto de partida tem como base a estrutura do roteiro de *L’Armata Brancaleone* que, por ser episódica, possibilita a formatação dos diversos quadros que podem compor uma revisitação da obra de Qorpo Santo.

Levando em conta certas características bufonescas perceptíveis nas personagens de Qorpo Santo, procuro verificar se os grupos de personagens formariam bandos de bufões que permeiam as cenas e desenrolam o fio condutor de uma ação teatralizada. No entanto esse fio, em vez de fluir se afrouxa, podendo ser interrompido, causando a impressão de construir uma rede de itinerários, obstáculos, perseguições, enganos que ameaçam a linearidade da dramaturgia.

Personagens e Narrativa: dois elementos entrelaçados

A criação de personagens em *L’armata Brancaleone* é fundamental. Isto também remonta à tradição teatral popular da *commedia dell’arte*. Monicelli provavelmente parte da criação de suas personagens para chegar às situações que compõem os roteiros. A presença de elementos teatrais e a elaboração de personagens tipificadas (VENEZIANO, 1991:120) em *L’armata Brancaleone* pode ser percebida, por exemplo, logo na animação de abertura do filme, que aponta os movimentos e a aparência das personagens que são como marionetes.

A movimentação das figuras expostas nessa animação inicial reforça sua aparência desumanizada. Personagens planas, portanto tipi-

ficadas que, de certa maneira, correspondem a uma bidimensionalidade que abole sua perspectiva, de modo que, ao relacionar tais figuras animadas com as personagens das peças de Qorpo Santo, se torna possível atribuir a estas últimas características de bonecos manipuláveis, com movimentos mecânicos, construídas a partir de gestualidades exteriorizadas, o que lhes confere comicidade. Esta criação de personagens planas e de ação mecanizada aparece como uma opção para a aproximação das personagens de Qorpo Santo, na medida em que o autor gaúcho não individualiza as suas personagens e possibilita a criação de alguns tipos fixos recorrentes em diversas de suas comédias.

Procedimentos e elementos

O procedimento para a realização deste trabalho consiste na transposição do método de análise fílmica que apliquei no filme *L'armata Brancaleone*, para o desenvolvimento de uma escritura cinematográfica que possibilite a elaboração de um roteiro cinematográfico, levando em consideração a estrutura cinematográfica verificada no desmembramento em episódios realizado em *L'armata Brancaleone*.

A constatação das relações entre as manifestações de teatro popular e o filme de Monicelli possibilitaram perceber no filme dois nexos importantes, que podem ser apropriados para a elaboração do roteiro fílmico:

- 1) a elaboração de personagens fortemente construídas a partir de suas características sociais e sua aparência exterior, deixando em segundo plano seus conflitos interiores;
- 2) uma estrutura narrativa forjada sobre um roteiro de episódios aparentemente autônomos entre si, que conferem ao filme uma linearidade tênue alicerçada na jornada do grupo em direção a seu objetivo final.

A idéia é aplicar esses dois itens para a confecção de um roteiro inicial com o objetivo de elaborar um mapeamento da obra de Qorpo Santo, a partir do qual serão criadas as cenas que comporão o roteiro final. Percebendo uma relação entre a elaboração das personagens e o desenvolvimento da ação cênica, é possível que elas existam antes da formação do roteiro e este possa ser construído a partir de suas características. Existe também a possibilidade de que o roteiro possa ter sua forma já estruturada, como seqüência narrativa e, por sua vez, as personagens serem construídas no desenrolar das cenas.

Assim pretendo experimentar essas duas vias, selecionando uma delas para criar um roteiro, a partir da leitura da obra teatral de Qorpo Santo, após analisar as personagens, com seus atributos e funções (PROPP, 1984:81) em suas ações teatrais, desmembrando as seqüências de acontecimentos que engendram os episódios constituintes da estrutura que comporá, ao fim e ao cabo, o roteiro como um todo.

No plano da criação das personagens, a intenção é enfatizar os atributos das personagens, em três rubricas fundamentais: aparência e nomenclatura, particularidades de entrada em cena e *habitat* (PROPP, 1984:81-82).

Nota

¹ Personagem protagonista da comédia *Miles Gloriosus* de Plauto.

Bibliografia

- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília: HUCITEC, 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1988.
- BRITO, Rubéns José Souza e GUINSBURG, Jacó. *Análise matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas*. DA SILVA, Armando Sérgio (org.). *Jaco Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo Santo: surrealismo ou absurdo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LEÃO, José Joaquim de Campos (Qorpo Santo). *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – Fundação Nacional de Arte, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Qorpo Santo. Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLAUTO. *Comédias (O Cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os Prisioneiros, O Soldado Fanfarrão)*, trad. BRUNA, Jaime. São Paulo: Cultrix, s/d.

PROPP, Vladímir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas, São Paulo: Pontes; Ed. UNICAMP, 1991.

* * *

CABEÇAS CORTADAS E CORPUS DILACERADO NO TEXTO TEATRAL DE JOAQUIM CARDOZO E HERMILO BORBA FILHO

João Denys Araújo Leite

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

dramaturgia brasileira, Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho

As travessias dos seres humanos sobre a terra são profundamente assinaladas pelo dilaceramento do corpo como suplício que antecede a morte ou forma de ação vingativa e perversa pós-morte. Dos mitos teogônicos à história contemporânea, o despedaçamento, sobretudo a degola, habita o cotidiano do terror, as rebeliões carcerárias, e não apenas os espaços canônicos de vigilância e punição (FOUCAULT, 1987), mas os lugares todos onde se instaura a crise provocada pelo outro, pela diferença.

Do Egito antigo ao presente, assistimos à construção de culturas sacrificiais marcadas pelo que Derrida (2004, p. 173) denomina discurso teológico-político que subjaz as bases profundas da pena de morte no Ocidente. Em diálogo com Elisabeth Roudinesco, Derrida afirma que a pena de morte, e aqui alargo para os sacrifícios e as matanças generalizadas, é “um cimento, a solda do ontoteológico-político, o artefato profético que mantém de pé, com a distinção natureza-técnica e tudo que daí decorre [...], uma coisa não natural, um direito histórico, um direito propriamente humano e pretensamente racional” (DERRIDA, 2004:179).

O presente trabalho, em construção, procura analisar o dilaceramento do corpo no texto dos pernambucanos Joaquim Cardozo (1897-1978) e Hermilo Borba Filho (1917-1976) como tipos de representação em que o efeito sobre o receptor se torna mais relevante do que o reconhecimento fiel de um objeto. “Em vez de ressaltar-se o aspecto das coisas que se vêem”, como sucede na representação mais comum, acentua-se à imagem como dado da imaginação” (BRUGUIÈRE, P.-G., *apud* LIMA, 2000:155).

As obras, aqui enfocadas, são multifacetadas e plenas desses fragmentos que delineiam a fisionomia do teatro épico: fragmentos do “eu” narrativo, da história, das relações sociais, das culturas, das políticas, das lutas de classe. Para melhor demonstrar o que afirmamos, selecionamos fatias das peças *Sobrados e mocambos* (1972), de Hermilo Borba Filho, e *Antônio Conselheiro* (1975), de Joaquim Cardozo.

Escrita entre outubro de 1970 e junho de 1971, *Sobrados e mocambos* não é uma simples adaptação, nem a mera transposição da linguagem científica para a linguagem artística. Hermilo teatraliza a obra de Gilberto Freyre com o sentido produzido por Roland Barthes: “teatralizar não é decorar a representação, é ilimitar a linguagem” (BARTHES, 1979:11). Como poeta, Hermilo dilata e suspende a obra freyreiana, colocando-a entre parênteses, para usar a expressão de ISER (1983:384-416), fazendo questão de enfatizar que se trata de “uma peça segundo sugestões de Gilberto Freyre, nem sempre segui-

das pelo autor”. Com o sema da diferença, numa sintética mimesis de produção e efeito (LIMA, 1980, 2000), Hermilo substitui a vogal *u* de mucambos do título de Freyre pela vogal *o*, para assinalar uma posição do sujeito que não se compraz com as interpretações positivas do patriarcalismo analisado por Freyre e exhibe, com extremo descaramento, seus efeitos negativos.

O dramaturgo cria mais de setenta personagens, ou figuras, para contar a história da formação social do Brasil, sobretudo do Nordeste. Divide a estrutura da peça em cinco grandes quadros, intercalados por quatro interlúdios, utiliza-se dos mais variados recursos cênicos do teatro épico moderno (serve-se de cartazes, projeções de slides, a figura do narrador, elementos do trágico e do cômico, do burlesco, da revista musical, da opereta, do quadro-a-quadro) bem como de elementos diversos dos folguedos populares do Nordeste, com destaque para aqueles do Bumba-meu-boi. Essa exuberância de formas e linguagens é o exemplo mais transparente do dilaceramento do corpo do texto teatral urdido por Hermilo no plano das linguagens. A representação do corpo dilacerado dos sujeitos personagens é realizada por metonímia. Homens e mulheres nunca são vistos em sua inteireza, mas reduzidos a partes, gorduras, palidez, dimensão de pênis, de nádegas, seios, mãos, tatuagens, cicatrizes, músculos, ou seja, o sujeito é apenas um órgão e na maioria das vezes reduzido a falo, vagina e ânus. Os castigos e as deformações corporais, sobretudo os impingidos aos negros, estão atrelados à condição de sujeito que é escravo animal e máquina simultaneamente.

No Interlúdio final dos mandos e desmandos, que antecipa o último quadro da peça, há um recuo no tempo. Volta-se ao ano de 1594, quando da chegada do Senhor Visitador do Santo Ofício Heitor Furtado de Mendonça. Escandalizado com o excesso de sodomia entre homens e indivíduos de sexo oposto, o Visitador obtém como resposta uma canção que dá a justa medida da revolta dos sujeitos tidos como deformados sexuais que, com uma extensa sinonímia popular de ânus e por meio do grotesco, busca preservar um corpo individual e social oprimido.

Canção dos Enrabados

O menos que dói, / Senhor Visitante / do Santo Ofício / que nos foi mandado / pela Santa Sé, / é ser enrabadado no lugar adequado. / Pois fique sabendo, / ó Visitador, / que há, sem igual, / uma dor maior de enrabadão. / Melhor ser na bunda / que em nossa fé; / melhor no furico / que morrer de fome / nas mãos de um rico; / é melhor no boga / do que depender / de um homem de toga; / me deito na terra / e dou de oferta / o meu Figueiredo / mas o que não quero é ir para a guerra; / melhor tomar dentro / que ser escorchado / no dinheiro mandado / para o alémar, / servir ao governo / que mata de fome / a quem fome tem, / morrer na cadeia / sem caridade / porque deu um brado / pela liberdade. / Uma forma só / No corpo da gente / já de seu manchado? / Ó, não, Visitante, / há muitas maneiras / de ser enrabadado (BORBA FILHO, 1972:147-148).

Para recriar a saga de Canudos, Joaquim Cardozo escreve *Antônio Conselheiro*, estruturando-a em dois atos e dez quadros. Texto de alta complexidade, tanto do ponto de vista do tratamento dado ao assunto como da engrenagem formal que ele elabora por meio da transfiguração poética.

A partir da matriz de Euclides da Cunha, Cardozo amplia e aprofunda a problemática histórica, política, social e religiosa de Canudos, criando uma territorialidade dramática de reverberações universais poucas vezes alcançadas no texto teatral brasileiro. Para tanto, apropria-se de todos os recursos técnicos e artísticos do teatro contemporâneo, desconstruindo a história, fazendo com que passado, presente e futuro se aglutinem dialeticamente na cena, num desafio crítico perturbador.

Destacam-se na peça sobre o povo de Canudos a síntese da carnificina, os desdobramentos da infâmia, as orações e o deboche das elites “competentes”: historiadores, sociólogos, jornalistas, clérigos, entre outros, quais santos nos altares.

O que é conjectura e impossibilidade amorosa em *O capataz de Salema* (1975), outra obra de Cardozo, realiza-se como discurso amoroso e político pleno, num eco inverso em *Antônio Conselheiro*, espécie de ultra-som que se configura no quarto Quadro do segundo Ato,

no qual o diálogo amoroso de João e Maria funde-se com a descrição didática que ressoa do alto-falante de um Museu de Cabeças da história: de São João Batista a Antônio Conselheiro, percorrendo, aos saltos, mas num *travelling* em câmara lenta, as cabeças de Cícero, André Chenier, Tiradentes, Ribas, Lampião e Maria Bonita.

O poeta desestabiliza a história oficializada, critica a visão de Euclides da Cunha, inclusive colocando-o, implicitamente, entre os mascarados do segundo Quadro do segundo Ato – *Destruição de Canudos*, contrapondo-se às análises estreitas sobre aquele mundo e o que dele fizeram.

Numa leitura, ainda em processo, dos textos *Antônio Conselheiro e Sobrados e mocambos*, constatamos o empenho dos escritores em imprimir uma forte posição crítica frente às obras de Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. Ambos propõem, pela via negativa construída no texto teatral, outras interpretações do Brasil, em que os sujeitos subalternos e derrotados, habitantes das bordas e das margens, têm uma participação mais integral e dialética na história do país. A forma épica contemporânea lhes propicia, por meio do distanciamento histórico, interferir criticamente no imaginário estético e sociocultural do Brasil, não apenas expondo e refundando os sujeitos fraturados e descentrados, nos espaços ficcionais que ambos instauram, mas, a exemplo da deusa Ísis, recompondo o corpo do seu amado Osíris, refundem, soldam, aglutinam cada parte do corpo dos sujeitos, por eles representados, num processo análogo ao que realizam com a forma cindida de seus textos e que permanece reverberando no aqui e no agora.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Sobrados e mocambos*: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CARDOZO, Joaquim. *O capataz de Salema; Antônio Conselheiro; Marechal, boi de carro*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã*: diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

* * *

O MUNDO DO TRABALHO SOBE AO PALCO: DUAS ENCENAÇÕES DO GRUPO DE TEATRO FORJA

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Militância, teatro operário, Grupo Forja

Entre os anos de 1971 e 1988 diversas iniciativas culturais foram desenvolvidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Haverá todo um pesado investimento na produção de jornais, no aprendizado nos congressos e na escola de madureza e supletivo, bem como na criação de grupos de teatro, nos eventos promovidos pelo departamento cultural, e na implantação de cursos de formação e da TV dos Trabalhadores.¹ Neste texto vou examinar o surgimento do Grupo de

Teatro Forja e a criação coletiva de duas peças: *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*.

No final de 1978 um grupo de metalúrgicos (alguns remanescentes do extinto Grupo de Teatro Ferramenta, ligado ao sindicato durante os anos de 1975 a 1978) se reúne para falar de teatro. Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro da Ciências Sociais da USP, convidado para participar dessa reunião, desembarca em São Bernardo com a missão de ajudar a montar um novo núcleo operário-teatral.

Com o apoio da liderança sindical, que resolveu encampar e estimular a iniciativa de alguns metalúrgicos que se juntaram com o propósito de fazer teatro, estava sendo forjado um dos mais importantes grupos de teatro operário do país.

Para as lideranças sindicais de São Bernardo o que importa é tentar qualquer coisa para arrancar os trabalhadores de uma certa pobreza cultural, bem como da pressão a que estão submetidos pelos modernos meios de comunicação. Ao unir política e cultura, os dirigentes sindicais inovam no discurso e na prática do movimento operário dos anos 70 e 80.

Pensão Liberdade

Para Tin Urbinatti, os objetivos do Forja podem ser definidos na perspectiva de "(...) juntar as pessoas de uma categoria para fazer teatro e ao mesmo tempo trazê-las ao sindicato – que era considerado por muitos um “local perigoso”. Simultaneamente criar uma outra forma de atingir a consciência do trabalhador, que não era o panfleto do sindicato, o discurso político, econômico ou qualquer outra coisa assim. Mas mediante a abordagem artística – ‘outro canal’ ”.²

O universo cultural dos metalúrgicos começava a ser discutido por eles mesmos, incentivados por textos e práticas do cotidiano, que eram incorporadas à imaginação e à engenharia teatral. O grupo Forja, formado por vinte trabalhadores, se propunha a ser uma “correia de transmissão do sindicato. (...) A arte como auxílio à campanha da diretoria. E a arte para atingir a fábrica por outra via: o ‘artista’ ”.³

O grupo, após debates intensos, chegou à conclusão de que o “pano de fundo” que deveria nortear o tema era a “ausência de liberdade”.

Estava nascendo o primeiro texto coletivo do grupo Forja. Dentre os diversos problemas e tipos humanos que habitam numa pensão, foram selecionados os que mais se adequavam às preocupações do grupo. Surgiram: o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura-greve, o vacilante, o conselheiro, o reacionário. A balconista que se prostitui. A mulher reprimida pelo marido, o “chefe da casa”. A mulher que luta para mudar o que está errado. E os governantes que aparecem por meio de um aparelho de televisão.

A dimensão cultural entendida como parte significativa da vida vai adquirindo, para os atores-metalúrgicos de São Bernardo, um significado especial, no qual esse instrumento passa a ser de fundamental importância para a formação, a união, a conscientização e a organização deles em todas as suas lutas.

Essas trocas culturais em uma sociedade classista (massificada) apresentam-se para o(s) sindicato(s) e o(s) ativista(s) como uma maneira de se apropriar daquilo que é desde cedo recusado a eles. Os trabalhadores começam a assumir a potencialidade e a riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo começam a perceber que a cultura não pode ser entendida apenas como um suporte utilitarista. Ou seja, a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores é um modo de vida e de luta constante na sociedade capitalista.

O grupo Forja realizou uma pré-estréia da peça *Pensão Liberdade* para os parentes dos atores, os membros da Comissão de Salário e alguns diretores do sindicato. Depois da apresentação houve uma discussão e dali surgiram algumas idéias e sugestões que foram introduzidas na peça. O enredo de *Pensão Liberdade* mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário mediante o dia-a-dia em uma pensão. Os temas focalizados

são: a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, a escola, o sindicato, a assembléia, a greve e o piquete.

São personagens dessa Pensão:

– Luís e Santa, os donos, que estão interessados no seu negócio, em defender a disciplina, a ordem, a moral e os constantes aumentos nos preços;

– a filha de Luís e Santa, a estudante Maíra que aparece mais no pensamento do que ali na ação. Todos falam dela, querem Maíra de volta. Ela é construída na fala dos operários;

– Carolina e Antônio. Para viver, Carolina que é balconista precisa fazer hora extra. E a hora extra dela é a prostituição. Antônio, empregado no escritório da fábrica. Como homossexual é marginalizado pelos outros. Tem uma visão individualista, não se interessa pelos problemas dos operários. Entretanto, tem um lado afetivo e de cumplicidade com Carolina;

Pedro, Tomé, Manoel, José, Paulo e Rui são os seis operários que dão o tom e o andamento em tudo o que acontece na peça. Cada um tem um jeito próprio, diferente.

Desse modo, o “pano de fundo” que norteia a peça é o da ausência de liberdade. A falta de liberdade política, a falta de liberdade dentro de casa, na educação dos filhos, a opressão que subjuga a mulher na sociedade, a intolerância, a repressão pura e simples aos homossexuais e a violência como método para exterminar a prostituição, escamoteando as verdadeiras causas do problema.

Pesadelo

Em 16 de outubro de 1982, o Forja estreava uma nova criação coletiva a peça *Pesadelo*. O grupo definiu o tema a partir de uma série de leituras e de debates de peças como: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória*, de Dias Gomes, *O crucificado*, de Consuelo de Castro, e *O braço forte*, co-autoria de Tin Urbinatti (além de um conto do mesmo, intitulado: *Pata, espada e bala*).

A peça *Pesadelo* situa, portanto, em primeiro lugar a angústia provocada pelo desemprego, entre os trabalhadores. A ação se passa em três planos. Ao fundo, fica uma seção da fábrica, cenário permanentemente dos diálogos dos trabalhadores. No segundo plano, o espaço onde deverão ocorrer as cenas de assembléias, reuniões da Comissão de Fábrica e com o presidente da fábrica, jogo de truco etc. No primeiro plano (próximo ao público), a casa do operário José.

O universo ficcional é abrangente, na medida em que registra o operário na fábrica, na família, nas assembléias, nas reuniões de amigos, no diálogo com o patrão. A trama faz um levantamento amplo das questões fundamentais para o trabalhador. Assim, por intermédio do operário José aparece a luta diária na fábrica e no sindicato, a constituição de uma comissão de fábrica, a luta contra o desemprego, o monólogo do operário com a máquina – como ela faz parte de sua vida, a relação familiar, a luta apenas individual, o contraponto entre o patrão e o líder operário, e o laço campo-cidade na figura do camponês Júlio perseguido e torturado pela polícia. A televisão aparece mais uma vez – a exemplo de *Pensão Liberdade* – sendo satirizada e buscando ao mesmo tempo denunciar o processo de massificação veiculado por esse instrumento. Por sinal, o final da peça mostra o locutor de um programa de televisão enfocando a “história triste” de um “trabalhador honesto, chefe de seção”, que se matou.

A estréia da peça *Pesadelo* no sindicato contou com a participação de 1.200 pessoas, que “não só assistiram ao espetáculo, mas também participaram, demonstrando que praticamente viviam junto às cenas dos personagens”. A repercussão na grande imprensa atingiu “até a TV Globo”, que divulgou o trabalho do Grupo Forja, “demonstrando a importância dessa peça, feita por trabalhadores e que fala dos nossos problemas: nas fábricas e em casa, com a família, enfrentando o medo do desemprego”. O grupo lançou também o livro com o texto da peça – e com o outro trabalho que fora encenado, *O robô que virou peão*. Sendo que os dois primeiros livros foram entregues às Comissões de

Fábrica da Ford e da Filtros Nasa, “como uma forma de o grupo homenagear a organização e a luta dos trabalhadores”.⁴

Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo, de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

O grupo Forja acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como lembra Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural”.⁵ Desse modo, é possível afirmar que a organização dos metalúrgicos de São Bernardo, bem como a sua conscientização e luta, têm muito a ver com o desenvolvimento de práticas culturais, nas décadas de 1970 e 80.

Notas

¹ Ver a esse respeito, PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2002.

² Depoimento concedido à autora em 31-01-2001. Tin Urbinatti foi o diretor do Grupo Forja e assessor do Departamento Cultural do Sindicato de São Bernardo entre os anos de 1979 e 1986.

³ Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31-1-2001.

⁴ SUPLEMENTO, nº 443, outubro de 1982.

⁵ IANNI, Octavio. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 138.

Bibliografia

- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade – Pesadelo*. São Paulo: HUCITEC, 1981/1982.
PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. Campinas: UNICAMP/Centro de Memória da UNICAMP, 1999.
WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.

* * *

VIOLÊNCIA, VINGANÇA E PERDÃO EM O MERCADOR DE VENEZA

Liana Leão

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Shakespeare, violência, misericórdia

Se *Titus Andronicus* (1593) é originalmente uma tragédia de vingança que hoje é difícil de ser lida sem suscitar o riso pelo exagero de membros decepados, com *O mercador de Veneza* (1596) acontece o oposto: escrita para ser uma comédia, já no século XIX e, sobretudo, depois do Holocausto, a peça tem sido recebida de maneira mista, a tal ponto que é difícil não lembrar da idéia de trágico ao pensarmos em Shylock. Sem dúvida, fator fundamental para essa mistura de “reações” na platéia é o vilão, originalmente concebido para fazer rir. Shylock aparece em cinco das 20 cenas; fala em “dinheiros”, chora ao mesmo tempo a perda dos ducados e da filha, tem uma turquesa preciosa que lhe deu a falecida esposa trocada por um macaco, é motivo de gozação entre os jovens cristãos e alvo de desprezo do mercador, a

que se refere o título da obra. É Shylock, porém, que é comumente confundido com o protagonista do título.

Ainda sobre *Titus* e *O mercador*, a última um trabalho bem mais maduro, observamos que ambas partilham de um tema que atravessa toda a obra de Shakespeare: a violência. A princípio, Shakespeare trabalha com a violência física, como em *Titus* e em grande medida em *O mercador* (a libra de carne a ser cortada do cristão). Mais tarde, Shakespeare adiciona à violência física significados simbólicos: a extrema crueldade do cegamento de Gloucester e a cena da tempestade em *Leiar* são acompanhadas de valor simbólico e indicam o rompimento dos sagrados laços entre pais e filhos. Em *Titus*, a violência é, sobretudo, física, exercida sobre o corpo e não a mente das personagens: uma virgem é deflorada, três mãos decepadas, duas cabeças e uma língua são cortadas, num suposto banquete de reconciliação, vilões e heróis se matam, após uma mãe devorar os filhos cozidos em tortas, e, para completar, o mouro é enterrado vivo para perecer por sede e inanição; em *Titus*, não há ainda uma interligação entre o mundo interno das personagens e a violência a que são expostos: os personagens pouco aprendem e pouco mudam com o sofrimento. A consciência do herói não alcança novo patamar de entendimento e aceitação do mundo; *Titus* permanece uma tragédia de vingança onde não se pode falar de iluminação.

Em *O mercador*, Shakespeare avança mais um passo no sentido da conscientização, não propriamente do herói, mas da platéia que terá que refletir sobre as questões colocadas pela peça. Shakespeare escolhe um caminho intermediário para tratar a violência: o caminho do riso, do cômico, que, contudo, inclui risco de vida e um corpo que pode sangrar até a morte. O contrato entre Shylock e Antônio é, a princípio, colocado como uma “brincadeira” (p. 38), “um alegre trato” (p. 39); porém, há papéis assinados.¹ A violência é apenas uma hipótese remota: se todos os seis navios de Antônio não retornarem no prazo de três meses... Ter a libra de carne cortada por Shylock, que quando assina o contrato professa amizade, é uma ameaça hipotética dentro da moldura romântica da história de amor. É apenas depois que Bassânio escolhe a arca certa², que a carta de Antônio chega, anunciando a sua morte por não ter conseguido pagar o judeu. Bassânio retorna a Veneza, levando consigo o dinheiro da esposa para saldar a dívida.

A “brincadeira” se colore com as cores da vingança. Shylock diz querer a libra da carne de Antônio, nem que seja “para servir de isca aos peixes”. É bom lembrar que a vingança de Shylock é motivada: *Signior Antônio, muita, muita vez / Buscou menosprezar-me no Rialto / Por meus dinheiros e minhas usuras. / (...) (...) (...) Que devo dizer eu? Devo dizer / “Cão tem dinheiro? Pode um vira-lata / Empréstimo a alguém três mil ducados?” / Ou devo rastejar e, em tom servil, / Quase sem voz, com um sussurro humilde, / Dizer apenas, / “Na quarta-feira, o senhor cuspiu-me, / Humilhou-me tal dia e, certa vez, / Chamou-me cão: por tantas cortesias / Vou emprestar-lhe todo esse dinheiro?”* (p. 37).

Chegamos à cena do tribunal. O Duque pede que Shylock tenha piedade de Antônio, lhe perdoe a multa e parte da dívida; Shylock quer a justiça das leis de Veneza. Bassânio intervém, oferece o dobro do dinheiro; mais tarde, oferecerá dez vezes mais, as mãos, a cabeça e o coração, ou mesmo a esposa, a vida, o mundo para salvar o amigo em relação a quem se sente em dívida³; Shylock é irredutível e seu comentário, sarcástico: “Que maridos cristãos! Ai, minha filha! / Eu preferia Barrabás por genro / A vê-la entregue a algum cristão assim! (p. 121)” Pórcia/ Baltazar pede, então, misericórdia: A graça do perdão não é forçada; / Desce dos céus como uma chuva fina / Sobre o solo; abençoada duplamente / Abençoa a quem dá e a quem recebe / É mais forte que a força: ela garante / O monarca melhor que uma coroa; / O cetro mostra a força temporal, / Atributo de orgulho e majestade; / Onde assenta o temor devido aos reis; / Mas o perdão supera essa imponência: / É um atributo que pertence a Deus; / E o terreno poder que se faz divino / Quando à piedade curva-se a justiça. / Pon-

dera: na justiça não se alcança /Salvação; e se oramos por justiça./ Essa mesma oração ensina os gestos /E os atos do perdão. (p. 116). A fala não produz qualquer efeito sobre o judeu. Pórcia/Baltazar pede que Shylock pague um médico para que evite que Antônio sangre até morrer. (No clima de conto de fadas não ocorre a ninguém que Bassânio pague o médico.) Shylock apenas pergunta: “Está dito aí que isso é exigido?” (p.119) Em suma, Pórcia/Baltazar permite que Shylock leve ao limite a literalidade da lei; então, vira o jogo e faz uso da mesma literalidade do contrato agora contra o judeu. Primeiro, quer uma balança para pesar a libra de carne. Depois, especifica que Shylock corte apenas uma exata libra de carne, sem derramar uma gota de sangue cristão. Sendo uma impossibilidade cortar uma exata libra de carne e sendo outra impossibilidade cortá-la sem derramamento de sangue, Shylock percebe a manobra e desiste da multa, optando por receber a dívida. Porém, agora Pórcia/Baltazar não mais permite que ele volte atrás. E invoca uma antiga lei de Veneza contra os estrangeiros que atentam contra a vida de venezianos: Shylock terá os bens confiscados, ficando metade para o Estado e metade para a vítima e ainda sendo punido com pena de morte. Em suma, no último instante, Pórcia/Baltazar não permite que Shylock execute sua vingança e corte o corpo de Antônio – o que constituiria um absurdo para as platéias cristãs da época. Tampouco deixa que Shylock seja condenado e morto pelo tribunal de Veneza – tal qual sucedeu ao médico da Rainha Elisabeth, o judeu Roderigo Lopez, acusado de alta traição⁴ e tal qual sucede ao personagem de *O judeu de Malta*, de Marlowe, que é fervido vivo em um caldeirão⁵. Pórcia/Baltazar conduz a ação para uma resolução que é invenção de Shakespeare e não parece estar em nenhuma das fontes para *O mercador*: “a graça do perdão” e a conversão forçada para o judeu.

“A graça do perdão não é forçada”, mas forçada é a conversão de Shylock, forçada pelo perdão cristão que toma todos os bens de Shylock. Antônio qualificou anteriormente essa situação como pior que a morte: “a Fortuna foi bem mais bondosa do que costuma; ela em geral tem hábito de deixar o infeliz sobreviver sua riqueza, pra sofrer, enfim, uma velhice pobre; de tal pena, lenta e cruel, ao menos sou poupado.” (p. 120) A pobreza e a conversão forçada são a alternativa de Shylock para escapar à morte; é a misericórdia cristã, o ato de generosidade que iguala os cristãos a Deus tão enfaticamente pedido na cena do tribunal por Pórcia/Baltazar. Shylock pede que lhe tomem também a vida, no mesmo tipo de raciocínio que fez Antônio: “Tomai a minha vida junto ao resto.../ Pra que serve o perdão se me tomais / Minha casa e mais tudo o que a sustenta? / Ao tomar-me os meus meios de viver, / Vós tomastes de mim a própria vida.” (p. 125) A piedade cristã tem gosto quase tão amargo quanto à vingança. Quando perguntado se está satisfeito, Shylock é lacônico: “Estou satisfeito” (p. 125). Quando em seguida lhe é pedido que lavre a doação, ele pede que lhe deixem ir, pois não se sente bem, mas que lhe mandem o documento que ele assinará. Sem mais nada a dizer, sai. É a última vez que vemos Shylock em cena.

Shylock é tão humano em suas paixões que escapa das mãos de seu criador e do papel de vilão cômico que inicialmente lhe era destinado. Quando Pórcia/Baltazar pergunta, ao adentrar o tribunal “Quem é o mercador? Quem é o judeu?” (p. 115) insinua a inversão de perspectivas – quem é o perseguido, quem é o perseguidor, quem é a vítima, quem é o carrasco, ou, em termos mais amplos, o que é o perdão e o que é a vingança? No decorrer da peça, o judeu humilhado e cuspidor pelo cristão ameaça literalmente o coração do mercador com uma faca, tendo por garantia um contrato legal; porém, em poucos minutos, a situação se reverte e o mesmo contrato serve agora para ameaçar a vida do judeu, para tirar-lhe a casa, os bens e alijado de sua fé: é seu coração que é despedaçado, agora simbolicamente. Para Shylock, o perdão cristão não passa de uma espécie de vingança, vestida com o nome de lei veneziana e misericórdia cristã. A lei regularia os contratos no mundo dos homens e a misericórdia tornaria o homem mais justo e mais pró-

ximo de Deus. Em *O mercador* a justiça parece não estar na lei – que é feita e interpretada pelos homens; tampouco está na misericórdia cristã, muito parecida com o que chamam de vingança. Onde estará, então, a justiça? Talvez apenas nas mãos de Deus?

Notas

¹ A história da libra de carne não é invenção de Shakespeare. Há várias versões européias da lenda que remontam à literatura dos trovadores do século XII; em uma dessas versões é o cristão quem cobra a multa da libra de carne do judeu e o imparcial papa termina por condenar os dois à morte: o judeu por aceitar o risco de morte e o cristão pela intenção de assassinato.

² Na canção, os sons de “bred”, “head”, “nourished” rimam com “lead” e, em português, “mundo”, “fundo” e “oriundo” rimam com “chumbo”.

³ A idéia do contrato legal – “legal bond” – entre o judeu e o cristão se contrapõe à ligação de profunda amizade – “bond” como dever moral – entre Antônio e Bassânio, ambos trocando suas vidas pela felicidade e ou pela vida do outro; essa idéia se complementa com a palavra “bound” que Bassânio menciona em relação a como ele se sente em relação a Antônio e significa sentir-se devedor.

⁴ Lopez, apesar de inocente, pode ter recebido dinheiro de Felipe da Espanha; terminou enforcado e esquartejado. Shakespeare acompanhou o julgamento. O processo contra Lopez trouxe *O Judeu de Malta* volta aos palcos com a *Lord Admiral*; foi uma das razões porque a *Lord Chamberlain* teria encomendado uma peça sobre um judeu.

⁵ Em *O Judeu de Malta*, o herói-vilão Barrabás termina punido com a morte.

Bibliografia

SHAKESPEARE, W. *Titus Andronicus*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2002.

SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

* * *

A TRANSCRIÇÃO DE NARRATIVAS ORAIS EM LITERATURA DRAMÁTICA

Luiz Carlos Leite

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dramaturgia, narrativa, transcrição

Pretendo apresentar e desenvolver alguns dos procedimentos de transcrição teatral a partir da recolha de narrativas orais da região do Vale do Rio Jequitinhonha – MG, objeto de pesquisa em minha dissertação de mestrado no Instituto de Artes da UNICAMP.

Onde moram as histórias

Ao fazer um balanço dos contos orais no Brasil, ALMEIDA (2004:123) descreve basicamente três movimentos de pesquisadores da narrativa oral. Primeiro, os chamados pioneiros ou folcloristas, que desenvolvem os estudos por iniciativa particular, priorizando a coleta sobre uma reflexão analítica. O segundo movimento é o dos antropólogos, cuja principal característica é a busca de um rigor metodológico, com ênfase no registro de informações sobre o contador/narrador. Já o terceiro movimento, refere-se aos pesquisadores, sobretudo os estudantes de pós-graduação, com a atenção voltada também para a cena performática.

Cumprido destacar que o trabalho desenvolvido por Almeida refere-se a coletâneas de narrativas orais transformadas em livros de literatura impressa. Minha pesquisa passa também pela transferência de linguagem, tendo como produto final uma literatura dramática, mas não a busca de uma escrita fiel ou infiel das narrativas, o que em nada diminui as dificuldades, pois ao fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código.

O teatro, por sua vez, é marcado pela efemeridade, realizado apenas em sua encenação. Decorrido algum tempo, o mais próximo que resta dessa realização é o texto dramático, que, sem a sua encenação, ainda não é teatro e sim uma Literatura Dramática – o que não é pouco.

Diante do desafio de fazer a passagem de um código a outro, procuramos apresentar os procedimentos de uma transcrição teatral,¹ aproximando-nos do grupo de pesquisadores que tem a atenção voltada para a cena performática e distanciando-nos dos grupos dos chamados folcloristas e dos antropólogos.

Quando me propus a desenvolver uma pesquisa junto aos narradores do Vale do Jequitinhonha, parti de um imaginário intimamente ligado ao meu próprio meio, determinado por condições objetivas, ao mesmo tempo em que vivenciei um processo de criação que é artístico. JUNG (1991) afirma que existe um domínio no qual os conteúdos psíquicos não são apenas próprios de um indivíduo, mas de muitos ao mesmo tempo: de uma sociedade, de um povo ou da humanidade. Caminhamos para o que ele denomina Inconsciente Coletivo, expresso nas narrativas mitológicas, nos contos de fadas, nos motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migrações históricas. Além de ter uma origem individual, a fantasia criadora dos homens se utiliza de uma camada arcaica soterrada há muito tempo e que se manifesta em imagens peculiares, reveladas nas mitologias de todos os tempos e de todos os povos.

A função do artista (CAMPBELL, 1990:57) é a mitologização do que acontece no mundo, ou seja, a capacidade de refazer a ponte entre a consciência e os conteúdos do Inconsciente Pessoal e Coletivo. Para isso, pode valer-se de imagens internas e incorporá-las em obras externas. O artista, como genuíno porta-voz do ser humano e de suas necessidades existenciais, seria o transmissor do mito de sua época, de maneira que, o relato mitológico se dá pela linguagem do imaginário e não por uma descrição histórica e objetiva da realidade.

O extermínio de tribos indígenas, a conquista de terras pela mão armada, a chegada dos escravos e depois dos vaqueiros, a substituição de florestas pela seca, o êxodo e a morte, são fatos ou acontecimentos coletivos, mas que são absorvidos individualmente. São essas experiências humanas significativas que são comunicadas, compartilhadas ou imaginadas através das narrativas e que contribuem para a criação de um repertório comum. A transmissão – ou partilha imaginativa – de experiências humanas que, de alguma maneira restaura o imaginário comum, é a matéria-prima das recolhas feitas.

Uma opção dramatúrgica

O processo criativo a ser descrito tem como fundamento os procedimentos que vivenciei como participante do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Santo André – SP;² no período de 1997 a 2000, sob a coordenação do dramaturgo Luís Alberto de Abreu.

Ao promover a recolha de narrativas, os mecanismos de registros (gravador, câmara fotográfica ou uso do vídeo) permitem o estudo de outros sistemas semióticos para além da linguagem verbal, mas não conseguem contemplar todas as percepções sensoriais de maneira que, está evidenciado um problema de método, pois “é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos” (ZUMTHOR, 2000:18). Na verdade é uma mediação, pois a voz se faz ouvir mas de maneira abstrata, como em um computador.

Assim, ao coligar as narrativas estava diante do desafio colocado de codificar os aspectos não-verbais da *performance* e os promoverem como fonte de eficácia textual, pois “habituaos como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele” (ZUMTHOR, 2000:35).

A opção de método foi de estabelecer a *performance* como um modo vivo de comunicação poética, considerando as regras de tempo, lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público.

“entre a performance, tal qual observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a

oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base” (ZUMTHOR, 2000:40).

Para construção dos textos dramáticos a partir das *performances* narrativas, estabeleci os seguintes princípios:

a) Partir de uma imagem: procurar transferir imagens subjetivas em imagens objetivas. Antes de histórias, somos rodeados por imagens, inclusive nos sonhos, e geralmente o que nos atrai na vida é o que nos atrai na arte também. Nós gestamos sempre histórias e a imagem é mais concreta que a idéia, que o projeto ou o teórico. Aproximando-nos da imagem, podemos chegar mais na intuição com concretude. Uma imagem gera outras e precisa ser o mais humana possível. Antes de imaginar no palco, é necessário imaginar na vida. Deve ser a imagem o que mais sensibiliza, pois a emoção é concreta. Muitas vezes, a imagem primeira é simbólica e metafórica. É a partir dela que se inicia a investigação, mesmo que esta imagem não esteja materializada posteriormente na história que será contada.

b) Escrever o enredo: pensando nos conflitos possíveis, toda cena possui um núcleo (ação presente) constituído por uma imagem mais forte. A ausência desse núcleo pode levar a uma horizontalidade, por isso, é necessário dar um nome e sobrenome a cada uma das cenas, iniciando-as com a expressão “De como...”. Esse procedimento está presente em Brecht e na literatura de um modo geral. A cena vai ser estruturada a partir do desafio nomeado, pois a mudança de cena acontece quando se cumpre o nome e o subtítulo dados (ação proposta). Nesse momento, é possível a utilização de alguns diálogos, se os mesmos forem fundamentais para a definição do caráter dos personagens. O importante é ter em mente que ao escrever o enredo, estamos traçando o destino dos personagens.

c) Desenvolver os roteiros: Quando há clareza com relação ao enredo e aos personagens, passamos a realizar uma primeira escrita ou versão. Depois virão outras. A primeira versão é a mais difícil de realizar e, geralmente é a que mais gostamos. A segunda é mais estruturada, é o momento de frear algumas ações, desenvolver outras, reforçar o caráter de algum personagem e assim por diante. Já em uma terceira, a atenção está voltada para os diálogos, para a melopéia, enfim, para um refinamento.

Acredito que não exista um processo de escrita errado. O processo ideal é aquele que é mais eficiente para o dramaturgo. O processo criativo também é fundamentado por ele mesmo e não apenas pela teoria. Assim, minha opção ao fazer a transcrição das narrativas orais, foi o de iniciar com as imagens gestadas a partir das *performances*. Procurei não centrar essas imagens em elementos cenográficos, mas nas ações propriamente ditas, buscando estabelecer de quem seria a trajetória e procurando cumpri-la por meio de um enredo.

Notas

¹ Conceito utilizado pelos poetas concretistas brasileiros, mais precisamente por Haroldo de Campos. Para um maior aprofundamento do termo “Transcrição Teatral”, ver também: HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1987.

² Instituição mantida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André. Maiores informações no Catálogo: SANTO ANDRÉ (SP) Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da criação. Escola Livre de Teatro de Santo André, 10 anos*. Prefeitura Municipal de Santo André. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer: Santo André, 2000.

Bibliografia

- ABREU, L. A. A Dramaturgia, a imagem em ação. *Teatro da juventude*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, nº 9, 1996.
- _____. *A restauração da narrativa*. São Paulo (cópia xerográfica), 2005.
- ALMEIDA, Maria I. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Pallas Atena, 1990.
- _____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas Vol. XV. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

* * *

A TRAMA ESTÁ VIVA!: DISSOLUÇÃO DOS LIMITES DE TEMPO E ESPAÇO COMO RECURSO CRIATIVO NO TEATRO DE JOÃO FALCÃO

Luiz Felipe Botelho Paes Barreto

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dramaturgia, tempo-espço, recursos criativos

Nesta pesquisa analiso as possibilidades cênicas – tanto narrativas quanto de encenação – que se abrem a partir da opção de se criar uma trama cujo enredo utilize recursos de rompimento dos limites de tempo e de espaço como elemento estruturante da narrativa. Enfoco o modo como tais recursos são utilizados na elaboração das tramas e encenações das peças *Uma noite na lua* (1998), *A dona da história* (1998) e *A máquina* (2000)¹, realizadas pelo dramaturgo e diretor brasileiro João Falcão (1958). Em cada uma destas obras são exploradas situações onde personagens interagem consigo mesmos, numa interpenetração de múltiplos tempos e espaços, o que possibilita a visualização das tramas – e dos conflitos humanos abordados – a partir de pontos de vista inusitados. Pensamentos e intenções (*subtextos*), que tradicionalmente estariam sugeridos nas entrelinhas das falas e das ações dos personagens, aparecem como *textos* propriamente ditos, emergindo concretamente na cena e trazendo, em si mesmos, novas camadas de subtextos e intenções.

Para auxiliar na análise dos efeitos da utilização de recursos de subversão espaço-temporal na narrativa, recorro ao conceito de cronotopo² (ou tempo-espço) utilizado por Bakhtin e Pavis³. Através desse conceito, é possível observar relações entre os vários níveis de andamento da trama (ação, clima, ritmo) e o comportamento do tempo e o espaço, estes vistos como grandezas interdependentes.

Uma noite na lua – o tempo e o espaço segundo o observador

Uma noite na lua narra o esforço de dramaturgo atravessando a madrugada na tentativa de escrever uma peça que deverá estar concluída impreterivelmente até o amanhecer. Tal esforço muta-se em crescente desconforto na medida em que se avolumam os obstáculos oriundos de dois focos de conflito interior, definidos logo no início da trama: a pressão crescente que decorre do já mencionado prazo de entrega e a permanente dúvida daquele autor acerca da própria competência, resultado de uma auto-estima abalada pelo final recente – e mal resolvido – de um casamento de vários anos.

É fácil identificar-se com o protagonista (cujo nome não é revelado). De fato, é imprescindível que essa identificação aconteça, pois o que a peça vai construir é um longo mergulho na mente de alguém durante um ciclo de trabalho criativo. Existe aí a nítida intenção de compartilhar com a platéia um pouco dessa experiência de criação “vista por dentro”, revendo – no enfoque da experiência individual – questões clássicas acerca da dinâmica do fenômeno teatral, especialmente no que tange à criação dramatúrgica: o que é teatro? O que é realidade? Onde termina o autor e onde começa o personagem? O teatro é uma fantasia que reflete a vida ou a vida é uma fantasia da qual o teatro revela o real sob ela?

Nesta peça o comportamento do tempo vincula-se à ansiedade do protagonista diante da premência do prazo para concluir a escritu-

ra de uma obra teatral – que é (ou será?) justamente a própria peça que está sendo lida/assistida por um observador (leitor, espectador) –, fazendo, por exemplo, os minutos parecerem correr mais rápido do que o normal. Essa condição temporal está ligada a um espaço de ação que funde o mundo objetivo imediato – sala ou escritório onde dramaturgo escreve uma peça – com um tumultuado “lugar mental” onde convivem elaborações, lembranças e reações ativadas pelas necessidades do personagem de cumprir um prazo que se torna cada vez mais curto. Pavis refere-se a essa idéia de tempo rápido num espaço pequeno como sendo um *cronotopo do nervosismo*.⁴ É esse contexto que faz o tempo real de duração da peça – não mais que uma hora – parecer a condensação de toda uma madrugada que “correu” célere ante os olhos atônitos do protagonista e da platéia.

A dona da história – a relatividade do aqui-agora

Como na peça anterior, o título *A dona da história* é bastante preciso como expressão do que efetivamente se discute na trama, que é o modo como construímos o que chamamos de destino e a possibilidade de visualizarmos esse movimento de construção. Tal visualização se torna possível na narrativa justamente ao se abrir mão da idéia de um tempo-espço deslocando-se numa única direção – do passado para o futuro. Nesta peça o tempo e o espaço perdem os limites com os quais estamos habituados a lidar.

Escrita para ser interpretada por duas atrizes, a peça mostra a mesma mulher em dois momentos distintos da vida dela, aos vinte e cinco e aos cinquenta anos. Ambas estão prestes a fazer decisões que poderão mudar a vida delas para sempre, e o primeiro terço da peça se detém em esclarecer os contextos dessas decisões. Até aí, apesar das duas mulheres – que são a mesma pessoa – estarem separadas pelo tempo, as falas das duas se interligam, se complementam e se ampliam em significado. Num dado momento ambas começam a dialogar uma com a outra e é a partir daí que os conceitos de tempo e espaço começam a se diluir e a serem questionados nas reflexões da(s) protagonista(s) sobre o modo como a realidade é construída.

A trama lança um olhar novo no tema “de como pequenas decisões no presente podem resultar em grandes alterações no futuro”, ao levar a idéia ao paroxismo – é esse o foco principal da discussão entre as duas personagens e o cerne do enigma lançado pelo autor à platéia: onde é o passado? O presente? O futuro? As personagens levantam inúmeras hipóteses sobre como terá sido o passado ou como será o futuro, sem que saibamos ao certo qual dessas realidades acabou sendo “escrita” como tal. Todas? Nenhuma? Não há como saber, até porque também não é dada à platéia a referência do aqui-agora. Onde está o aqui e agora da trama? Não há como saber qual das duas personagens está no presente, com qual delas está o poder de decidir o que será ou o que foi. A não ser que o espectador, como observador, reconheça que ele mesmo pode dirimir a dúvida e faça ele mesmo a opção, dizendo para si: o presente está ali ou aqui. Assim, terá um futuro ou um passado para aquela história.

A máquina – deslizando no tempo-espço

A máquina trata de uma viagem no tempo. A trama mostra como o personagem Antônio vai ao futuro, na tentativa de evitar que sua amada Karina tenha que sair de Nordestina – cidade natal de ambos – para ser alguém na vida. Ele avança vinte e cinco anos e, após registrar os detalhes do que mudará com o tempo, retorna ao presente. Porém o retorno de Antônio se dá exatamente no instante em que acabara de partir, dando a todos os que o observavam a impressão de que nada acontecera.

A exemplo do que ocorre com as outras duas peças analisadas, se por um lado Falcão prima em dar vida e agilidade aos diálogos como referência central para compreensão da história e dos conflitos dos personagens, por outro constrói inúmeras referências subjacentes que indicam que a realidade vai muito além do que podemos acompanhar

através das falas. É o caso da opção de utilizar quatro atores para interpretar Antônio – o que pode ser visto como uma explícita ampliação das possibilidades do que era apenas sugerido pela dinâmica interior entre os vários “eus” do protagonista de *Uma noite na lua*. Os Antônio, porém, não entram em conflito: agem como um só, partilhando um texto que se fragmenta e se reveste de novos sentidos nessa fragmentação.⁵ Mas é fascinante observar como as quatro visões desse personagem, ainda que percorram juntas o caminho da narrativa, são naturalmente diferentes pelas nuances de interpretação próprias de cada ator, sugerindo tanto que o Antônio poderia ser qualquer ser humano da platéia, quanto dando a idéia de que o mesmo tempo estaria percorrendo quatro espaços diferentes, onde personalidades distintas experimentam a seu modo as mesmas situações e emoções.

A cenografia reforça a idéia de que a temporalidade está nas mãos de Antônio. O piso do cenário é um grande círculo giratório que pode ser impulsionado com os pés nos dois sentidos (horário e anti-horário), aludindo ao próprio tempo e seu movimento. Não é o tempo que passa, mas o observador que o faz parecer passar, alterando, conseqüentemente, o próprio espaço nessa passagem. Os Antônio estão sempre girando nesse círculo que eles mesmos fazem mover sempre que se alude a uma mudança espaço-temporal, numa ação física semelhante ao impulso que o skatista dá para manter o skate em movimento. A idéia de tempo permeia toda a peça na relação com os movimentos desse círculo, sugerindo, simultaneamente, que nada existe de fato, senão o observador e seu movimento através de tudo o que é capaz de imaginar.

Conclusão

É minha proposta aprofundar a análise destas obras, pelo que elas apontam de possibilidades de abordagem de novas visões do real através da dramaturgia. Se August Strindberg (1849-1912), em suas “peças de sonho”,⁶ conduzia o espectador a mergulhar num mundo de imagens do inconsciente, Falcão neutraliza a barreira que separa o mundo mental do mundo “concreto”, definindo um jogo onde o universo das idéias se torna mais palpável – e decisivo – do que aquilo que chamamos de “realidade”.

Notas

¹ Peça baseada em romance homônimo de Adriana Falcão, que também colaborou na adaptação do texto para o teatro.

² Cronotopo significa espaço-tempo entendido como uma unidade. O termo, empregado originalmente nas ciências matemáticas, foi introduzido e fundamentado com base na Teoria da Relatividade e posteriormente utilizado por BAKHTIN (1998:211-262) na análise do espaço-tempo na literatura.

³ PAVIS (2003, p.149) quer determinar se, no teatro, a aliança espaço-temporal pode “tomar as dimensões de um cronotopo artístico”, a exemplo do que, segundo Bakhtin, ocorre com o romance.

⁴ O “cronotopo do nervosismo” é um dos quatro cronotopos primários enunciados por PAVIS (2003:152). Os outros são: o da “megalomania”, grande espaço e tempo rápido; o do “mundo em câmera lenta”, grande espaço e tempo lento; e o do “minimalismo”, pequeno espaço, tempo lento.

⁵ Por exemplo, na medida em que, durante um diálogo com Karina, as frases de Antônio são proferidas alternadamente por quatro atores, é automático que se considere como sendo “o Antônio de carne-e-osso” justamente o ator que estiver interagindo corporalmente com Karina, enquanto que os demais sejam encarados como corporificações do pensamento de Antônio. Esse efeito rico e desconcertante se potencializa quando, além de se alternarem nas falas, os atores também se alternam ao contracenar diretamente com a atriz.

⁶ Nas peças *O sonho* (1901), *O caminho de Damasco* (1898/1901) e *A sonata dos espectros* (1907) Strindberg (1976, p. 553 *apud* MENDES, 2000, p. 7) buscava “imitar a forma inconseqüente e contudo transparentemente lógica de um sonho” onde “tudo pode acontecer, tudo é possível e provável, tempo e espaço não existem”.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, 4 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998, pp. 211-262.

MENDES, Cleise. Freud e a cena oculta. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n.10, jun.2000.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

* * *

A ESTÉTICA DO GROTESCO NA COMMEDIA DELL'ARTE

Marcelio de Souza Vieira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Commedia dell'arte, estética, grotesco

Introdução

A *commedia dell'arte* foi um fenômeno teatral nascido na Itália, que em seguida se espalhou pelo mundo todo e que pode ser visto como a base do teatro moderno. Um teatro primordial fundamentado no gesto, na máscara e na improvisação. Chegou ao seu apogeu no século XVI, na Itália, e era assim chamada porque, nela, o talento e a capacidade de improvisação de seus artistas sobrepujavam o texto literário. Livre no sentido de não codificar, mas naturalmente seguindo regras muito precisas, ela transmitia a comicidade por gestos e atitudes de seus atores que eram exímios improvisadores (BERTHOLD, 2000; SCALA, 2003, CARVALHO, 1989).

Do ponto de vista de sua estética a *commedia dell'arte* não procurava uma essência do belo, mas um novo incitamento à criação igualmente para todas as modalidades da beleza e de seu contrário, como o feio, o cômico e o grotesco. O conceito de beleza para a *commedia dell'arte* não se resumia a uma categoria estética (o belo na concepção clássica), mas permitia pensar a estética como uma forma de interpretação da realidade capaz de abranger múltiplas referências do mundo.

Entendemos que investigar a *commedia dell'arte* como manifestação da arte é poder tratar de sua estética como forma de interpretar uma manifestação artística antiga que pode ser ressignificada no presente. Partimos, então, de uma abordagem da reflexão estética centrada na análise de imagens. Para a leitura das imagens, nesta reflexão estética, se faz necessário buscar o contexto histórico para evitar uma apreciação ingênua.

Entendemos que estudar a *commedia dell'arte* apresenta-se como uma rica possibilidade de compreendermos o fazer teatral contemporâneo nas suas mais diversas formas de ressignificação dos movimentos anteriores. Considerando a importância da *Commedia dell'Arte* como um movimento artístico que pode ser ressignificado na contemporaneidade, questiono: Como se configura a estética do grotesco na *commedia dell'arte*? Este trabalho tem como objetivo focar a estética do grotesco configurada nesta manifestação artística.

É interessante observar que a *commedia dell'arte* contribuiu significativamente para o teatro moderno e contemporâneo. Apesar de tratar-se de uma manifestação teatral não mais existente na atualidade, entendemos que a *commedia dell'arte* constituiu-se uma linguagem artística cuja estética centrada no imaginário popular e no improviso permitiu uma rica possibilidade de comunicação verbal e não-verbal que hoje pode ser encontrada e retomada em produções teatrais contemporâneas.

O grotesco na *commedia dell'arte*

No universo da *commedia dell'arte* encontramos uma estética que transgredir com os cânones da estética clássica do belo apolíneo. A beleza aqui é encontrada no feio, no cômico e no grotesco (VÁZQUEZ, 1999). Essa manifestação artística era tida como grotesca por ser um tipo de *commedia* advinda da Farsa e do Mímo e por trazerem em sua teatralidade aspectos desse teatro farsesco e de mímese e estar inserida no seio da cultura popular, bem como pelos trajes e uso de máscaras de seus personagens, como por exemplo, o Arlequim que usava trajes

com remendos multicoloridos em padrões simétricos e aleatórios e máscara que relembra o focinho de um gato.

Contradizendo a estética do belo e do sublime, o grotesco afirma a existência das coisas criticando-as, de um lado, representando o disforme e o horrível; de outro. “O grotesco transforma em escárnio o absoluto da história” (PAVIS, 1999:189). O grotesco nessa manifestação artística é uma tentativa de compreender o homem em seu dilaceramento, em sua vitalidade e em sua regeneração através da arte.

Aplicado ao teatro, o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido de um grande senso concreto de detalhes realistas; é, como comenta Bakhtin (2002), a forma de expressão por excelência do exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas.

Dentro desse mundo grotesco da *commedia dell'arte*, a máscara vai ganhar espaço primordial e vai fazer parte da vida dos personagens dessa manifestação artística, tornando-se uma das suas principais características. A máscara passou a ser adotada na arte teatral para criar uma outra face, falsa, porém expressiva, grotesca ou horrível e na *Commedia dell'Arte* servia para representar tipos fixos como o Arlequim, o *Pantaleone*, o *Capitano* e o *Doutore* (FO, 1999). Utilizadas pela *commedia dell'arte*, pareciam ser inexpressivas. Foram concebidas para adotar todas as expressões possíveis, ficando o ator encarregado de dominar a arte da representação com máscara. “Uma inclinação apropriada da cabeça, uma coordenação sutil do corpo e dos gestos, fazem com que a máscara, estranhamente, pareça transmitir a expressão desejada” (ROUBINE, 1990:60). Embora não seja o elemento mais importante na *Commedia dell'Arte* é, sem dúvida, o mais vistoso e evidente. Remete, na sua grande maioria, ao mundo animal domesticado.

A máscara do Arlequim lembra o focinho de um gato, tendo como característica uma torção malévol. A de *Pantaleone* consistia em um nariz longo e curvo de olhos pequenos e penetrantes – o ator que interpretava este personagem geralmente usava um bigode ou barba pontuda –, já a do *Capitano* podia apresentar-se de dois tipos: a primeira tinha um nariz fálco longo e furos grandes para os olhos e a segunda variedade tinha um nariz pequeno e uma cara mais cômica, os olhos eram menores, o bigode e as costeletas eram maiores (SCALA, 2003; FO, 1999). Na *Commedia dell'Arte* a máscara acentuava e esquematizava os traços do rosto; tornava o personagem imediatamente reconhecível para um público que estivesse um pouco familiarizado com o universo dessa manifestação artística e preservava o personagem das transformações que intérpretes diferentes, em físico, idade, estilo, etc., introduzisse infalivelmente (SCALA, 2003). Esta máscara ajustava-se ao corpo biológico e cultural dos atores *dell'Arte*.

O corpo biológico e cultural da *commedia dell'arte* era o corpo do desprendimento, o que se trabalhava na totalidade; que pensava, que agia dentro do fenômeno da interpretação. Era o corpo que apontava caminhos de mudanças bastante concretos em suas cenas, que traziam a técnica ou as técnicas específicas para aquele fazer teatral e que encaminhavam o espetáculo para uma unidade pretendida e flexibilizada pelo curso das ações cênicas (SCALA, 2003).

Bakhtin (2002) comenta que o corpo grotesco é um corpo em movimento. Se tomarmos essa afirmativa para a *commedia dell'arte*, veremos que a mesma é verdadeira, pois o corpo dos atores da *commedia dell'arte* estava sempre em estado de construção, de aprimoramento da técnica, absorvendo o mundo e por ele sendo absorvido numa troca mútua onde o corpo grotesco expresso pela máscara da *commedia dell'arte* criava um corpo que nunca estava totalmente pronto e acabado.

Essa linguagem do corpo grotesco vai predominar na linguagem não-oficial dos povos renascentistas, sobretudo quando as imagens corporais estavam ligadas à temática das injúrias e ao riso. Essa temática como coloca Bakhtin (2002) é quase exclusivamente grotesca e corporal. “O corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, [...]” (BAKHTIN, 2002:278).

Considerações finais

Nota-se que o grotesco na *commedia dell'arte* pode conviver com o belo apresentado pelos cânones da estética renascentista, bem como mostrar que a liberdade de pensamento, o descontentamento ante o despotismo vai pulverizar o que momentaneamente podia parecer um meio de transgressão corporal e estética dos atores *dell'arte* em uma sociedade de espírito apolíneo.

Compreender como a estética do grotesco na *commedia dell'arte* era abordada torna-se uma ação relevante para que possamos compreender hoje outras prováveis abordagens da linguagem do teatro e estarmos, portanto, assumindo um olhar na busca de uma educação estética, uma educação mais ampla que possa ampliar a capacidade de diálogos e convivência com a ambigüidade, favorecendo possibilidades de compartilhar descobertas, idéias, sentimentos e atitudes.

Compreender a estética da *commedia dell'arte* no âmbito teatral é uma forma de estarmos compreendendo o universo artístico de três séculos atrás que pode estar sendo resignificado nos apontando uma apreciação estética nas artes cênicas capaz de incentivar a crítica, a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades instituídas.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Annablume/HUCITEC, 2002.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2003.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Trad. Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

* * *

DRAMATURGIA E HISTÓRIA NAS PEÇAS CURRAL GRANDE E AUTO DE ANGICOS, DE MARCOS BARBOSA: WALTER BENJAMIN, LAMPIÃO E CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NO CEARÁ

Marcos Barbosa de Albuquerque

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

História, Curral Grande, Auto de Angicos

Em meados da década de 1930, mais especificamente durante os anos de seca de 32 e 33, o governo do Ceará comandou o isolamento sumário de dezenas de milhares de sertanejos retirantes em sete instituições especialmente construídas para este fim e distribuídas em pontos estratégicos do estado. As prisões tinham a função de impedir a chegada dos retirantes a Fortaleza, evitando um eventual colapso urbano da capital. Oficialmente denominados “Campos de Concentração”, os presídios receberam dos detentos a alcunha de “Carris do Governo” (RIOS, 2001).

A mesma década de 1930 caminha para o fim, testemunhando um outro evento significativo da história do nordeste brasileiro: na madrugada de 28 de julho de 1938, numa grota na fazenda de Angicos (fronteira entre Sergipe e Alagoas), uma volante policial executa um grupo de cangaceiros entre os quais figuram Virgolino Ferreira (Lam-

pião) e Maria Gomes de Oliveira (Maria Bonita). O assassinato e a mutilação de seus corpos marcam a derrocada de uma organização social que varrerá o sertão nordestino por décadas: o cangaço.

Ingressei no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia no ano de 2002, empenhado em dissertar sobre o amálgama dramaturgia-história e em legar, como parte de minha pesquisa, um texto teatral acerca dos Campos de Concentração cearenses. Por essa época chegou-me o convite da diretora Elisa Mendes para escrever sobre o drama de Lampião. Levei a cabo a escrita das duas peças entre os anos de 2002 e 2003 e, no percurso, deparei-me com o texto *Sobre o conceito da história*, do filósofo alemão Walter Benjamin.

Escrito em 1940, *Sobre o conceito da história* é ensaio constituído por dezoito proposições curtas complementadas por dois apêndices. Ao longo do texto, Walter Benjamin traça prolegômenos para o estabelecimento de um conceito de história aliado ao pensamento materialista-histórico, refutando o historicismo. Texto de difícil exegese, por vezes enigmático e dado a requintes gramaticais que permitem leituras múltiplas e contraditórias, *Sobre o conceito da história* tem atraído a atenção de muitos comentadores encantados com a eloquência e com o radicalismo de suas proposições. No Brasil, seus mais profícuos exegetas são Jeanne Marie Gagnebin (e.g. *História e narração em Walter Benjamin*) e Sérgio Paulo Rouanet (*Édipo e o Anjo, itinerários freudianos em Walter Benjamin*).

É de Rouanet esta sistematização do que viria a ser a história dividida por Benjamin: "(...) a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e sim um *Jetztzeit*: um tempo impregnado de *agonas*, pelos quais cada presente se comunica com os diversos passados. Cada época revolucionária constitui um presente que não se compreende como a culminação de um passado histórico, e sim como um momento encarregado de abolir esse processo, de fazer saltar pelos ares o *continuum* da história, salvando o passado. A classe revolucionária não tem como função liberar as gerações futuras, como afirma o historicismo socialista, e sim, num certo sentido, liberar o passado, no momento em que se liberta como presente" (1990:22).

Quando tive o primeiro contato com o texto de Benjamin, já estavam iniciadas as escritas das peças *Curral Grande* e *Auto de Angicos*, mas acredito que a leitura de *Sobre o conceito da história* ecoe nestes textos dramáticos, repercutindo desde então em minhas indagações acerca das relações entre dramaturgia e história e em meu trabalho de dramaturgo diversas vezes ocupado com temas da história do Brasil.

Curral Grande é minha aproximação à história dos Campos de Concentração cearenses. A peça é construída em oito quadros independentes e seus numerosos personagens (todos sem nome discriminado) têm participação limitada a uma única cena e, uma vez abandonados, não encontram mais lugar na fábula. Já *Auto de Angicos* é peça de dramaturgia quase que exclusivamente rigorosa; a história de Lampião e Maria Bonita é condensada em uma cena única, que inventa em tempo real o último amanhecer do casal. Não há em *Auto de Angicos* outros personagens que não os dois protagonistas e, salvo no desfecho do texto, não há interrupções ou rupturas de espaço ou de tempo na fábula.

Agora, anos depois da escrita dessas duas peças, enquanto sistematizo este artigo, enxergo (ou invento) nestes textos de natureza dramática tão distintas, um aflorar de categorias associadas à conceitualização benjaminiana da história: notadamente a *ruína*, a *ruptura* e o *relampejo*.

Benjamin defende que o passado histórico se revela como *ruína*, como acúmulo de destroços que soterram mortos a serem resgatados. Há, entretanto, na contramão desta fé benjaminiana, uma tradição de dramas históricos que busca no passado justamente o avesso da ruína, ou seja, os temas de glória, de construção e de apoteose. Essa tradição, que irmana autores tão distantes quanto Ésquilo, Shakespeare, Corneille e Schiller, só vai ser verdadeiramente desafiada pelos dramas históricos do sueco August Strindberg, já no início do século XX. É a

partir da ruptura de Strindberg que penso ter escrito *Curral Grande* e *Auto de Angicos*, peças em que as histórias são enxergadas pelo viés da ruína e não da apoteose: o Lampião de *Auto de Angicos*, por exemplo, é inventado já na casa dos quarenta anos, época de sua vida em que os arroubos de ousadia e imprudência bélica eram coisa abandonada, época em que sua marca maior era o falar pouco, o evitar festas, o recrudescer-se. *Curral Grande* é contada na periferia dos eventos consagrados pela historiografia tradicional (os conflitos pirotécnicos entre oligarcas cearenses, as disputas de bastidores nas sucessões à presidência do estado) e se dá a ver a partir dos assombros dos sertanejos e dos pequenos funcionários públicos diretamente envolvidos com os isolamentos e com a miséria da seca de 32. Contar essas duas histórias a partir dos feitos monumentais talvez fosse mais efetivo para o drama, mas volta-me sempre o carinho pelo argumento de Benjamin acerca do ímpeto do anjo da história: "Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos" (1994: 226). Digo que, para acordar os mortos, há que se perder entre as ruínas e procurá-los justamente aí.

Os eventos que envolveram a construção e a operação dos Campos de Concentração cearenses e a trajetória de Virgolino Ferreira em sua vida no cangaço poderiam certamente ser organizados em uma linha de sucessão cronológica que oferecesse ao leitor/espectador o conforto de uma idéia de causa e efeito. De fato, é assim que estamos acostumados a perceber fenômenos históricos, é essa estratégia do historicismo. Mas contra esse tipo de lógica Benjamin lança um alerta: "(...) nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios" (1994: 232). Ecoando o alerta de Benjamin, construí para *Curral Grande* e *Auto de Angicos* fábulas que se afastam da utopia de um tempo em *continuum*. A história dos Campos de Concentração é desenhada em sucessão de oito eventos cujos elos são rompidos no espaço e no tempo da narrativa. Transita-se, de forma irregular, entre os isolamentos, a ante-sala do gabinete do presidente ou a periferia de Fortaleza. De forma correlata, *Auto de Angicos* também explode o tempo homogêneo, construindo-se a partir das memórias de Lampião e de Maria Bonita e varrendo a vida do casal a partir de memórias erráticas que não se completam e que, à medida que a peça progride, vão se desmalhando e contradizendo.

Em sua busca por uma conceitualização da história, Benjamin trata de *relampejo*, imagem que voltará em outros de seus textos, e que aqui serve para designar os únicos cacos de passado que interessam de fato ao historiador: aqueles que se desprendem da torrente do tempo contínuo e se presentificam, deixando-se fixar quando são presentemente reconhecidos e relampejam no momento de um perigo. De *centelha* tratará o diretor inglês Peter Brook (e.g. *A porta aberta*) ao investigar os breves instantes em que uma experiência teatral adquire um caráter sagrado, irmanando o espectador, através do espetáculo, a uma dimensão invisível, sublime, metafísica. Arrisco-me a dizer que Benjamin e Brook, cada um em seu terreno, buscam a mesma irradiação luminosa e intensa, e embora me fique patente que nem Benjamin nem Brook conseguem elaborar extensamente um discurso sobre a natureza desse *relampejo/centelha*, digo (também em lacuna) que foi minha intenção sincera me deixar guiar pela utopia do garimpo dessas partículas luminosas enquanto amalgamava na escrita de *Curral Grande* e de *Auto de Angicos* pesquisa histórica e a fabulação dramática.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Marcos Barbosa de. *Curral Grande: construção de um texto dramático abordando o isolamento de flagelados no Ceará durante a seca de 1932*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, mimeo.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RIOS, Kênia Souza. *Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- STRINBERG, August. *Queen Christina, Charles XII, Gustav III*. Trad. inglês Walter Johnson. Seattle: University of Washington, 1968.

* * *

O CLOWN E A DRAMATURGIA

Mário Fernando Bolognesi

Universidade do Estado de São Paulo (UNESP)

Circo, teatro, palhaços

Uma (precária) história

Uma das tendências do teatro brasileiro contemporâneo é a aproximação com a linguagem circense. Essa aproximação envolve o domínio das várias facetas acrobáticas, que ganham novos sentidos a partir das lentes do teatro e da dança. Esse movimento, no Brasil, pode ser detectado a partir do final dos anos de 1970. A criação das várias escolas de circo, no País, facilitou a aproximação dos artistas do teatro com o circo. A Academia Piolim de Artes Circenses, em São Paulo, foi a primeira iniciativa de transferir o conhecimento artístico circense para fora dos limites da lona. Na década seguinte, em 1982, o Governo Federal criou a Escola Nacional de Circo. Iniciativas privadas se seguiram e, em 1984, foi criado o Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, e, no ano seguinte, a Escola Picolino de Circo, em Salvador.

Mas, antes mesmo da criação das escolas de circo, artistas e grupos, pelo menos em São Paulo, já se interessavam pelo linguajar circense, a exemplo do Grupo de Teatro Mambembe, que investigou a comicidade do palhaço circense. As experiências do Ornitorrinco, dirigidas por Cacá Rosset, especialmente as montagens de Molière, além do *Ubu*, também procuraram a aproximação da cena com a linguagem circense. O Tenda Tela Teatro, a partir de 1982, também procurou o aprendizado circense nos circos da periferia de São Paulo, em um momento em que a Academia Piolim já não mais existia e a escola Picadeiro ainda não havia sido inaugurada. O grupo comprou uma lona e criou o Metrô Arte Circo, com um espetáculo em que apareciam os elementos teatrais e coreográficos, com fábulas e enredos nos números circenses. Esses são três exemplos apenas, dentre vários outros.¹ Eles são significativos pois apontam para três tendências distintas: o Mambembe foi, prioritariamente, em busca das características da interpretação cômica do palhaço e freqüentou assiduamente os espetáculos do palhaço Chico Biruta (Marco Antônio Martini), do Circo Teatro Bandeirantes, na cidade de São Paulo; o Ornitorrinco interessou-se pelo caráter feérico e espetacular das artes circenses e se apropriou dos ensinamentos de José Wilson Moura Leite, criador e diretor do Circo Escola Picadeiro; o Tenda Tela Teatro também aprendeu com José Wilson (antes mesmo do Orinitorrinco), além de outros, como o Mestre Maranhão (que viria a ensinar muitos outros jovens não-circenses nos anos seguintes), e se voltou para o espetáculo circense.

Com a criação das escolas essas três tendências foram aprofundadas, especialmente aquela experimentada pelo Ornitorrinco, ou seja, a de trazer para a cena contemporânea as várias faces das artes circenses. Grupos e artistas com domínio das artes circenses proliferaram, com características as mais diversas.

O palhaço e a cena

Dentre as várias faces das artes circenses que despertaram (e ainda despertam) o interesse dos artistas de teatro, certamente o palhaço ganha lugar de destaque. Em São Paulo, podem ser identificadas três matrizes da adoção da personagem circense para a cena: a do circo propriamente dito, através das escolas, ou diretamente com os circos itinerantes; as investigações do Lume, de Campinas, que têm o clown como passagem da pré-expressividade à expressividade (FERRACINI, 2001: 217-232); e a vinda do italiano Francesco Zigrino a São Paulo, na década de 1980, que coordenou oficinas na ECA e na FAAP, além da montagem de peças teatrais (SANTOS, 2006). Através dos dois últimos exemplos, atores e diretores teatrais tiveram a oportunidade de experimentar as técnicas clownescas oriundas de diretores franceses, especialmente Decroux e Lecoq.

Salvo as exceções de sempre, na cena paulistana tem predominado uma vertente que procura uma psicologização do palhaço, que se reflete tanto na busca personalizada da descoberta do “ridículo” de cada ator, como também em uma cristalização da personagem e da cena, que é garantida por uma dramaturgia específica e, entre outras características, “domesticadora” da personagem. Em outras palavras, tem-se proliferado o distanciamento das características grotescas e populares do palhaço de circo, que é, concomitantemente, universal e particular (BOLOGNESI, 2003: 57-90), para uma acentuada nuance naturalizadora da máscara clownesca, com base no princípio da verossimilhança.

Essa distância se reflete, inclusive, na proposta de diferenciação terminológica entre palhaço e clown. Embora oriundas de campos lingüísticos diversos (latino, para o palhaço; anglo-saxão, para o clown), os dois termos são similares, do ponto de vista semântico: tolo, rústico, camponês, de raciocínio lento, etc. No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: Augusto, clown branco, Toni de *soirée*, excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história do clowns.

O clown, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos, com influência direta ou indireta do Lume, de Campinas, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia. Em poucas palavras, este protótipo de clown passou por um profundo processo de subjetivação e individualização, a ponto de abandonar as características cômicas, universais e populares que o consagraram. As marcas do corpo (essa sim a natureza da “alma do palhaço”), subjugado à autoridade e à ordem, privado do alimento e do sexo, estão ainda mais escamoteadas; em seu lugar, transbordam as facécias do espírito e da alma. Do ponto de vista da história das artes cênicas, algo similar se deu com os românticos e os simbolistas, quando se voltaram para o universo circense e para os palhaços.

Conseqüências desta linha de investigação podem ser vistas no abandono do caráter improvisado da interpretação do palhaço, bem como no enquadramento da encenação em uma dramaturgia fixa. O simples apoio a uma dramaturgia sucinta, um simples roteiro de cena, e a liberdade da interpretação improvisada, características da atuação do palhaço circense, foram abandonados em nome da dramaturgia fechada e da encenação minuciosa. Ambas prevêm e indicam os rumos da interpretação. Com isso, abandona-se o aspecto épico-comunicativo do circo e adota-se uma postura dramática, expositiva de uma individualidade exclusiva. O público, de participante, passa a receptor. A iluminação, geral e aberta, que mostra o público, adotou o foco que centraliza a personagem e seus dilemas.

Antecedentes

Processo similar se deu com as máscaras da *commedia dell'arte* quando de sua instalação na França, a partir do século XVII. O Teatro

das Feiras de Paris, principalmente através de Lesage (o Molière das Feiras), não mediu esforços para situar as máscaras *dell'arte* nos cânones da verossimilhança, fazendo com que a ilusão se firmasse como critério de renovação. Esse processo de “naturalização” das máscaras tipológicas transformou os tipos originais. Para tal efeito, a dramaturgia teve papel significativo: ela procurou estabelecer previamente aquilo que em sua manifestação original se fundamentava na improvisação e na habilidade do ator. O resultado, na *commedia dell'arte*, dentre outros, foi a formalização. A título de exemplo, o primevo Arlecchino, astuto, agressivo, em farrapos, sofreu alterações significativas, vindo a ser uma personagem formal: os farrapos de sua vestimenta transformaram-se em losangos. Isto é, a personagem foi amalgamada às características do país que o acolheu: sua comicidade tornou-se prioritariamente verbal, com apoio no enquadramento dramaturgicamente, em detrimento da mímico-gestual na qual ele se originou. A interpretação corporal e acrobática foi se arrefecendo e cedeu o posto à interpretação a partir do pensamento e da palavra. Ou seja, na França, as máscaras *dell'arte* se submeteram a um processo de aburguesamento, tornando-se palatáveis à nova classe social que ganhava força. Segundo Cláudio Vinti,

Alla Foire, Arlecchino si ingentilisce, quasi imborghesendosi; si fa “gentiluomo”, e come i gentiluomini settecenteschi diventa galante, spesso cerimonioso e si esprime con un linguaggio amoroso ricercato e signorile (il suo ruolo è spesso quello di “maître d'Amour”), ben lontano dal “jeu” burlesco e acrobático e dalle pesanti allusioni caratteristiche della maschera dell'Arte. L'evoluzione della commedia foraine porta parallelamente all'evoluzione della concezione dell'amore, che, via via si trasforma spiritualizzandosi nell'amore-sentimento.

Acompanham o processo de espiritualização, com ênfase no sentimental, característicos de uma subjetivação da personagem-tipo, a troca do “lazzi” pela ênfase verbal, a gestualidade puramente corporal em jogo de destrutiva ironia (destrutiva, porque a ironia parte do princípio da superioridade daquele que ironiza sobre quem é inonizado), a dramaturgia aberta e dependente da improvisação em um texto e espetáculo que se fecham sobre si mesmo.

Tal como as máscaras *dell'arte*, o palhaço, através da encenação e da dramaturgia contemporâneas, está passando por processo similar de enquadramento “civilizatório”, isto é, modelando-se às características dominantes da cena atual, arrefecendo os impulsos corporais da fome e do sexo e enaltecendo o jogo do espírito. O palhaço, com isso, deixa de ser o estranho, o intruso, o sem-lugar, para ocupar um posto na espetacularidade social, como se o processo da dominação, escamoteando suas próprias características de exclusão, absorvesse os deserdados. Se o problema não se resolve no social, ele está absorvido e anulado no espetáculo.

Notas

¹ Uma história aprofundada desse período está por ser feita.

² Segundo Cuppone, a *commedia dell'arte* é uma invenção romântica (1999: 23-32).

Bibliografia

- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
 CUPPONE, R. *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'ottocento francese*. Roma: Bulzoni, 1999.
 FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.
 SANTOS, L. R. A linguagem das máscaras por Francesco Zigrino. Comunicação Oral no GT – Pedagogia do teatro & Teatro e educação. IV Congresso da ABRACE. Rio de Janeiro, 2006. Ver p.130-132 desta publicação.
 VINTI, C. *Alla foire e dintorni*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1989.

* * *

O NOVO TEATRO E A EXPLOSÃO DO ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO

Martha Ribeiro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Teatro novo, espaço autobiográfico

O assim chamado Teatro Novo ou teatro do segundo pós-guerra compreende várias experiências no campo teatral que buscam explorar, e transbordar, os limites entre realidade e ficção. Há um forte componente autobiográfico, tanto nos processos de vivência cênica, quanto na realização de espetáculos: ator e autor se confundem com a identidade do eu espetacular. Mas, o que realmente significa um teatro autobiográfico? Juntar estes dois termos, autobiografia e obra teatral, parece, à primeira vista, um paradoxo, pois teatro é a arte da ficção e autobiografia é, como simplifica Lejeune, a biografia de uma pessoa real feita por ela mesma. O teatro fala através de personagens ficcionais e a autobiografia possui como condição imediata uma identidade entre o narrador e o herói da narração. Por esta reflexão, podemos dizer de imediato que um teatro autobiográfico para existir não pode prescindir da presença em cena do autor.

A aproximação entre teatro e vida, que está na base das vanguardas do início do século XX, repousa sobre três principais pontos: negação de um teatro concebido só como ficção e como representação; negação da divisão clara entre atores e espectadores; proposta de um teatro comunitário, realizado por meio de um processo criativo de grupo. Estes conceitos acabaram por determinar a forte tendência autobiográfica por parte dos artistas do período, o que irá se acentuar, posteriormente, nas experiências de vanguarda do segundo pós-guerra. Se uma das características do Novo Teatro é renegar o texto escrito em prol de uma elaboração dramática que nasça ao interior de um processo criativo de grupo, propomos observar o processo de aproximação entre teatro/vida como um verdadeiro corte na tradição do teatro dramático, sem, no entanto, perder de vista o olhar crítico, antagonista, disposto a jogar com esta concepção artística que apostava na idéia de que tudo poderia vir a ser arte.

Marco De Marinis (1988) propõe nomear o conjunto de experiências e propostas teatrais que surgiram nos Estados Unidos e na Europa entre 1947 e 1970, em oposição ao teatro oficial e institucionalizado, como “Teatro Novo”. A defesa do termo, em substituição aos de uso mais freqüente como “teatro experimental” ou “teatro de vanguarda”, explica De Marinis, corre em duas vias: primeiro porque o termo, em relação aos outros, é menos condicionado ideologicamente e, em segundo lugar, seu uso se deu naturalmente entre os homens da prática teatral, como exemplo o “Encontro para um novo teatro” celebrado em Ivres, 1967, ou os manifestos teatrais de Elia Kazan e Pier Paolo Pasolini¹; preservando as diferenças de intenção no uso do termo. Em sua defesa De Marinis ainda acrescenta que o termo “novo teatro” não constitui em nenhuma hipótese um juízo de valor artístico: “para o teatro da segunda metade do século XX, o velho não tem que ser necessariamente ruim, e nem o novo tem que ser necessariamente melhor” (1988:14). O novo, neste caso, significa a linha de orientação totalmente inédita que fenômenos como o *happening* ou os espetáculos do Living Theatre, nos anos sessenta, introduziram no horizonte teatral. São produções que provocaram modificações profundas em nosso imaginário teatral, o que por si só torna incontestável sua importância histórica.

Sobre os limites cronológicos do teatro novo apontado por De Marinis, o ponto de partida se justifica (simbolicamente) em razão da fundação do Living Theatre, em 1947, por Julian Beck e Judith Malina, “o primeiro e mais glorioso grupo do novo teatro”. Já seu término se refere diretamente à crise de 68, que provocou em alguns expoentes do teatro de vanguarda uma tomada de posição extremada em relação ao teatro. As experiências deste período, apesar de serem muito dis-

tintas entre si, diz De Marinis, buscaram de fato uma renovação profunda e radical no modo de fazer e conceber o teatro. A busca de novas alternativas tanto no plano da linguagem, das formas e dos estilos, como, e principalmente, no plano da produção, culminou em um processo radical de *desteatalização* teatral. O esforço contínuo e profundo de superação dos limites impostos à cena ocidental, dos limites dados por convenções que, em certa medida, já tinham sido desvirtuadas com as vanguardas históricas, fez deste movimento algo único dentro da história do teatro ocidental. Cabe perguntarmos se foi um movimento destrutivo (e autodestrutivo) ou se tratou de uma dilatação dos limites da arte teatral. Talvez não aja uma resposta definitiva para esta questão.

A revolucionária escola teatro novo, que teve Duchamp como uma espécie de santo, desejava eliminar completamente a idéia de pureza ou de especificidade da arte e para tanto pregava a não-distinção entre arte e vida. A primeira consequência desta equação é que tudo poderia vir a ser arte, bastava o artista saber elevar a realidade ao nível de signos. Ora, esta possibilidade torna confusa a identificação do que é e do que não é arte. Para John Cage, por exemplo, o teatro é a vida de todos os dias: sua música, como o *ready-made* de Duchamp, já estaria feita, bastaria a ele saber reconhecê-la. O novo teatro, que tem como pai espiritual Antonin Artaud (1896-1948), dilata o conceito de teatro a ponto de fazê-lo confundir-se com as situações da vida cotidiana. Como pregava Artaud: queremos um teatro capaz de agir profundamente sobre nós, sobre os nervos e sobre a pele; um espetáculo total suscetível de fazer falar os gestos, os objetos, os sons, o espaço. É um modo totalmente novo de entender e fazer teatro. Dentro desta incerta zona fronteira, o espectador se tornará uma peça fundamental, um elemento de potência para o jogo cênico.

O espectador passa a ser o problema central do novo teatro. No Living Theatre, por exemplo, Julian Beck e Judith Malina buscam a participação sincera e total do público. Todas as cartas estão na mesa: não se trata de fingir a vida, mas de vivê-la de verdade, aceitando todos os riscos que algo assim pode acarretar. É uma entrega completa e autêntica de si mesmo (do ator) para assim estimular a mesma entrega por parte do espectador. Não se trata mais de representar ou fingir, deve-se viver de fato a cena, não basta fazer o papel: é preciso ser de verdade este personagem. Por exemplo: durante os ensaios de um dos espetáculos do Living Theatre, *The Brig*, Judith submeteu os atores ao sistema de regras de uma prisão. Foi algo terrível e ao mesmo tempo fascinante, a experiência fez com que os atores pudessem viver de fato as relações aberrantes entre guardas e prisioneiros; declarou Judith em 1964. Um espetáculo que utiliza em seu processo de criação uma vivência profunda como esta abre uma nova espacialidade: seu contexto não é puramente ficcional, é também autobiográfico, pois se configura como a escritura de uma vivência.

Expliquemos. Há um duplo aspecto nas experiências do Teatro Novo, isto é, ator e personagem se mesclam em uma espécie de presença que torna o personagem tão real quanto o primeiro. O ator, dentro deste processo de criação, cria uma alteridade (personagem) tão forte e “real” que atinge (por contágio) de modo profundo o público. A distinção entre vida e ficção fica muito tênue, o espectador acaba por vivenciar uma possível identidade entre o criador e a criatura. Aquilo que é (o ator no palco vivendo uma situação fictícia) se aproxima muito daquilo que poderia ser (o ator vivendo a situação real em tempo real). No palco o jogo do ator é ambíguo, o que torna difícil para o espectador separar a ficção da realidade; a radicalização deste processo se deu nas *performances arts* – experiências muitas vezes perigosas ao *performer*, de exposição do corpo submetendo-o aos limites físicos. São estes deslizamentos entre o ator e a personagem que possibilitam a abertura de uma espacialidade autobiográfica.

Uma pequena palavra sobre autobiografia. A narração autobiográfica não é uma simples fotografia de uma pessoa real, ela possui uma duração no tempo e um movimento no espaço. Há o fator da

memória, as omissões, o desconhecimento, etc. Isto já é suficiente para dar como suspeito o conteúdo da narração. Podemos dizer que uma autobiografia pode mentir, assim como uma “forma autobiográfica” pode revestir uma escrita ficcional, explorando assim a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma história puramente imaginada. Bem, se um escritor de autobiografia pode imaginar-se outro de si mesmo, a obra teatral pode-se revestir de uma forma autobiográfica, e fazer da encenação algo que trate da própria vida de seus fazedores. É a partir desta nova espacialidade que devemos pensar a questão do teatro para artistas como John Cage e grupos como o Living Theatre. Não podemos isolar as experiências do Novo Teatro de seu contexto espacial; a abertura deste espaço autobiográfico permite que estejam no palco, ao mesmo tempo, o personagem e o criador. É um jogo de espelho com a ficção: o sujeito da criação torna-se personagem e o próprio personagem cria o sujeito da criação. Criador e criatura estão juntos no mesmo espaço, em um processo de identificação entre arte e vida; algo impensável para a espacialidade naturalista ilusionista.

Mas, há uma tendência que não podemos esconder que pesa sobre o desenvolvimento da Segunda Vanguarda, uma tendência perigosa que fez da crueldade do Teatro Artaudiano uma terapia individual e coletiva.

Nota

¹ *Manifesto per un nuovo teatro*, 1968.

Bibliografia

- DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro*, 1947-1970. Trad. Beatriz Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Traduction de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

* * *

ENTRE LÁGRIMAS E CARNAVAL: A DRAMATURGIA DAS CENAS REVISTEIRA E MELODRAMÁTICA

Neyde Veneziano

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dramaturgia, espetáculo, cena

Se o conceito de dramaturgia do ator já tem fundamentos teóricos, paralelo ao antigo conceito de dramaturgia restrito ao texto dramático, quanto mais se investiga a cena contemporânea, mais se verifica a clara existência de uma dramaturgia de cena, pouco ou quase nada sistematizada, cujo manejo depende, exclusivamente, dos dispositivos do encenador apreendidos da teoria e na prática. Dessa dramaturgia de cena derivam, não só a boa comunicação do espetáculo como um todo, mas também a transmissão do texto literário em sua forma latente. Explicando, é do encadeamento das ações físicas e do gerenciamento da construção cênica que se organizam as idéias textuais e que se cria uma gramática única para cada espetáculo. O texto que, no passado, era inevitável e exclusivamente o ponto de partida, diante das várias linguagens é, também, o ponto de chegada. A forma escolhida reveste as fontes representadas em palavras dilatando, artisticamente, a obra do dramaturgo. Dá-se a escritura cênica. E ela vai desembocar no fato chamado espetáculo.

A dramaturgia de cena, ainda que sujeita às variações temporais e estéticas, tem certos códigos e regras referendados, por onde deslizam convenções universais. Ao trabalhar com teatro popular, contudo, pode

verificar a existência de convenções e códigos próprios que diferenciam esta sintaxe das outras.

Dentre os gêneros populares, elegi o Teatro de Revista e o Melodrama Circense. Experimentamos estas formas dramáticas diretamente sobre a cena, com o objetivo não de resgatar os estilos como peças de museu, mas de comunicar, com a mesma força e vigor, esse teatro considerado pretérito. Durante os processos constatou-se, através da experiência, a existência de um sistema distinto de regras operacionais que pode ser compreendido como dramaturgia exclusiva dessas cenas: a melodramática e a revisteira.

Considerando Teatro de Revista e Melodrama dois ícones do teatro popular brasileiro, comprovamos, na prática, que há um sistema de códigos determinantes da sintaxe cênica. Melhor explicando, como o conjunto que faz o espetáculo pode se comportar *dramaticamente*, colaborando com os objetivos dos autores, do encenador e corroborando com os princípios da recepção, levando em conta suas necessidades de entendimento, emoção e diversão. O popular se oferece à platéia e não aos deuses.

Em 1989, dirigi Revistando o Teatro de Revista¹, um espetáculo de pesquisa sobre a Revista brasileira.² Da montagem emergiu a real necessidade de domínio do sistema *revistocênico*, já que no Teatro de Revista nem tudo pode ser resumido em “vedetes, rebolado, plumas e carnaval”. Há regras e leis codificadas em que se reconhece a cena revisteira. Examinemos, em primeiro lugar, o espaço cênico dividido, a rigor, em pelo menos três áreas distintas: o proscênio, à frente da cortina ligeira, o espaço à frente da segunda cortina e o espaço com o palco totalmente aberto, em que se revelam as escadarias da apoteose. Diretor que desconhece essa mecânica poderá querer fazer uma revista, mas não estará. Nos textos, haverá indicações referentes a *números de cortinas, esquetes e quadros de fantasia*. A cada um desses quadros assim denominados, haverá um espaço reservado por convenção e por direito. Alterado o mecanismo do espaço cenográfico, estará transformada a funcionalidade do texto e a decorrente comunicação com o público. Da mesma forma, há normas hierárquicas para as “marcações” e posicionamentos dos atores no palco. A hierarquia, oriunda da formação da companhia, determina que somente o “chefe de quadro” avance para o proscênio, que o coro permaneça atrás, que atores coadjuvantes sejam ordenados espacialmente de acordo com suas funções, que somente a vedete desça até a platéia e que seja reservada a passarella unicamente para as *girls* de primeira fila e vedetinhas com sua vedete. As alternâncias de ritmos provocam, na platéia, diferentes emoções. No tradicional teatro popular, todos os elementos falam, até o movimentar dessas três cortinas que, para acompanhar os climas, são traduzidos em *pano rápido* ou *cortina desce lentamente*. Mutações de cena feitas às vistas do público também são parte integrante desta dramaturgia de espetáculo.

Duelos, vinganças, venenos, cartas, coincidências, paixões impossíveis, heróis impulsivos e mocinhas ingênuas sempre povoaram o Melodrama, gênero de ficção que insiste em nos surpreender, pois migra de um meio de comunicação para outro, mantendo os mesmos velhos modelos e as mesmas velhas estruturas. Primeiro, era apenas um relato oral. Ganhou, formalmente, o teatro. Mas esteve, também, nos jornais, com o folhetim. Foi para o rádio, para o cinema, para o circo, conquistou a tv. Na escrita, o Melodrama costuma ser cheio de arroubos, de poesia duvidosa, tortuosa e prolixa. Na interpretação, a ênfase recai sobre gestos hiperbólicos, codificados por longa duração e por entonações exacerbadas, totalmente cantadas (de voz embargada e trêmula, como dizem). Na encenação, há também regras, códigos e truques. Uma sintaxe secularmente experimentada.

Diferente da Revista, o melodrama se popularizou no Brasil através das companhias itinerantes de circo-teatro, atravessando décadas do interior nacional. Como na *Commedia dell'Arte*, os atores dessas companhias dominavam a cena melodramática, com sua dramaturgia e convenções. Todos conheciam os enredos (transmitidos oralmente),

o clímax, os conflitos. E a estrutura organizacional das companhias era familiar, semelhante às dos *commici dell'arte*: especialistas em tipos fixos, havia o galã, a ingênuo, o cômico, o cínico, cuja denominação informava sobre uma função dramática e não sobre um personagem. Do pacto entre atores e platéia, entre risos e choros, registrou-se uma outra estética também única e de jeito brasileiro. Pois circo-teatro é exclusividade brasileira.

Buscando essa estética típica e ingênuo, encenei em 2005, “...e o Céu uniu Dois Corações”, de Antenor Pimenta³. Durante o processo constatou-se, também através da experiência, a existência de sistema normativo operacional que fundou uma dramaturgia para a cena melodramática: aparentemente ingênuo, excessivamente colorida, extremamente cuidada e ampliada.

Foi difícil fazer os atores acreditarem na releitura do clichê, nos gestos hiperbólicos, na alternância proposital do ritmo. A intenção era fazer fluir a teatralidade e tirar a espontaneidade. O objetivo não era reconstituir o circo e sim *representar* o circo. Os arroubos do texto deveriam passar, não só por arroubos vocais como por marcações que, ao ultrapassarem o natural, salientassem os conflitos. Para tanto, utilizei-me sempre do contramovimento, não permitindo que as personagens fossem direto aos seus objetivos. Ao levantar ou ao iniciar um deslocamento, por exemplo, começava-se sempre pelo lado oposto.

Ao contrário da Revista, no Melodrama evitamos as falas diretas à platéia (permitidas somente aos cômicos). Se a triangulação fosse necessária, ela não seria feita exatamente como cúmplice do espectador, mas apenas de frente, voltada para a cabine de luz. Marcações antológicas, como deixar algo cair e levantar com olhares apaixonados, parar subitamente e voltar-se ao chamado, chorar com o corpo ou mexer só uma parte dele, foram procedimentos adotados. Dessa forma contava-se melhor a história e, sobretudo, não se reproduziam movimentos e sons mecanicamente. Insisti na visualização, para fazerem-se acreditar sob o exagero refletido, até, em vozes e mãos trêmulas. Nos solilóquios e narrações do “já acontecido” a convenção foi trazer à frente quem estava com o texto, enquanto os outros davam um passo atrás. Esses Solilóquios, por convenção, foram acompanhados de música. E a maquiagem dos cômicos foi a única, realmente, circense.

No Melodrama não se canta. Na Revista, sim. A música no Melodrama entra para criar *climas*. As falas se casam com a música, com as pausas. Contam-se os tempos que acompanham não canções, mas falas de personagens. As entradas e saídas são marcadas com música, e cada cena é fechada com um ponto final. E, por se tratarem de teatro popular, o ponto final do Melodrama e da Revista é, sempre e inevitavelmente, uma apoteose. Com ou sem escadarias.

Notas

¹ Texto de Perito MONTEIRO e Neyde VENEZIANO.

² Dessa pesquisa resultou o livro *O Teatro de Revista no Brasil* (1988).

³ A montagem foi feita pelo Grupo Teatro sim, por que não?, de Florianópolis. 2005/06.

Bibliografia

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. *O Teatro de Revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- MATTEIS, Stefano, LOMBARDI, Martina, SOMARÉ, Marilea (Orgs). *Follie del varietà*. Vicende memorie personaggi: 1890-1970. Milão: Feltrinelli, 1980.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia – a vida do autor de – o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Fundação Padre Anchieta, 2005.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- _____. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quiron, MEC, 1976.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.

* * *

O CONCEITO DE CENA TEATRAL QUÂNTICA E A CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA QUÂNTICA

Rubens Brito

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Cena quântica, dramaturgia quântica, processo criativo

No segundo semestre de 2002, ao fazer um estudo sobre a evolução do espaço cênico, observo que as relações entre o conhecimento científico do homem sobre tempo e espaço e a cena do teatro ocidental são mais estreitas do que imaginava. A partir desta constatação, formulei a hipótese de que o artista projeta na cena, consciente ou inconscientemente, esse conhecimento. O desenvolvimento da pesquisa, comprovando a hipótese, revela que toda vez que o saber científico dá um salto qualitativo em relação à noção espaço-temporal, lá está, na cena teatral, este saber. A título ilustrativo, dou três exemplos cênicos, correspondendo, cada um deles, a um momento específico da Física.

No classicismo francês (em especial, Corneille, Racine e Molière), quando o conceito físico em vigor era o do espaço e tempo como entidades separadas e absolutas, a cena registrava um espaço cênico igualmente absoluto: a frontalidade do palco resultava no mesmo posicionamento dos atores em relação à platéia (se um ator entrava pela esquerda, este ator entrava à esquerda em relação a todos os espectadores). O palco italiano é um exemplo concreto de espaço absoluto.

A idéia de que o espaço é absoluto cai por terra quando Isaac Newton, em 1687, explica como os corpos se movem no espaço e no tempo e a Lei da Gravitação Universal (mas o conceito de tempo absoluto ainda continuava vigorando). Entre as publicações das teorias da relatividade de Einstein (em 1905, a Restrita e em 1915, a Geral) ocorre uma nova revolução cênica. A radical transformação do espaço cênico sobrevém com o diretor Max Reinhardt, em sua encenação de *Édipo Rei*, de Sófocles, na adaptação de Hugo Von Hofmannsthal, apresentada no Circo Schumann, em Berlim, no ano de 1910. O palco em forma de arena relativiza o posicionamento dos atores e da cena (o espaço e o tempo, no sentido físico, agora são uma única entidade e, relativos, isto é, dependem do observador). A arena traduz um espaço-tempo relativo.

A teoria quântica, ao revelar que a luz só pode ser emitida ou absorvida em pacotes separados, denominados *quanta* (descoberta de Max Planck em 1900), instiga o cientista Werner Heisenberg, em 1926, a formular seu famoso *princípio da incerteza*, segundo o qual, quanto mais precisamente se tenta medir a posição de uma partícula, menos precisamente se pode medir sua velocidade e vice-versa. Em outras palavras: o universo não está totalmente determinado! É o fim do conceito de determinismo formulado pelo marquês de Laplace no início do século XIX (a grande implicação da teoria quântica é que o espaço-tempo não é contínuo e sim, que ele está repleto de flutuações quânticas). Baseando-se nestas idéias, Richard Feynman elabora a teoria das *múltiplas histórias*, já aceita como fato científico: o universo deve ter várias histórias possíveis, cada uma com sua própria probabilidade. Por incrível que possa parecer, *todos* estes conceitos foram aplica-

dos, consciente ou inconscientemente, na cena teatral! É o caso de *Orlando Furioso* criado por Luca Ronconi em 1969. Antes de mais nada, o diretor abandona o palco italiano: o espetáculo acontece num grande salão, sem áreas de atuação predeterminadas; o público percorre livremente o interior do espetáculo escolhendo cenas para ver e sendo “escolhido” por outras, que acontecem sem aviso prévio; as cenas são simultâneas e acontecem de forma a-seqüencial; ao final do espetáculo, cada espectador acabara de passar pela experiência de “construir” o seu próprio espetáculo, a sua própria história.

A partir destes exemplos, apresento a seguinte proposta:

CLASSIFICAÇÃO DA CENA TEATRAL SEGUNDO OS CONCEITOS DE ESPAÇO-TEMPO

A cena teatral, segundo os conceitos de espaço-tempo, no sentido físico, pode se apresentar de três formas distintas:

CENA TEATRAL ABSOLUTA

CENA TEATRAL RELATIVA

CENA TEATRAL QUÂNTICA

As três formas podem ser assim definidas:

A Cena Teatral Absoluta (CTA) é aquela que se apresenta num espaço-tempo cênico absoluto.

A Cena Teatral Relativa (CTR) é aquela que se apresenta num espaço-tempo cênico relativo.

A Cena Teatral Quântica (CTQ) é aquela que se apresenta num espaço-tempo cênico quântico.

Onde

Espaço-tempo cênico absoluto: é o palco ou área de atuação cuja posição e distância é a mesma para todos os espectadores, proporcionando assim um único ponto de vista do público sobre ele, e cuja medida de intervalo de tempo do espetáculo terá o mesmo resultado para todos os espectadores, em qualquer mensuração.

Espaço-tempo cênico relativo: é o palco ou área de atuação cujas posição e distância serão percebidas de maneiras diferentes por todos os espectadores, proporcionando assim vários pontos de vista do público sobre ele, e cuja medida de intervalo de tempo do espetáculo será diferente para cada espectador, em qualquer mensuração.

Espaço-tempo cênico quântico: é o *espaço-tempo cênico relativo* que se apresenta de forma a-seqüencial, proporcionando assim um espetáculo diferente para cada um dos espectadores.

Os três tipos de estruturas de espaço-tempo cênico aliam, em suas definições particulares, os conceitos de espaço-tempo no sentido físico, e os conceitos de espaço-tempo no sentido teatral ou cênico. Nos três casos, espaço e tempo formam uma única identidade, indissolúvel.

Existe entre as três formas de configuração do espaço-tempo cênico um gradiente de complexidade de instalação do tipo de espaço-tempo cênico (absoluto, relativo, quântico). Assim, o de menor complexidade é o absoluto; o relativo é mais complexo do que o absoluto porque instala mais de um ponto de vista sobre a cena; o quântico, o mais complexo de todos, porque exige um espaço-tempo cênico relativo para neste poder consagrar a apresentação a-seqüencial. Do absoluto para o relativo existe a variação de um gradiente, e do relativo para o quântico, idem.

Cada um dos três tipos de espaço-tempo cênico privilegia uma determinada relação palco-platéia; esta determinação conjuga-se em acordo com o gradiente de complexidade de instalação do espaço-tempo cênico.

Para caracterizar um espaço-tempo cênico quântico é necessário que as cenas que compõem um espetáculo – que se utiliza do espaço-tempo cênico relativo – sejam apresentadas e/ou recebidas (pelo público) de forma não seqüencial.

A seqüência, na conceituação de Patrice Pavis, é um “Termo de narratologia que designa uma unidade da narrativa. O encadeamento das seqüências forma a intriga. A seqüência é uma série orientada de funções, um segmento formado de diversas proposições que “dá ao

leitor a impressão de um todo acabado, de uma história, de uma anedota” (TODOROV, 1968). (...) “Fração de tempo teatral (textual ou representado), durante a qual se passa algo que não pode ser isolado” (UBERSFELD, 1977)” (PAVIS, 1999).¹

É preciso deixar claro que o espetáculo que se configura num espaço-tempo cênico quântico é aquele que se propõe de tal forma a permitir ao público a determinação das seqüências das cenas; é como se o espetáculo determinasse 50% e o público os outros 50%. Dessa forma é que cada uma das pessoas do público “constrói” a “sua” história (fábula ou mito) do espetáculo. Como resultante dessa operação, tem-se, na prática, a seguinte situação: nem os artistas que criam e apresentam o espetáculo sabem quais “espetáculos” serão “construídos” pelo público. Ao se iniciar a apresentação, 50% do espetáculo já está determinado: os outros 50% se determinarão ao longo do espetáculo.²

A partir do estabelecimento do conceito de Cena Teatral Quântica poderão surgir novas pesquisas, as quais, por sua vez, terão a possibilidade de focar a história do teatro ocidental e brasileiro em busca da precisão da trajetória desse tipo de cena. Quanto à dramaturgia, trata-se de enfrentar o desafio de atribuir a ela a função criativa de gerar, mais do que o texto e o texto espetacular, o espetáculo quântico. Neste, a dramaturgia cria a cena teatral assentada na estrutura eternamente inacabada do próprio universo.

Notas

¹ Estou usando esses conceitos de espaço cênico, tempo cênico e seqüência, na falta de outros mais adequados; por via de regra, as definições e análises do espaço e do tempo, formuladas por especialistas como Pavis, Ubersfeld e Ryngaert, não levam em conta o fato de que espaço e tempo formam uma única identidade indissolúvel e inseparável.

² A teoria da Cena Teatral Quântica pode ser examinada, na íntegra, no meu trabalho *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos* (cf. Bibliografia).

Bibliografia

- BRITO, Rubens José Souza Brito. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe* (SP). Campinas: UNICAMP, 2004. (Tese, livre-docência).
- HAWKING, Stephen W. *O universo numa casca de noz*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

* * *

DERCY GONÇALVES: TEATRO OU TEATRALIDADE BRASILEIRA?

Virginia M. S. Maisano Namur

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Paródia, carnavalização, popular

Popularíssima, a ponto de freqüentar inclusive os meios mais recentes de comunicação, como os blogs, nos quais comparece como alvo de dessacralização contemporânea¹, Dercy Gonçalves, hoje centenária, oitenta anos de palco, é ainda uma atriz que dá muito que pensar e que falar.

Curiosamente, esse “dar o que falar”, como tudo em sua trajetória, desde as escolhas profissionais até as surpreendentes ações políticas², parece resultar de um modo específico de ser e parecer no palco e na vida, que diz respeito mais às exigências de sobrevivência de uma atriz do gênero popular brasileiro, do que a um projeto deliberado e conseqüente.

Viva entre nós porque nunca deixou de representar e popular porque sempre fez questão de confundir encenação e vida³, Dercy produz eco porque nunca tem outra intenção senão a de se conservar

sempre atuante, refletindo a sua cena, à exacerbação dramática, essa ambivalente disposição de manter-se sempre num interstício entre representação e atualidade.

Não se pode deixar de considerar que há tanto tempo teatralmente ativa, essa artista nos ofereça uma oportunidade rara de reflexão, se não sobre a sobrevivência do teatro popular brasileiro, sobre a permanência de uma forma nativa de encenação, que, derivada desse teatro ou mantendo com ele relações estruturais, se estende por um lado, para meios como o cinema e a televisão, enquanto por outro, alcança boa parte do teatro de elite que o país produziu, sobretudo depois que se tornou possível o diálogo criativo entre encenador e texto.

A inquietação com tal encenação, que convencionamos chamar de *teatralidade*, tanto para evitar confusões com a dramaturgia textual, da qual ela tantas vezes se distancia ou prescinde, quanto para apreender o exagero dramático no qual ela sempre tende a cair, não é novidade entre nós. Augusto Boal, para só citar um exemplo, certa vez reparou na ausência de heróis positivos em nosso teatro e em outra, afirmou que a comicidade popular é o único traço estilístico que se encontra em todos os gêneros de comunicação teatral brasileiros, da peça de costumes às pantomimas circenses, dos números de televisão aos *sketches* de teatro de revista.⁴

Há, realmente, certa propriedade na afirmação. Porém, a questão não é tão simples. Se a *comicidade popular* salta à vista, não é por se tratar de traço da teatralidade nativa, mas por ser antes, no seu efeito dissonante, manifestação radical de um recurso bem mais amplo e variado de linguagem, que de inúmeras formas e sob diferentes gêneros e meios, tem estado sempre presente na encenação brasileira e, pode, por isso, sugerir-se como uma de suas especificidades.

Esse recurso é o da paródia (BAKHTIN, 1974:1981) e se manifesta sob tal variada gama de atualizações não necessariamente cômico-burlescas,⁵ que a forma franca da comicidade popular, mesmo na sua extravagância comemorativa, não é mais que uma de suas modalidades, na qual se cumpre com pleno sucesso um só e mesmo princípio paródico: o da desestruturação do discurso monovalente e linear, predominante no Ocidente, e conseqüentemente, da concepção autoritária e hierárquica de mundo e humanidade, que essa estrutura lógica desnuda.

Buscando outra, nova ordem, para delinear uma cosmovisão integral e contínua, na qual em vez de classificações e hierarquias, haja pluralidade, heterogeneidade e polivalência, a *par-ode* ou *canto paralelo* (CAMPOS, 1964:15) é uma estratégia, antes de tudo, de desestruturação de linguagem e, por isso, também de consciência sgnica, o que lhe dá função metalingüística, a par da estética. Entendendo homem e mundo como elementos de mesma natureza, o discurso, enquanto enuncia o mundo, também se denuncia. E o resultado de sua contorção é que o mundo aparece como linguagem e é sempre como representação que se atualiza, num movimento sempre plural de referencialidade.

Advém daí o aspecto múltiplo e especular da paródia, desde os deslocamentos inversivos, até os exageros formais (estilísticos ou corporais), que desfronteirizam a linguagem e, através da força dinâmica de fusões e hibridismos, ampliam e transformam o mundo. Do ponto de vista da natureza, na qual se acha plenamente integrado o homem, este é sempre espécie, nunca indivíduo e, por isso, uma atualização de mundo que se dê através da linguagem não pode ser, jamais, uma ação singular e monovalente, mas polissêmica, representativa de toda a sociedade que, sob as mais variadas e contraditórias perspectivas, constrói o mundo como versão não só coletiva, mas em progresso.

Discurso-espelho, a paródia nos põe, portanto, no estranho e ambivalente plano dos simulacros, que incansavelmente desnuda, num esforço de extrair das fissuras que nelas abre, maior aproximação com o “real”. No entanto, o que camada após camada encontra, continua a ser sempre e sempre simulacro. A essa derrota tanto deve a paródia – desde a interação entre arte e vida, até a compulsão das conversões

matéριο-corporais, que não permitem que idéias ou conceitos sobrevivam senão como alegorias; insistem em indiciar gestual e topograficamente o corpo e suas funções vitais e no verbo, respeitam apenas as formas da oralidade, discurso vivo que, frente ao outro, titubeia, retorna, se constringe, cria reticências – que acaba, por avessamento, em transformá-la em vitória: é justamente por nunca poder suplantar sua própria condição de signo, que no lapso de tempo em que vigora (e aí também a importância do presente concreto, ou seja, da mais crua e viva atualidade, esse instante controverso que se esvai enquanto também é devir), o discurso se constrói, ou ao menos se vislumbra, como espaço utópico, de equivalência libertária entre identidade e alteridade, espírito e corpo, homem e signo, linguagem e mundo.

Logo, não é de estranhar que até as modalidades sob as quais a paródia se apresenta também sejam múltiplas e infinitas, tantas quantas forem no mundo as formas de discursos dominantes, aos quais dá aproximação/distanciamento, ou seja, identidade e, paradoxalmente, simultânea alteridade crítica. Dependendo da cosmovisão implícita em tais discursos, de sua natureza objetiva ou subjetiva, do grau de autoridade que a si outorga, o espelho da paródia pode se fazer côncavo ou convexo e, numa gradação do ambivalente jogo de reconhecimento/estranhamento, operar por refração ou por reflexão.⁶ No primeiro caso, se têm as relações dialógicas marcadas por liberdade estrutural e conceitual, à qual corresponde ou não o riso festivo, sua expressão mais completa. No segundo, a paródia de dialogismo rarefeito, que pode ir da ironia até a mais torturada morbidez.

Não é preciso argücia para constatar que todos esses modos se insinuam, incessantemente, na teatralidade brasileira, o que poderia levar alguém a tentar explicar o fato pela natureza particularmente conflitante e dialógica da própria encenação. Mas, contra isso há a constatação de que não basta a presença do diálogo formal para que um discurso seja estruturalmente dialógico, no sentido em que exige a paródia, e aí está o teatro de tese como exemplo.

Na encenação brasileira, o forte não é o discurso monovalente e linear, de compleição conceitual ou filosófica, mas o discurso polissêmico, de desempenho corporal e de sentido alegórico. E não poderia ser de outra forma numa cultura mestiça e periférica, obrigada a sobreviver às interferências contínuas de modelos exteriores. Assim, ajustada ao popular, nossa cena é também necessariamente dialógica e pode passar da Dercy do teatro de revista e da comédia paródica para uma encenação oblíqua e *pestilenta* do *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues e, num piscar de olhos, chegar ao que no sentido cíclico da carnavalização é novamente o mesmo, embora diferente: o recente *Os sertões*, de Zé Celso,⁷ certamente um épico, mas dionisíaco, ou seja, carnavalizado. Entre eles, ainda se pode colocar o cinema, pródigo no cômico-burlesco, que em Dercy vai do hibridismo do cinema de revista às chanchadas derrisivas; das comédias soltas às pantomimas integradas a melodramas, mas também muito rico na paródia séria, na qual se destaca Glauber Rocha. Ou ainda a televisão, da qual não se pode esquecer a vocação melodramática novelesca, nem os *sketches* humorísticos, mas na qual também se chega ao avessamento negativo de *Dercy de verdade*, programa-realidade que no afã de explorar o talento carnavalizado da atriz, acabou por deslocar o seu otimismo festivo e, por isso, inconsequente, para um “mundo cão”.

Tudo isso não seria nada, se muita paródia não marcasse ainda os momentos mais revolucionários do teatro inteligente produzido no país no último século: *Vestido de noiva*, que em parte por mérito do texto, mas de fato pela polivalência cênica, renovou as convenções teatrais; *Macunaima*, de Antunes Filho, encenação carnavalizada de texto de *emulação dialógica* (CAMPOS, 1973:171), que para alguns críticos marcou o surgimento do encenador-criador nativo (MAGALDI, 1997:314), ocorrido para outros muito antes, já em *O rei da vela*, criação também carnavalizada, resultante de encontro entre a *violência tropical* da paródia modernista de Oswald de Andrade e José Celso Martinez (PRADO, 1988:113). E isso sem considerar que há razões

de sobra para suspeitar que no dialogismo paródico também se enreda o fato de ser Nelson Rodrigues, ao prestar-se às *mais controvertidas exegeses, pela riqueza inesgotável de sua obra* (MAGALDI, 1997:320), o único clássico da dramaturgia textual nativa.

Diante disso, se Dercy Gonçalves não é a grande dama do teatro brasileiro, é certamente, e com licença do exagero paródico, a grande dama da teatralidade nacional.

Notas

¹ Trata-se de irônica hiperdessacralização, que não pretende poupar sequer o já dessacralizado e, por isso, operando por ambígua reversão, muitas vezes beira o conservadorismo e não raro chega ao reacionário. Nesse contexto, Dercy é que é alvo de deboches, havendo furiosas campanhas contra o anacronismo ingênuo de seus palavrões e a favor de sua morte, o que conserva ainda o sentido ambivalente de culto/derrisão a sua imagem.

² Entre outras coisas, foi ela militante ativa pela regulamentação da profissão, ao lado de Cacilda Becker, e foi ela quem, em plena ditadura, tirou Mario Lago do ostracismo ao qual o relegara a repressão.

³ Não se trata aqui de uma confusão ilusionista entre arte e vida, no sentido em que opera a representação naturalista, mas, pelo contrário, de uma confusão que desmascara essa ilusão, porque insere deliberadamente a representação na vida, tanto quanto insere a vida na representação. Para distinguir ou embaralhar, como é o caso de Dercy, atuação e representação, nada melhor do que uma frase de um seu surpreendentemente igual, o ator e diretor José Celso Martinez CORREA, 28/05/2005: *Mas na vida você está sempre atuando. Atuando, não representando. Representar, eu representei para o DOPS.*

⁴ Cf. PRADO, 1988, p. 66.

⁵ A teoria da paródia e, sobretudo da paródia carnalizada, associada ao grande pesquisador BAKHTIN pela importância de seus estudos sobre Dostoiévski (1929, reeditado pela URSS em 1963) e Rabelais (1940), tem, na verdade, muitos teóricos e todos eles se preocuparam com a extensão do conceito. Antes de Bakhtin, TINIANOV (1921) e TOMACHEVSKI (1925) haviam estipulado que a paródia exigia a inversão da obra parodiada, deixando para o caso de correspondência entre os planos de linguagem envolvidos o conceito de estilização. Bakhtin por certo conheceu esses estudos e embora se opusesse ao estruturalismo de suas orientações, preferindo colocar a variedade paródica em termos metalinguísticos, diversificou-as em estilização; paródia propriamente dita, da qual a carnalizada é exemplar; narração mediada e diálogo. No Brasil, antes mesmo que os estudos de Bakhtin fossem divulgados no Ocidente, o que só ocorreu em 1967, através de Julia Kristeva, Haroldo de CAMPOS, 1964, propôs num sentido muito próximo ao do pesquisador russo o conceito de *par-ode* ou *canto paralelo*, como um *recurso estilístico estrutural* que não deveria ser necessariamente entendido no sentido de *imitação burlesca*. Mais tarde, em 1973, já a par dos estudos de Bakhtin, reconhece também nova modalidade de estrutura, que denominou *paródia tipológica* ou *emulação dialógica*. Essa amplitude do conceito vigora nas décadas posteriores, como em HUTCHEON, 1978, que despe a paródia da intencionalidade cômico-burlesca para armá-la, antes, de um efeito crítico-irônico, o que lhe permite, em 1989, especular com maior liberdade sobre a paródia pós-moderna.

⁶ NAMUR, 1992, estabelece para o discurso paródico uma gradação de efeitos a partir da ambivalente aproximação/afastamento com o plano parodiado, que pode ir da refração corrosiva da carnavalização, até a reflexão satânica dos românticos, estética na qual Bakhtin tinha como impossível a paródia, dada sua cosmovisão subjetiva e individualista, que dá ao discurso uma construção autorizada e, portanto, monovalente. Permitindo o reconhecimento de formas rarefeitas de paródia na ironia ou cinismo romântico, essa gradação abre caminhos para o reconhecimento da paródia em outras estéticas de tendência não realista, como é o caso do surrealismo.

⁷ Cf. José Celso MARTINEZ, meio eletrônico, 2005: *Em Os sertões temos elementos de melodrama, clown, pirotecnia, ópera, sangue falso, música hollywoodiana, nudez, alegorias, agitação política, teatro nô, pantomima, dramalhão... Há algum recurso radical demais, apelativo, clichê demais para colocar no palco? Há algo que seja tabu? Não, onde tem tabu, me diz, que vou lá e ponho. É só saber.*

Bibliografia

- AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 5ª ed. 1994.
- BAKHTIN, M. *La cultura popular em la Edad Media e Renacimiento – el contexto de Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- CAMPOS Haroldo. *Miramar na Mira*, prefácio de Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Agir, 1964; Obras Completas de Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Morfologia de Macunatma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela: manifesto do Oficina*. In: Oswald de Andrade. *O rei da vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *Personalidade – entrevista com Zé Celso, Teatro Oficina*. Fonte eletrônica: DW.World. Deutsche Welle.htm, 28/05/2005.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Ironie et parodie: stratégie et structure*. Poétique. Paris: Seuil, n° 36, 1978.

_____. *The politics of postmodernism*. Londres e Nova York, Routledge, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LISBOA, Luiz C.(org.) *Dercy Gonçalves*. Rio de Janeiro: Rio, 2002.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2ª ed.1997.

_____. *Nelson: dramaturgia e encenação*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NAMUR, Virginia Maisano. *Por uma revolução sutil: o cômico-burlesco e o erótico-escatológico no romantismo brasileiro de implosão*. Dissertação (Mestrado em comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Desagradável*. Dionysos, n° 1. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1949.

SILVA, Armando Sergio. *Oficina: do Teatro ao Te-Atto*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenção*. Campinas: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

GT 3 – Estudos da performance

BRICOLAGEM

Alessandro Antonio da Silva

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dissertação de mestrado, pesquisa

Desenvolver um projeto artístico relacionando o teatro como fator de desenvolvimento criativo junto à questão do internamento psiquiátrico não está restrito apenas ao questionamento entre razão e desrazão,¹ pensamento linear e não-linearidade. Dentro desses fatores, o contato através da percepção com o diferente, com o sujeito que não corresponde aos padrões de normalidade estabelecidos em nossa sociedade – o “desprovido de razão” – remete-nos a um questionamento social que está atrelado à legitimação do trabalho artístico dessas pessoas.

A grande questão social dessa relação estabelecida entre o almejo do racional e a exclusão do pensamento “não-linear” tem fatores que envolvem a sociedade a qual idealiza um sujeito e inferioriza o indivíduo que atribui a sua personalidade a desrazão. Fator preponderante envolvendo dúvidas e questionamentos que acometem a trajetória do pensamento contemporâneo.

Essa reflexão sobre a legitimação do trabalho artístico do sujeito institucionalizado, neste estudo, encontra-se intimamente ligado ao contato com o “louco”² por meio do teatro, e que historicamente tem seu paralelo com questões do estudo de sujeitos que pensaram o teatro da era Clássica à Moderna.

Ao nos depararmos com a história da arte, muitas vezes vimos que ela se encontra atrelada à questão da loucura. No desenvolvimento teatral, a partir da era Clássica, é muito presente a relação de alguns pensadores que protagonizaram intervenções em asilos psiquiátricos, tendo nas suas vidas o não-entendimento da sociedade diante da “desrazão” presente em suas personalidades. Um modo sensível, parte do pensamento e expressão desses artistas, que não correspondiam (cada um a sua época) com a estruturação do pensamento moderno. Nos escritos de Antonin Artaud, Nietzsche e do Marquês de Sade, sempre se tornou presente a relação que o modo subjetivo de vida ao qual esses sujeitos se entregaram interagiu com a arte.

Desde os registros deixados por Sade, através de seus contos e encenações junto aos pacientes da colônia de Charenton (França) – da qual também era interno –, passando por Friedrich Nietzsche, que escreveu textos na era Clássica, remetendo seu leitor a um “teatro mimético”,³ o teatro se mostrou presente com as questões internas, não-compreensíveis ao Eu.

Na atualidade, ao assimilarmos na arte contemporânea a relação teórica abordada no trabalho de grupos e encenadores importantes, como Pina Bausch e Robert Wilson – que muitas vezes remetem seus espectadores a questões existenciais –, não há como não nos remetermos à obra de Antonin Artaud, o qual, através de textos que evidenciavam a ação, o grito, o não-texto, tentava expressar pelo teatro o que se passa nos anseios internos do homem moderno. Dessa forma, também remetendo o teatro a sua essência, a seu caráter inicial mimético. Porém, Artaud, assim como Sade e Nietzsche, também foi questionado através da sua forma de pensar a estética artística – de uma forma não-linear – pela crítica e pela sociedade que lhe atribuíram o título de louco, passando a ser interno psiquiátrico, um sujeito incompreendido pela sociedade.

Em meio a esses fatos ocorridos na história do teatro, deparamos, no decorrer do século XX – de maneira diferente do que havia acontecido no século anterior –, com o fazer teatral expresso por meio da subjetividade, que se encontra intrinsecamente ligada à personalidade humana. A maneira não-linear diante no desenvolvimento teatral, que no final do século XIX era visto como algo nonsense,⁴ passa a ser reverenciado como arte de vanguarda no final da década de 1940 do século XX (pós-guerra), como parte do desenvolvimento intelectual e artístico daquela época. A academia evidencia, no trabalho de artistas, questões que envolvem simples atos falhos no decorrer da concretização de uma obra plástica. A estética começa a ser valorizada não apenas pelas pinceladas; a gestualidade e o corpo passam a fazer parte da obra.

Nesse momento “divisor de águas” da história mundial da arte, no Brasil, na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, sem ao menos saber do que estava acontecendo no cenário artístico mundial, Arthur Bispo do Rosário, ao estruturar seu “Novo Mundo”,⁵ aludiu a uma enorme expressão de contemporaneidade ao performatizar em torno daquele hospital psiquiátrico. Recolhendo objetos e cacarecos sem utilização no mundo material em que vivemos como forma de estruturar seu “não-Eu”, Bispo desenvolvia, fora do mercado mundial das artes, o mesmo tipo de expressão que receberia mundo afora nomes como: Assemblages, Body Art, Action Painting.

Em meio aos pensadores do teatro que foram evidenciados acima, talvez possamos remeter a ação de Arthur Bispo do Rosário como um ato “nonsense”. A racionalidade não se apoderava das suas atitudes, ele não queria provar a ninguém o valor do drama que o habitava e que era expurgo em forma de expressão – fator este preponderante para o artista e sua relação com a criação, mas que em Bispo era fator não divisor de sua vida.

Diferente de Nietzsche e Artaud, Bispo não queria convencer a sociedade de que arte e vida estão entrelaçadas por meio de questões que vão mais adiante do que diz respeito à razão. Diante disso, desenvolveu durante cinquenta anos, no anonimato, toda a sua obra. Nunca teve problemas em relação à sociedade, na recriação do seu “Novo Mundo”. “Divertiu-se” através de seu drama pessoal, para poder se recluir do drama da internação psiquiátrica que estava a sua volta.

Bricolêur,⁶ diretor, protagonista, figurinista, Bispo desenvolveu a criação de seu espetáculo por mais de cinquenta anos, criando miniaturas, estandartes, brinquedos, bordados, todos inseridos na estruturação do mundo criado por ele, no qual fazia o “papel” do Moisés que salvaria todos os indicados para o dia do Juízo Final.

Diante de fatores como esses expostos anteriormente, vieram inquietações a respeito do desenvolver teatral no século XX, pois através do contato que tive com a “loucura” e o teatro inserido no contexto psiquiátrico, passei a me questionar sobre o movimento performático no século XX e a legitimação dos trabalhos artísticos de pacientes psiquiátricos no mercado mundial das artes.

Desenvolver o espetáculo Bricolage foi a última edição do trabalho teatral iniciado em agosto de 2001 junto aos usuários do CAPS de Londrina.⁷ O desenvolvimento desse espetáculo aconteceu a partir de reflexões, tendo como partida o contato com os usuários do sistema de saúde mental frequentadores do Hospital-dia, participantes das oficinas de teatro, e a referência da obra de Bispo.

A partir dos encontros realizados duas vezes por semana, as manias e euforias daquelas pessoas favoreciam a questão do jogo cênico e aludiam à criatividade presente na cena teatral contemporânea através do que entendo por desrazão e não como loucura – da mesma forma como o movimento performático iniciado na segunda metade do século XX.

Diante disso, passou-se a buscar similaridades na movimentação atribuídas à soma da personalidade psicótica com a cena contemporânea, através do questionamento da legitimação da arte feita por pacientes psiquiátricos. Uma dualidade no meio artístico, que se estende fortemente desde o início do século XX até os dias atuais. Essa discussão sobre o fator artístico no contexto psiquiátrico muitas vezes também subentende o fator social, através da legitimação dos trabalhos desenvolvidos por essas pessoas.

Dois anos após estar em contato com os usuários do CAPS de Londrina e desenvolver esquetes teatrais que começaram a romper os limites de apresentações vinculadas apenas com a instituição, foi dado início a um projeto nomeado Roda, em que um usuário do sistema de saúde mental juntamente comigo desenvolveu um processo de criação no qual se obteve como resultado o espetáculo Bricolage, uma homenagem a Arthur Bispo do Rosário.

O projeto privilegiou apenas desenvolver a questão estética junto à dinâmica ritualística presente na corporalidade desse usuário do CAPS. Através da sua gestualidade, procuramos adentrar o cotidiano da “loucura”. Diante disso, foram resgatados gestos condizentes a ritualizações de obsessão e incorporadas à dinâmica de Bricolêur que Bispo do Rosário exercia diante de suas obras, através da montagem e desmontagem de objetos sem sentido utilitário aparente, em que se busca dar significação através do processo de colagem, na construção de um outro objeto.

No processo e no espetáculo, também foram evidenciadas questões sobre a mimesis no seu caráter inicial, já que eu, como ator-performer, atribuí minha gestualidade presente no espetáculo a um cotidiano-gestual não pertencente a mim, resgatando, assim, os anseios e inquietações internas do outro performer. A encenação se deu através do processo imagético atribuído pelo encenador norte-americano Robert Wilson, no qual se procura estabelecer, através da formação de imagens cênicas, uma comunicação com o inconsciente do espectador-público. O processo acontece através da intersecção de várias linguagens artísticas como dança, música, artes visuais, figurino, de modo

a estabelecer uma linguagem total na percepção do espectador, um holos.

Dessa forma, buscou-se, através da mimesis atribuída ao mundo desestruturado do usuário do CAPS de Londrina, uma estruturação cênica em que houvesse a compreensão de modo inconsciente do espectador.

Assim, por meio do processo do espetáculo Bricolage, perguntas sobre o processo de espetacularização da arte através dos tempos foram expostas. A presença do usuário do sistema de saúde mental em uma montagem de teatro pode ser exposta como um trabalho de ator, diante do fato dele não ter formação para tal finalidade? A reverência à estética performática do século XX, aos atos falhos, pode ser relacionada à dinâmica exercida por Bispo do Rosário?

Notas

¹ Termo utilizado por alguns teóricos como Foucault e Peter Pal Pelbárt para designar o estágio de subjetividade pertencente a personalidade do indivíduo.

² Neste texto, quando a figura do louco é apontada, a referência está atribuída à maneira como a sociedade moderna entende o indivíduo “desprovido da razão” dentro da questão psiquiátrica.

³ Mimesis presente na formação da Tragédia Grega Arcaica, na qual nos rituais Dionisíacos, seus participantes expressavam através do canto, dança, pantomima, questões desconhecidas ao seu EU.

⁴ Termo utilizado para evidenciar a arte de “sujeitos ingênuos”, como crianças, pacientes psiquiátricos.

⁵ Termo utilizado por Bispo para designar a “função de sua obra”.

⁶ Aquele que faz a bricolagem.

⁷ Centro de Atenção Psicossocial – Projeto do governo federal que está inserido na questão de luta antimanicomial, que atende portadores de transtornos mentais no sistema de Hospital-dia.

* * *

A CAPTURA DE ENERGIA FEITA PELO PERFORMER NOS TECIDOS PERFORMATIVOS E O DISPOSITIVO DA PERFORMANCE SÃO UMA CULTURA ORGÂNICA DO ESPAÇO?

Cesar Huapaya

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Performance, tecido performativo, cultura orgânica do espaço

As artes performativas, como as práticas performativas, possuem a capacidade de interferência em todas as camadas da sociedade e de seus tecidos performativos. A ação e o movimento fazem parte desse triângulo nervoso que o performer cria no tempo e no espaço. O ato de mexer com o corpo no tempo e no espaço remete o performer a uma ação radical dentro do sistema social. O performer em ação é um demiurgo, um profeta e um condutor de suas ações no cotidiano. Mesmo que essas ações sejam delimitadas pelos papéis da sociedade com suas “constelações sociais”.

A performance é uma cultura orgânica do espaço que só pode ser aprendida no espaço. A vida como a performance é a espacialização do pensamento, idéias, corpos, desejos. Antonin Artaud, no texto sobre *Les Tarahumaras*, afirmava que o teatro como a performance “é uma arte do espaço e é pensando sobre os quatro pontos do espaço que ele se arrisca a tocar a vida. É nesse espaço habitado pelo teatro que as coisas encontram suas figuras, e sob as figuras, o rumor da vida”. A vida como o teatro e a performance, precisa do espaço para concretizar a afirmação do homem com seus *habitus* e pensamentos. O corpo é o veículo dessa concretização, que vai do corpo vazio para o corpo pleno em apresentações performativas, em civilizações e em pensamentos. A encenação de uma peça de teatro ou de um filme não é somente uma atividade artística.¹ Ela é um processo geral atendendo a todos os campos antropológicos que constrói as operações sobre os corpos sociais e orgânicos da sociedade. O performativo como a encenação são meios

concretos que a sociedade se apropria para expressar os seus corpos no cotidiano e no social.

Os tecidos performativos de uma sociedade podem ser divididos em camadas performativas sociais, políticas, econômicas, artísticas, etc. Já os tecidos performativos do *performer* em performatividade, *performance* libidinal, pulsão energética, bios, pré-expressividade (Eugenio Barba),² dispositivo pulsional (Lyotard) e pulsão orgânica (Grotowski). Segundo Lyotard, o dispositivo pulsional é uma organização de captura de energia, um bloqueio do intenso de acordo com as ligações intercambiadoras que transformam a energia em cores, palavras, sons, narrativas, arte, ciência etc. Esse dispositivo pode ser econômico, lingüístico, pictural e teatral. Os dispositivos econômico e político podem dissimular a economia libidinal. Para Lyotard,³ todo objeto é energia que repousa provisoriamente conservada ou inscrita. O dispositivo ou figura é somente um operador, metamórfico. Ele mesmo é energia estabilizada, conservada, que captura a energia em cores, formas, sons, narrativas, danças, gestos, movimentos e imagens cinematográficas. A captura do dispositivo pulsional pode ser feita de um corpo sobre toda camada performativa e orgânica do mundo. O *performer* de forma individual ou coletiva captura no dispositivo pulsional agindo nos tecidos performativos que vai do social ao privado. No caso do teatro, o corpo do ator *performer* será o portador de todas as idéias, criando uma dramaturgia do ator *performer* e uma película de dispositivo próprio em cena. No cinema, o cineasta, através da película, capta todo esse dispositivo em imagens, planos e idéias.

O performer indivíduo

A partir dos anos 1980, nós tivemos o retorno do indivíduo ator social. O postulado da antropologia e da sociologia, que via o indivíduo como um produto das estruturas sociais, será substituído pelo retorno do indivíduo livre do condicionamento coletivo para desenvolver suas vontades. As interações individuais não se realizam em grupos sociais, o *performer* indivíduo⁴ foge à regra da manipulação do estado, criando um mundo próprio e uma personalidade própria. Ao *performer* sua *performance* em dança, instalação ou em rituais de Candomblé e carnaval, o *performer* cria uma tensão energética com seu corpo. Esse corpo pode ser visto dentro de um conceito antropológico proposto por Barba e Grotowski nos manifestos de antropologia teatral. Grotowski criou o neologismo de “*performer*”⁵ e depois o substituiu por “atuante”. Segundo Jean Bazin,⁶ o homem deve ser estudado pelo ato como ele faz suas ações, e não como eles são. Como eles fazem suas comidas, suas danças, suas cerimônias, seus processos criativos. Não devemos julgar ou analisar um determinado grupo ou indivíduo pelo que eles são, mas sim como eles agem ou fazem suas ações no tempo e no espaço social, individual e privado.

O indivíduo é estudado pelas ciências sociais em várias perspectivas: indivíduo racional, ator estratégico, aquele consumidor do seu salário que luta por seus direitos e interesses; os indivíduos narcíseos, hedonistas, egoístas, que buscam o seu prazer e sua autocelebração; o indivíduo na busca de si mesmo. Para alguns sociólogos e filósofos, a volta do indivíduo se dá devido à perda da crença no estado, no coletivo, na escola e na família. Não podemos afirmar que esse pressuposto teórico da era do individualismo é a única possibilidade de análise. As transformações sociais na esfera performativa da sociedade, onde o Estado, as leis, a escola não têm mais o seu papel regulador, foram de fato marcantes para a fragmentação do indivíduo cidadão e o surgimento do *indivíduo performer*. O surgimento do *performer indivíduo* no mundo dito pós-moderno traz inúmeras questões. Como a função do *artista performer*, o papel do *performer* nas camadas dos tecidos performativos e a construção do *indivíduo performer* que cria o seu mundo próprio, mesmo vivendo em determinado estado ou país.

O dispositivo do performer: a repetição e a apresentação

Podemos dividir o dispositivo do *performer* em dispositivo orgânico, pulsional, impulsionado (Grotowski), libidinal, musical, sensações

sinestésicas, ações corporais, tons corporais, dispositivo energético, expressividade, pré-expressividade (Barba). São as técnicas corporais das civilizações que irão determinar a utilização de certos tipos de dispositivos. A gestualidade de cada indivíduo vai determinar a forma de mimismo gestual, fonético e jogo humano. Os jogos dos atores, dos congueiros, dos sambistas e dos dançarinos de Bali são predeterminados pela forma como os *performers* executam suas *performance* em suas civilizações. Segundo Marcel Jousse⁷ a memória gestual é elaborada corporalmente; a gestualidade jocosa, cômica, trágica e irreverente faz parte de toda organicidade humana. Como um jogo de dispositivo pulsional o *performer* descarrega sua intensificação energética no dispositivo teatral na cena ou no cotidiano.

O ato performativo é a ocupação do *performer* com seu corpo no espaço e a durabilidade do tempo de realização desse ato. A tensão do tempo, do espaço e do corpo é que vai determinar o ato performativo. Segundo Artaud, os atos performativos são efêmeros, não podem ser repetidos. Artaud é o primeiro a combater a repetição em geral. A repetição era para ele o mal: “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.”⁸ Artaud queria acabar com a repetição, para ele a vida era irrepresentável. A *performance* como a vida não pode ser representada, mesmo que ela seja repetida várias vezes. Artaud como Derrida e Lyotard vão combater o conceito de mimesis representacional, construindo o conceito de *apresentação*. Derrida põe em dúvida o conceito metafísico de representação que coincide em Artaud com a crítica da representação teatral clássica. Deleuze, Gattari, Derrida e Lyotard vão formular suas filosofias anarquistas, baseado no corpo sem órgãos de Artaud e nos seus conceitos de anti-representação e antimetáfísica. Nos anos 70, o conceito de representação será substituído pela *apresentação*,⁹ ou seja, pelo conceito de antiarte.

O ato de mexer com o tempo e o espaço levou todo *performer* a buscar o espaço em sua totalidade. No teatro, na instalação, na música, na dança, o espaço cenográfico foi substituído pelo espaço instalado ou pelo ambiente. O artista *performer* não põe somente o quadro na parede, ou a escultura no espaço, ele ocupa o espaço vazio das paredes, instalando o espectador dentro da obra. Ela será um dispositivo orgânico e energético.

A performance do performer do cotidiano

O que faz um *performer* xamã, um babalorixá, um dançarino de samba de gafieira, um jogador de futebol, uma sambista, um vendedor de frutas na feira livre, um gari que varre a rua sambando e um guarda de trânsito transformarem os seus trabalhos em atos performativos espetaculares? Podemos afirmar com convicção que o ato performativo não é um privilégio das artes performativas. Todo indivíduo, quer seja artista ou não, possui a capacidade de mimar, de jogar, de *performer* sua gestualidade em atos performativos. São os atos de um determinado grupo ou indivíduo que farão com que esses sejam conhecidos e *apresentados* pelos atos no cotidiano e em suas manifestações políticas e sociais. Na corporeidade de uma dona de casa que faz sua comida, existe uma ação performativa na forma como ela faz, o que faz e para quem faz. Como afirmava Jean-François Lyotard (1924-1998), o que importa são as pequenas questões, as pequenas histórias do cotidiano como fofocas, casos individuais, o almoço em família, as férias e a quermesse paroquial. No início dos anos 1990, as seitas e as igrejas evangélicas propõem a liberdade do indivíduo *performer*, em troca cobram dívidas pela libertação. O indivíduo *performer* tornou-se uma grande fonte de renda no século XXI, como também prisioneiro da escravidão contemporânea branca e do tráfico de mulheres e homens.

Notas

¹ Jean-François Lyotard. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994, pp. 57-69.

² Ver Eugenio Barba, “La course des contraires”, *Lês vois de la création théâtrale*, vol.9, 1981. Ver também, de Eugenio Barba & Nicola Savarese, *A arte secreta do Ator*: dicionário de antropologia teatral. São Paulo, Campinas: HUCITEC; UNICAMP, 1995.

³ Jean-François Lyotard, “sur une figure de discours”, *op.cit.*, p.115.

⁴ Ver *Essais sur l'individualisme* (Louis Dumont, 1983), *L'Ere du vide, essais sur l'individualisme contemporain* (Gilles Lipovetsky, 1983), *Le souci de soi* (Michel Foucault, 1984), 68-86, *l'ère de l'individu* (Luc Ferry et Alain Renaut, 1987), *Les Sources du moi* (Charles Taylor, 1989).

⁵ Segundo Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, p. 247, o *performer* é um termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. “O Performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo”. Para Grotowski o *Performer* é o homem em ação. O nome *performer* é profundamente associado à noção de ato, de realização. Sobre essa questão ver Jean-Marie Pradier, “Performers e sociétés contemporaines”, *Théâtre/Public*, Janvier-Février, n°157, 2001, pp. 47-62. Ver também a tese de doutorado de César Augusto Amaro Huapaya, *L'utilisation des matrices rituelles Afro-américaines dans le processus créatif du Théâtre Expérimental Capixaba (Vitória, Espírito Santo, Brésil)*, Paris VIII, 2002.

⁶ BAZIN, Jean. “Questions de sens”, *Le description*, Enquete/Numéro six, Marseille, Parenthèses, 1998, pp. 13-34.

⁷ JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 1974.

⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. Trad. Brás., “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002 [1967], p.152.

⁹ A partir dos anos 70 a arte performativa vai utilizar a expressão *apresentação* em vez de *representação*. Derrida, Lyotard, Deleuze vão romper o conceito representacional de *mimesis*. Na antropologia, François Laplantine ira se opor à concepção representacional de indivíduo, de cultura e de identidade. Ver François Laplantine, *Je, nous et les autres- Être humain au-delà des appartenances*, Paris, Éditions Le Pommier-Fayard, 1999. O historiador Adam Kuper (*culture: The anthropologists account*, Harvard University Press, 1999) observa que a utilização representacional do nome cultura e uma noção imprópria para análise de uma situação social. Os culturalistas construíram uma idéia idealista da cultura, como conjunto de idéias veiculadas por símbolos, línguas. Eles ficaram prisioneiros à idéia que a cultura que vai determinar tudo. Sobre o conceito representacional de cultura ver o estudo crítico de Anna Maria Rivera, René Gallissot, Mondher Kilani, *L'imbroglío ethnique*, França, Editions Payot Lausanne, 2000.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *Les Tarahumaras*. Paris: Gallimard, 1964.
 BARBA, Eugenio. *La course des contraires, Lês vois de la création théâtrale*, vol. 9, 1981.
 BAZIN, Jean. “Questions de sens”, *Le description*. Enquete/Numéro six, Marseille: Parenthèses, 1998.
 RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (préface et essai de Jerzy Grotowski), le Temps du théâtre. Paris: Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 1995.
 JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 1974.
 LAPLANTINE, François. *Je, nous et les autres-Être humain au delà des appartenances*. Paris: Le Pommier-Fayard, 1999.
 LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
 PRADIER, Jean-Marie. *L'ethnoscénologie vers une scénologie générale*. Paris: L'Université des Arts, Klincksieck, 2001.

* * *

DANÇA DE MALANDROS E MULATAS

Denise Mancebo Zenicola¹

Universidade Estácio de Sá (UNESA)

Cultura urbana, *performance*, samba de gafeira

Na cultura popular do Rio de Janeiro, saltam à nossa reflexão, dois personagens mitos da cultura da cidade: o malandro e a mulata.

Suas cadência e ginga corporal revelam-se nas práticas sociais fixadas no período em que se consolida o Samba Urbano como música e o Samba de Gafeira, como dança enlaçada.²

Como símbolos, precisam de palcos que os contenha e os permita exercitar – vitrines de celebração. É neste campo do Samba de Gafeira, como palco de *performance*, que estudo estes mitos.

Antevendo sua criação, este par já havia sido citado pelo padre jesuíta Antonil, no século XVIII, “o Brasil é o inferno dos negros, o purgatório dos brancos e o paraíso dos mulatos... e das mulatas”, em 1711 (*apud* Nossa História, n° 3, 2004, 89).

O malandro e a mulata “não são reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo”, mas uma síntese metafórica (BARTRA *apud* CANCLINI, 1997:170). Os corpos, masculino e feminino, que dançam o Samba de Gafeira vêm de uma construção iniciada do fim do séc. XIX, numa cidade identificada com a consagração artística, poder político, econômico e social. Neste cenário, escravos procuram inserir-se, trazendo costumes: macumba, candomblé, capoeira e batuques, práticas não bem vistas numa cidade ávida de civilidade em padrões europeus, a “Paris dos Trópicos”, que deveria ser o cartão-postal do país.

MALANDRO

atravessava a rua
 um tipo de estranha ginga
 pele e palavra morenas
 movimentos felinos...
 me mostra a fronteira
 entre o desejo e o mundo
 e leva o desejo
 como uma bandeira erguida
 em meu sonho posso vê-lo
 e nas festas da vida.
 (MATOS, 1982, 216)

Inicialmente, o malandro é negro, pobre e transgressor. É habitante dos cortiços da cidade, considerado preguiçoso; não é honesto, nem ladrão – é malandro. Sujeito do samba, não aceita empregos mal remunerados, considera-se um “batalhador noturno”. Este corpo astuto e dançante, cidadão precário, tem em si sua sobrevivência. Trata-se de um corpo habilidoso, usa navalha na barra da calça, rápido na finta e ataque, por isso, respeitado pelos homens; está sempre bem vestido sendo bom amante, logo, desejado pelas mulheres, sabe ser galante e dançar o Samba de Gafeira com ginga, considerado perigoso. Usa bem seu corpo, seja na luta, dança ou amor.

MULATA

Gosto do choro
 Do batuque e da macumba
 Sou brasileira
 Tenho a pele da cor de sapoti
 Gosto de samba porque faz
 Meu corpo sacudir.
 (*Quero um Samba*, Wilson Batista, s/d)

A mulata dança o Samba e tem belo corpo. Seus movimentos, no Samba de Gafeira, sempre têm elementos da ginga e rebolado. Este corpo feminino é sensual, sua imagem está cercada de amores e crimes. Oscila entre dois tipos idealizados de mulher: a que sustenta filhos de antigos amores e a que dissimulada é destruidora de homens. No andar, diferencia-se das demais pelo passo rebolado e miudinho.³ À mulata são atribuídos dois padrões: da figura feminina com poder e frieza, que abandona seu companheiro; bem como o papel da mulher malandra, da orgia, que transita sem pouso fixo: é incontrolável, rebelde, indiferente ao bem-estar tanto material quanto afetivo, não é a prostituta, não age por interesse financeiro. Nestas duas perspectivas o sujeito feminino é forte, mulher de ação, promove o prazer coletivo e é a que não se pode ter.

Ao dançar mantém um duplo perfil, oscila entre a mulher submissa que obedece ao comando do cavalheiro, mas, a qualquer momento, sabe usar da ginga e subverter a ordem de comando, como o malandro, considerada extremamente perigosa.

A figura da mulata já foi confundida com a figura da baiana nos teatros de revista; esta personagem é retratada na revista Tim-Tim, de Souza Bastos, em 1893, onde uma mulher canta o lundu, “O Mungunzá”.

O que se nomeia como *baiana* é a grande mãe afrodescendente, a preta velha sábia, geralmente iniciada, vendedora de quitutes, ervas e provedora da família. Num processo de desvalorização de gênero vira mulata, perde conhecimento e ganha sedução. Conforme perde saber, perde origem, logo, ancestralidade, fica solta na escala social; nem branca nem negra, desvia. Enquanto jovem é desfrutável, como fruta para ser comida – “pele de sapoti” e, qual a fruta, cheia de carnes e adocicada; velha, perde a utilidade.

A mulata hoje assume contornos musculosos, tem cabelos lisos e alourados e as características da sensualidade, ginga, e malícia, atribuídos originariamente à negra, migram para a mulata. Ao virar mulata, deixa de ser “a nega do cabelo duro” e, assim como o malandro, “novamente o modelo híbrido” é instaurado e permite o devaneio do euro-brasileiro.

O traje da mulata passa da roupa de mucama para sandália alta, roupa curta e decotada, podendo chegar ao biquíni, bordado e glamorosa composição de plumas na cabeça; as mulatas que fazem show para turistas e passistas das Escolas de Samba. O malandro, que até os anos 30 tem navalha no bolso, lenço no pescoço, chinelo *charlote*, passa a usar camisa listrada, terno de linho branco, sapatos bicolores e chapéu de palha; acrescenta-se ainda bengala e gravata vermelha; a caricatura do burguês engravatado.

Na “passagem dos anos 20 para 30, esses mitos saltam da marginalização para a ascensão em símbolos nacionais; no mesmo período, o Samba de Gafieira sedimenta-se como dança social e começa contínua expansão do Mangue para os salões da classe média.

A partir dos anos 30 [1930], malandro, mulata, feijoada, samba e carnaval passam a representar símbolos da cultura mestiça, rica e forte; nossa identidade nacional.

Dos anos 30 para os 40, o malandro muda; pressionado por políticas sociais, o malandro anti-herói migra do negro malvestido para o malandro mulato regenerado, bem vestido. A representação do negro socialmente adquire branqueamentos culturais no processo de construção simbólica, num sentido de desafricanização; no entanto, se perde características de perigo iminente, não ganha total aceitação, “restou-lhe apenas características de extrema sensualidade” e olhar social menos desconfiado.

Já no Estado Novo (1937-1940), em paralelo a “uma proliferação de músicas que exaltam a malandragem”, a censura intensifica a repressão à vadiagem (OLIVEN, 2000:100).

Getúlio Vargas acolhe com bons olhos a figura popular do “bom malandro” e tenta enquadrá-lo como “trabalhador número um do Brasil”. O malandro e a mulata inauguram novas estratégias de sobrevivência. Numa sociedade que quer se modernizar e, no entanto, traz um passado escravista, malandro e mulata sobrevivem.

O que se observa é que se esses mitos apresentam traços de exclusão no mercado de trabalho, por outro, criam viés de liberdade e criatividade como forma de sobrevivência. Se estes mitos podem estar no campo da transgressão heróica, de ser marginal por princípio ético, podem, no entanto, cair no submundo da bandidagem; “malandro que é malandro não denuncia o outro, vai à forra” é a possibilidade de reverter desvantagens (MATOS, 1982:196).

Construídos e firmados num mesmo período, malandro, mulata e Samba de Gafieira passam a representar o aspecto corporal do carioca, pela malemolência. O lendário malandro do bairro da Lapa traz para a dança a pernada e dança o Samba de Gafieira como faz com a sua vida, com precariedade, desequilíbrio e muita arte.

A mulata apimenta o Samba de Gafieira com requebros, movimentos rápidos de cruzadas defensivas de pernas, samba no pé e esquivas para cada pernada do malandro.

Suas *performances* trabalham em oposição ao discurso oficial, funcionando por ser diferente dos padrões das demais danças de salão; as que enaltecem o refinamento, a elegância formal e submissão feminina e alongamento corporal verticalmente para cima, que procura manter-se no equilíbrio apolíneo.

Esses mitos em *performance*, com elegância e estética peculiares, tratam da relação com um corpo que já foi escravo e apresentam formas de dançar reveladoras das tradições africanas. Dançam com igual elegância nas curvas e vieses do corpo, oscilam entre subidas, descidas e torções, trabalham no desequilíbrio dionisíaco. Como mitos, souberam resistir a padrões e sobrevivem na vida simbólica desta dança. São símbolos locais de identidade, que aspiram reconhecimento da sua cidadania, expressão de equilíbrio instável e dinâmico, oscilando nas formas corporais do sensorialismo afrodescendente.

Notas

¹ Doutora em Teatro pela UNIRIO, pesquisadora do NEPAA, professora de Técnicas Corporais na Universidade Estácio de Sá, é preparadora corporal de Teatro, Coreógrafa, Diretora e Bailarina.

² Samba de Gafieira – uma forma urbana de dançar o Samba, surgida no Rio de Janeiro na década de 1920, em espaços populares, difunde-se nas festas, populariza-se. Dança urbana, negra, com características da dança europeia, sedimenta-se como um jeito de ser do carioca (ZENICOLA, 2005, 1).

³ José Carlos Rego define o *miudinho* como “um movimento seqüencial do samba, no qual o pé desliza” (1976).

Bibliografia

- DINES, Alberto. O paraíso das mulatas. Revista Nossa História, Biblioteca Nacional, Ano I, nº 3, janeiro de 2004.
- CANCLINI, Nestor G.. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LIGIÉRO, José Luis. *Malandro divino*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LOPES, Antonio Herculano. Comentários 6, 7 e 8. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- MATOS, Claudia Neiva. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- OLIVEN, Ruben George. A sociedade brasileira no princípio desse século vista através da música popular brasileira. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- REGO, José Carlos. *Dança do samba: exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, 1976.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. *Samba de Gafieira: performance da ginga*. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, UNIRIO. (mimeo).

* * *

PERFORMANCE PÓS-COLONIALISTA: DENISE STOKLOS E O TEATRO ESSENCIAL

Elisa Belém

Royal Holloway, University of London

Performance, pós-colonialismo, políticas culturais

O extenso campo *Estudos da performance* abarca discussões sobre práticas performáticas em várias culturas, no que concerne aos aspectos universais e específicos de tais manifestações. Alguns teóricos defendem o princípio da universalidade como essência comum a diversas práticas. Já outros praticantes e teóricos enfatizam a especificidade cultural como o principal aspecto de diferentes práticas.

Teóricos e praticantes como Schechner e Barba comparam várias práticas performáticas a fim de discutir abordagens interculturais e multiculturais como uma tendência contemporânea. Através de investigações a respeito da essência de práticas performáticas em diversas culturas, interculturalistas apropriam-se do “outro” (características e elementos de culturas diferentes às suas) para instaurar práticas baseadas na procura por princípios universais.

Por outro lado, alguns teóricos como Rustom Bharucha analisam atos de dominação e opressão relacionados a políticas culturais na contemporaneidade. Revendo o significado da prática intercultural a partir do ponto de vista das culturas marginalizadas, estes teóricos

questionam a apropriação de elementos e práticas performáticas por pessoas não pertencentes originalmente a tais culturas. Esta discussão é realizada a fim de refletir sobre a preservação e a modificação de manifestações performáticas, como danças e festas tradicionais, nos países em desenvolvimento, e também sobre as relações de respeito ou de dominação envolvidas nos intercâmbios culturais que possuem implicações políticas e econômicas. É possível, assim, relacionar esse tipo de pensamento a uma abordagem da dramaturgia, teatro e teorias pós-colonialistas. Estas teorias refletem sobre os “efeitos da colonização em culturas e sociedades”¹ (minha tradução), discutindo questões de identidade e políticas de dominação nos países que foram colonizados. Aplicando-se as teorias pós-colonialistas ao teatro e à dramaturgia, é possível examinar as relações entre *performance* e história nesses países, estabelecendo uma discussão do assunto a partir do ponto de vista do colonizado.

A aplicação das teorias pós-colonialistas para análise do teatro e da dramaturgia brasileira contemporânea oferece um leque considerável de possibilidades para se pensar sobre a adaptação e adoção de modelos estrangeiros, como também a respeito das especificidades culturais das *performances* brasileiras. Esse ponto de vista foca a ambigüidade, investigando a constituição das sociedades colonizadas tanto quanto uma imagem-espelho como uma imagem distorcida do colonizador. Assumindo diferença, clama por espaços de negociação entre países e culturas. O propósito desta comunicação é apresentar uma análise do trabalho da *performer* Denise Stoklos sob o ponto de vista das teorias pós-colonialistas.

A criação performática e teatral no Brasil recebe desde cedo uma série de influências metodológicas e estéticas provenientes de outras culturas, considerando-se a própria formação do país e de seu povo marcada tanto pela colonização quanto pelo sincretismo. A recepção de influências estrangeiras envolve “atos de tradução”² e, como Gilbert sugere, “traduzir envolve mais do que simplesmente substituir um código lingüístico por outro”³ (minha tradução). Ocorrem, assim, processos tanto de adoção quanto de adaptação de proposições e metodologias na criação artística. Nesses processos, participam também particularismos da cultura brasileira presentes na própria formação do indivíduo.

O trabalho da *solo performer* Denise Stoklos pode ser analisado como uma proposta autêntica no teatro contemporâneo brasileiro, apresentando uma mistura de influências, mas principalmente um forte traço pessoal. Assumindo um contradiscurso, Stoklos demonstra um “*desejo pós-colonial*”⁴, definido pelo teórico Amkpa como “o ato de imaginar, viver e negociar uma realidade social baseada na democracia, pluralismo cultural e justiça social”⁵ (minha tradução). Através de seu trabalho, Stoklos reclama um estado-nação democrático, baseado na igualdade social, racial e de gênero. Mesmo que alguns teóricos apontem o fim do estado-nação a partir da formação de uma comunidade global, o trabalho de Stoklos alerta seu público a respeito dos limites deste tipo de debate: a população brasileira continua tendo que lidar com questões básicas no que concerne a dignidade e sobrevivência. O geógrafo Milton Santos, referência constante nas peças de Stoklos, também esclarece que o global não tem-se mostrado “democratizante”,⁶ acrescentando que os modelos internacionais no Brasil têm seus focos reduzidos à Europa e Estados Unidos, implicando um prejuízo ao pensamento brasileiro e à universalidade deste pensar.

Stoklos desenvolveu ao longo dos anos uma carreira autônoma como *solo performer*, assumindo as funções da direção, atuação, coreografia e dramaturgia de seus espetáculos, reunindo suas propostas sob o nome *Teatro Essencial*. Em vários momentos, Stoklos enfatizou o caráter político de seu trabalho. Mesmo considerando a afirmação de Stoklos de que trabalho solo não signifique trabalho solitário, sua trajetória demonstra uma ênfase na importância da ação individual. Através de suas peças, Stoklos nega a posição de oprimido como cidadã e atua reclamando cidadania.

Stoklos possui uma sólida carreira internacional. Normalmente, a *performer* traduz suas peças para a língua falada no país onde se apresenta, mesmo que não domine essa língua. O ato de traduzir suas peças aparenta ter como objetivo a comunicação e o entendimento dos textos por platéias estrangeiras, como também uma pesquisa entre o “som e o sentido da palavra”.⁷ Porém, uma outra análise pode ser feita, considerando essa apropriação de línguas como uma ferramenta política: se um público internacional não pode entender sua língua nativa e, conseqüentemente, as questões abordadas pela *performer*, no contexto de outra língua revela as esferas de dominação. Na medida em que a *performer* naturalmente mantém o acento e sotaque estrangeiros, este processo gera no público e na própria *performer*, um senso de distância entre suas ações e a linguagem usada, expresso por Stoklos como: “sentir em português e expressar em inglês”.⁸ Neste sentido, Stoklos entrelaça cultura e linguagem e, também, emoção e cultura.

Stoklos brinca com a ambigüidade em seus trabalhos. Ela é considerada uma virtuose por sua expressividade corporal desenvolvida principalmente através de treinamento em mímica na Europa. Ao mesmo tempo, de acordo com Stoklos, ela “defaceta” (“*to deface*”), “de-forma” (*sic*), liberta os gestos da rigidez formal da mímica. Além disso, a *performer* combina “uma série de máscaras, cada uma mais grotesca que a outra”⁹ (minha tradução), à ironia em seu dizer e tons de voz. Stoklos faz referências a questões locais da história e sociedade brasileira e a acontecimentos na política do Brasil, independentemente de onde ela se apresenta. O entendimento e identificação com as ações e discurso de Stoklos podem variar conforme a nacionalidade e cultura do público. Num determinado momento da peça *Casa*, por exemplo, a *performer* realiza a ação de retirar o dinheiro de uma carteira e colocá-lo dentro da geladeira para congelar seu valor. Torna-se claro que a simbologia dessa ação que exerce um efeito tragicômico sobre uma platéia brasileira será recebida de forma diferente por uma platéia estrangeira cujo país não sofre problemas inflacionários e de variações no valor da moeda. Logo, os impactos dessa ação serão tão diferentes quanto forem suas platéias.

Stoklos subverte a técnica européia da mímica transformando ilusionismo em *desilusão*, fazendo com que a platéia ria de sua tragédia cotidiana. A *performer* recria, assim, a tradição européia, inaugurando uma estética própria com os traços de sua personalidade forte condizente com as três condições, que, de acordo com ela, guiam seu trabalho: mulher, mãe e latino-americana; atingindo um nível de expressão jamais conformista ou pasteurizado. A autenticidade de seu trabalho convida outros *performers* e artistas brasileiros a assumirem a autoria total de suas obras, criando gêneros híbridos baseados no sincretismo e negociação entre culturas. A criação autoral no teatro brasileiro contribui para um distanciamento do modelo colonialista, no qual o pensar e fazer estrangeiros são tidos como superior ao nacional. Novas rotas são apresentadas, contribuindo assim para a experimentação no teatro brasileiro contemporâneo.

Notas

¹ ASHCROFT, GRIFFITHS, e TIFFIN, 1998. p. 186.

² TAYLOR, 2000. p. 28.

³ GILBERT, 1998. p. 86.

⁴ AMKPA, 2004. p. 10.

⁵ Idem, 2004. p. 10.

⁶ SANTOS, 2002. p. 50.

⁷ STOKLOS, 1993. p. 28.

⁸ Idem, 1993. p. 28.

⁹ TAYLOR, 2000. p. 13.

Bibliografia

- AMKPA, Awan. *Theatre and Postcolonial Desires*. London, New York: Routledge, 2004.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key Concepts in Post-colonial Studies*. London, New York: Routledge, 1998.
- GILBERT, Helen. *Sightlines: Race, Gender and Nation in Contemporary Australian Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

SANTOS, Milton. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.

STOKLOS, Denise. Entrevista com Eleonora Fabião. *Holy Terrors – Latin American Women Perform*. Jul. 2000. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorsweb/denise/index.html>>. Acesso em: 20 jul. 2005.

_____. *Teatro essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

TAYLOR, Diana. The Politics of Decipherability. *The Drama Review*, New York, 44, 2, 7-29, Summer, 2000.

* * *

A PERFORMANCE COMO DISPOSITIVO RELACIONAL

Eloisa Brantes Mendes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Performance, corpo, autenticidade

A performance como dispositivo relacional

O termo *performance* utilizado para designar a atuação dos atores e/ou dos bailarinos em cena se refere ao desempenho do intérprete na representação de uma obra. Portanto a *performance* no quadro da representação cênica é um *modo de realização* que não implica a autoria da obra em sua totalidade. Mas na *performance* como manifestação artística, consolidada em torno de 1970, a presença corporal do artista se torna parte integrante da sua própria obra. A *arte da performance* propõe uma *experiência estética* que coloca em jogo a linguagem corporal na construção de uma obra efêmera, cuja existência se inscreve no tempo e no espaço da atuação. A ausência de fronteiras entre as linguagens artísticas, característica da arte da *performance*, submete o *discurso corporal* a uma decodificação que entra em conflito com as imagens do corpo normatizado (GLUSBERG, 2003:65). Neste sentido a atuação sai do campo da representação cênica para mostrar ao confronto do artista com seu próprio corpo. Na *performance* o *discurso corporal* denuncia o contexto cultural do qual emerge. O espectador testemunha o processo vivido corporalmente pelo *performer* numa *experiência estética* cuja dimensão formal surge da situação criada.

Esta comunicação propõe um discussão sobre a noção de autenticidade da obra (BENJAMIN, 2000) através da *performance* no campo da *representação cênica* (teatro e/ou dança) e na *arte da performance*. Até que ponto a *performance* como *dispositivo relacional*, ou seja, uma atuação corporal que articula os elementos constituintes da obra em diálogo com o espectador, seria uma resposta à destraditionalização da arte?

Quando a emergência dos meios de comunicação de massa começavam a entrar em jogo na construção social da realidade, Walter Benjamin (1936) analisou o processo de destruição da aura da obra de arte pela sua reprodutibilidade técnica. A partir da invenção da fotografia e do cinema, no final do séc. XIX, mudanças radicais nos meios de produção artística retiraram a arte do seu contexto tradicional. O testemunho histórico – unicidade e duração – da obra original sucumbiu diante do poder de difusão da cópia. Na reprodução mecânica da obra em série, o contexto do espectador ganhou primeiro plano e a autenticidade deixou de ser um critério aplicável à arte. A predominância do caráter expositivo da obra concebida para ser reproduzida destrói “o aparecimento de uma distância” – sua aura – associada à unicidade de sua existência no tempo e no espaço (BENJAMIN, 2000: 75). A autonomização da cópia destrói as diferenças pelo modo de produção em série: o *único standart*. A ruptura com a tradição artística participa das mudanças comportamentais, num contexto social marcado pela destruição das guerras mundiais e pela entrada dos aparelhos tecnológicos na esfera da interação humana.

A *performance* do ator no cinema é exemplar do novo modo de produção artística mediatizado pelo desenvolvimento tecnológico: a

separação entre o corpo e as imagens do corpo. Do ato de filmar, que supõe um posicionamento da câmera em relação ao ator, ao processo de edição do filme, baseado nos cortes e na montagem das imagens em seqüência, o trabalho do ator é dissociado da continuidade da sua *performance* no tempo e no espaço da sua realização. A imagem do ator, que se apresenta diante das câmeras, é destacável da sua atuação. Esta fragmentação da *performance* mediatizada pela imagem, pela primeira vez, proporcionou ao homem agir “renunciando sua aura” (BENJAMIN, 2000:103). O filme, reprodutível por natureza, existe no contexto do espectador. Através do processo de edição/ montagem do que foi filmado o cinema, literalmente, leva as imagens até o espectador.

Os avanços da tecnologia, que permitiram a invenção da fotografia e do cinema, também contribuíram com o advento do teatro moderno no mesmo período. A expansão dos instrumentos de realização do espetáculo – iluminação, sonoplastia, maquinaria, materias de cena, etc. – acompanhou a consolidação da figura do encenador: responsável pela criação do espetáculo teatral. Pode-se dizer que no teatro moderno a *performance* do ator foi mediatizada pela figura do encenador, visto que sua atuação se tornou parte integrante da linguagem do espetáculo. Mas o trabalho do ator permanece como elemento vital no processo de articulação do espetáculo enquanto obra. A autenticidade do personagem é inseparável da *performance* do ator diante do público. No teatro o ator adapta o seu jogo às reações dos espectadores, pois ele é o responsável pelo sua atuação. A unicidade da *performance* do ator é mantida pela presença dos espectadores. Neste sentido a relação personagem-ator-público no teatro é vista por Walter Benjamin como reduto da irreprodutibilidade técnica da obra.

No teatro épico de Bertold Brecht a relação de confronto personagem-ator-público provoca uma elaboração da *performance* no presente da representação. O espectador ativo participa do processo de articulação da obra através da *performance* do ator. O *gestus* social tanto revela a atitude do ator diante do personagem como provoca no espectador uma posicionamento crítico diante do que lhe é apresentado (BRECHT, 1972). Ao expor o processo de teatralização da realidade como fato histórico, a forma narrativa mostra que existem outras possibilidades de desenvolvimento dos acontecimentos.

No teatro épico, a participação ativa do espectador co-autor da obra integra uma revolução cênica que também envolve o texto e o conjunto do espetáculo. A dramaturgia fragmentada, que se utiliza da justaposição de diferentes linguagens artísticas e dos avanços da tecnologia como o cinema, a fotografia, etc., faz parte da modernidade deste teatro voltado para as questões políticas e sociais:

Ele (o espectador) não é mais uma pessoa privada que “assiste” ao espetáculo organizado pelas pessoas de teatro, saboreando uma trabalho que lhe é apresentado: ele não é apenas um consumidor, ele também deve produzir. Sem a sua participação ativa a representação é incompleta... O espectador incluído no evento teatral é “teatralizado”. (BRECHT, 1972: 254)

O espetáculo apresentado como evento que inclui a atividade do espectador mostra o caráter incompleto da obra. No modernismo, a ruptura com a arte tradicional é afirmada pela fragmentação, multiplicidade de perspectivas e descontinuidade, numa tentativa de reconstrução da unicidade da obra em outros contextos. Neste sentido o modernismo negou o passado, oferecendo passagem ao uso de novas técnicas, materiais, perspectivas, experimentações numa multiplicidade de vozes (GITLIN, 1989) que aproximaram a representação da própria vida real. No modernismo, as primeiras *performances* das “vanguardas históricas” – dadaísmo, surrealismo e futurismo – provocavam o público, questionando sua própria concepção de arte (GOLDBERG, 2001). Esta atitude aponta para o que mais tarde será afirmado pela *arte da performance*: a produção de um evento no qual o espectador se confronta com seu próprio contexto cultural.

No contexto da arte contemporânea, Nicolas Bourriaud escreve sobre o retorno da autenticidade da obra. A destruição da unicidade da obra problematizada pelo modernismo, agora, seria reconstruída

na esfera da comunicação inter-humana gerada por ela. O movimento modernista, voltado para as relações internas ao mundo da arte, investiu na subversão pela linguagem e privilegiou o “novo” em detrimento das tradições. A arte contemporânea se volta para “as relações externas no quadro de uma cultura eclética em que a obra de arte resiste à maquinaria da *sociedade do espetáculo*” (BOURRIAUD, 2001: 62). As questões atuais giram em torno da capacidade de resistência da obra num contexto em que a cópia se tornou referência. A arte se questionando como linguagem penetra no campo da experiência coletiva. Muitos projetos artísticos que exploram diversas formas de interação dos espectadores entre si mostram que na sociedade atual não é a emancipação individual que se faz urgente, mas “a emancipação da dimensão relacional da existência”. De acordo com Bourriaud, a função subversiva da arte contemporânea implica a produção dos “*momentos de sociabilidade*” e dos “*objetos produtores de sociabilidade*”. (BOURRIAUD, 2001: 33)

A arte da performance destinada a poucos espectadores num tempo determinado, implica numa experiência estética que também sugere um modo de relação, entre as pessoas envolvidas no acontecimento. A irreproduzibilidade da *arte da performance*, portanto, pouco tem a ver com autenticidade da obra apresentada no quadro de uma temporalidade “monumental”. No entanto, a unicidade da sua existência efêmera apresenta uma autenticidade naquilo que ela suscita. A aura da obra se desloca do campo da representação para se revelar na “forma coletiva temporária que ela produz ao se expor”. (BOURRIAUD, 2001:31)

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. In: *Œuvres Complètes, tome III*. Paris: Gallimard, folio essais, 2000, pp. 67-113.
- BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1972.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOLDBERG, Roselee. *La performance, du futurisme à nous jours*. Paris: Thames&Hudson sarl, 2001.
- RODRIGUES, Eliana. Atributo do pós-modernismo. Texto não publicado, baseado em GITLIN, Tod. *The Postmoderne Predicament*. In: *Cultural Politics in America*, 1989.

* * *

DECODIFICANDO SIGNIFICADOS DOS “ÍNDIOS TAPUIAS”: FESTA E RITUAL NA REDINHA

Ilo Fernandes da Costa Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Bloco de índios, ritual, festa

Este trabalho¹ pretende analisar o ritual festivo dos “Índios Tapuias” no Bairro da Redinha na Zona Norte de Natal, explicitando sua história, significados e possíveis origens. Estes “Índios de Carnaval” eram comuns nos bairros de Natal e nas cidades do interior do RN e ainda encontram-se presentes nos Bairros Metropolitanos e no desfile competitivo da Ribeira. Já na Redinha, o ritual dos “Índios Tapuias” acontece desde o final da década de 1950. Efetuamos a análise dos significados presentes nos Índios Tapuias e descrevemos o ritual na terça-feira de Carnaval no Bairro da Redinha. Negros que representam Índios são recorrentes na nossa história desde os cucumbis até os membros dos “Índios Tapuias” que nos remete ao hibridismo cultural.

O bloco Índios Tapuias surgiu no final década de 1950, quando Dona Carmelita mudou-se de Jacumã para a Redinha, pois casou com

Ratinho. Alguns anos depois, quando Dona Carmelita já tinha dois filhos, decidiu juntar as crianças e fazer a brincadeira do bloco de Índios de Carnaval. “Eu juntei os meninos e fizemos a brincadeira dos Índios, mas foi só no primeiro ano. No ano seguinte o bloco continuou sozinho.”

No ano seguinte o bloco continuou sob os cuidados de seu Zé Tatau. Alguns anos depois, o bloco passou para Antônio Guedes e na década de 1990 para Valdir. Continua até hoje sob a direção de seu Valdir.

O historiador João Alfredo nos relatou que o Bloco Índios Tapuias, que até 2001 era conhecido como Tabajara, surgiu em 1958.

Outrossim, Antônio Guedes, morador da Rua do Cruzeiro na Redinha Velha, aposentado, casado, nove filhos, nos relatou que:

O chefe-geral do Bloco era Zé Tatau, ele era o dono geral, foi ele que começou e depois entregou para mim e depois eu não quis mais e entreguei a Valdir. Zé Tatau começou com meninos e depois passou pra homens. Eu passei seis anos como chefe do Bloco. E Valdir está há quase dez anos como dono do Bloco. Carmelita já foi depois de Valdir. Zé Tatau foi quem começou mesmo, começou com menino deste tamanho, foi aumentando, aumentando, aumentando, e passou pra homem.

No nosso entender, Antônio Guedes quis dizer que a versão de Dona Carmelita como fundadora do Bloco só apareceu na época de Valdir.

Na terça-feira de Carnaval, por volta das 16 horas, os integrantes do Bloco estão reunidos na frente da sede, esperando o público.

Agrupam-se e fazem evoluções com passo de dança sempre ritmada com acompanhamento instrumental de quatro tambores grandes do tipo caixa e uma flauta doce que chamam de gaita, do som de trombeta feito com um grande búzio carregado pelo pajé que representa o seu poder, maracá do feiticeiro pouco tocado, agogô e do apito ordenador do Cacique Valdir.

No cordão, o passo básico é feito da seguinte forma: primeiro um sache lento e curto pra frente, a seguir chuta-se pra frente com a perna direita que pisa no chão e a esquerda que está atrás é levantada pra trás e toda vez que uma só perna está no chão dá-se um pequeno salto, trocando de perna rapidamente. Há uma pequena variação deste passo, quando o Bloco está se deslocando, que é cruzando curto para os dois lados; os outros passos partem deste passo básico, como, por exemplo, um dos passos usado quando o Bloco está parado mas com movimento no cordão, esta variação usa o deslocamento da perna esquerda que está atrás para virar o corpo de lado e, aproveitando que o corpo está de lado voltado para dentro do cordão vai para o lado esquerdo onde anteriormente era atrás e efetua o giro completo sobre a perna esquerda e vindo com a perna direita que está atrás para frente.

Outra estratégia do cordão quando parado é fazer os membros do cordão circularem, efetuando o círculo completo com o passo básico, mas o Bloco não se move.

Tem um passo que é utilizado de forma individual, usado mais pelos caciques e pelo pajé, que fica semicurvado, parado ou em movimento, usando o passo básico mas assemelhando-se ao gingado de um caranguejo. O feiticeiro parece possuído por uma entidade.

Na Rua Beberibe, em frente à sede do Bloco, as personagens são apresentadas; a princípio, apenas os guerreiros indígenas, o pajé, o feiticeiro e os caciques exibem-se no mesmo local ao som das ritmadas batucadas que caracterizam, no entender do bloco, o indígena, depois o caçador é apresentado juntamente com seus escravos. O caçador foge com seus escravos e os caciques mandam seis guerreiros no seu encaixo, mas o bloco continua no local.

São os dois caciques, ora é Valdir, ora é Geraldo Sebastião, que estão na frente da tribo, ou seja, puxam o desfile a frente do Bloco ora assoprando um apito que produz um som que caracteriza o seu poder de organizar e ordenar o andamento do desfile como marcador de escola de samba ora rodopiando com um imenso arco e uma flecha, fazendo menção que irá dispará-la a qualquer momento.

É o pajé quem comanda a tribo dos Índios Tapuias sempre assestando o búzio mágico que traz bons presságios para a Tribo e afasta os maus espíritos, porém, no nosso entendimento, este comando fica mais no plano espiritual e mental sem uma representação que demonstre isto adequadamente para o público.

O bloco sai com passos de sache e troca-pés, trotando, em direção a Avenida Ulisses Guimarães e nela dobra à esquerda em direção à praia, mas dobram novamente à esquerda na Rua Bauru onde param e o caçador e os escravos são capturados e trazidos ao local; o caçador apanha muito. O Bloco retoma o cortejo e acendem as tochas, voltando desta vez pelo outro, lado utilizando a Rua João Machado e completando a volta no perímetro chegam novamente na sede do Bloco na Rua Beberibe.

Na Rua Beberibe em frente à sede do Bloco, as tochas são dispostas juntas, formando uma fogueira que alguns índios e escravos vão pular. O caçador é morto e jogado na fogueira. Os escravos do caçador também são mortos pelos guerreiros índios, porém, depois tanto o caçador quanto os seus escravos são ressuscitados pelo feiticeiro que entoa preces e sacode o maracá.

Traçaremos algumas considerações sobre os sentidos e os significados do enredo e das personagens presentes no ritual dos Índios Tapuias no intuito de enriquecermos nosso trabalho.

O enredo expressa como sentido a pregação da convivência pacífica entre as raças, mas viabilizada pela superioridade da magia cabocla, que, mesmo vencendo o branco, age com benevolência e celebra a paz – no nosso entendimento significa que o povo caboclo e/ou o mestiço aspira à superioridade econômica.

As personagens exprimem diversos sentidos e significados: o caçador branco expressa o sentido do invasor que veio conquistar e explorar novas terras e significa o estranho que não é tolerado; os escravos expressam o sentido de sucesso na produção e até na guerra, significa o sofrimento e a exploração a que o povo negro foi submetido; os caciques representam o sentido da força e da união das tribos tapuias, mostrando que a união pode ser o caminho para superar as dificuldades; o pajé exprime o sentido que é o responsável durante a execução do ritual para que ocorra tudo como planejado, significa a ordem social, a coerção que o coletivo exerce sobre o indivíduo; o feiticeiro exprime o sentido de possuidor da magia que ressuscitará o caçador e seus escravos, significa a superioridade cultural do indígena.

Dentro do ritual dos Índios Tapuias temos personagens em liminaridade como, por exemplo, o caçador branco que é uma grave ameaça à manutenção da lei e da ordem dos Índios Tapuias e tanto no aspecto cultural quanto no geográfico não está nem aqui nem lá, ou seja, encontra-se em passagem.

As adolescentes que no ritual dos Índios Tapuias participam na qualidade de guerreiros indígenas, no nosso entendimento, tanto as suas personagens dentro do ritual como elas próprias na qualidade de pessoas são exemplos de liminaridade, pois está implícito um ato de submissão ao coletivo.

As entidades liminares frequentemente aparecem como um grupo uniforme que apresentam o mesmo comportamento, as mesmas roupas e desempenham o mesmo papel transitório que tem o propósito de as capacitarem para um novo papel na sociedade. Vemos isto mais claramente nos escravos que ostentam o tronco nu com as inscrições de cativo ou escravo e nos guerreiros indígenas que apresentam uniformidade nas vestimentas e na posição social desempenhada no ritual, característicos da transformação própria dos ritos de iniciação.

Os ritos de passagem possuem três fases: “separação”, que representa o afastamento do indivíduo; “margem” ou limiar, que é a passagem representada pelos ritos, e “agregação” é o novo estado ou *status* já consumado (TURNER, 1974).

No ritual dos Índios Tapuias, a fase da separação é constituída pelos ensaios nos quais os membros do ritual começam a manter uma certa separação da estrutura social cotidiana. Já a fase da margem ou

limiar é constituída pela própria execução do ritual que classificamos como sendo um ritual de passagem na subclassificação de ritual de margem (GENNEP, 1978). A fase de agregação começa no final do ritual com a pregação da convivência harmoniosa entre as raças, mas só estará totalmente consumada após a festa de confraternização dos membros do ritual na quarta-feira de cinzas.

Nosso estudo aponta para uma origem comum das festas tanto das ocidentais quanto das autóctones que se originaram em rituais com os mais diversos fins. Concluímos que o ritual festivo dos Índios Tapuias extrapola a cultura e os meandros do imaginário dos habitantes da Redinha, constituindo-se numa significativa matriz a partir da qual se torna possível visualizar aspectos do hibridismo cultural (CANCLINI, 2003) que estão inseridos numa grande arena permeada pela fusão de convergências e divergências sociais.

Nota

¹ Fruto do Mestrado em Ciências Sociais na UFRN.

Bibliografia

- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
 HEERS, J. *Festas de loucos e carnavais*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
 GENNEP, A. V. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
 TURNER, V. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

* * *

UMA ABORDAGEM EXPERIMENTAL NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIAS DO ATOR

Inês Alcaraz Marocco

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Etnocologia, arte do ator, cultura gaúcha

A pesquisa *As técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino* iniciou em 2001 tendo como objetivo principal criar um sistema de treinamento para o ator-dançarino desenvolver a sua presença física a partir da utilização das técnicas corporais das atividades da lide campeira do gaúcho. Verificamos, através da perspectiva da *etnocologia*,¹ dos princípios da *antropologia teatral*² e os do *sistema pedagógico de Jacques Lecoq*,³ que as técnicas corporais do gaúcho na sua lide apresentam alguns dos elementos que caracterizam a extracotidianidade⁴ e a presença física do ator: um corpo dilatado, preciso, eficaz em constante estado de alerta. Estas *técnicas corporais* específicas pertencem a uma cultura tradicional e atraem o nosso olhar porque apresentam “um desvio do uso normal do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, das utilizações da energia” (VOLLI, 1985:117). Estas atividades, que são manifestações vivas, tradicionais apresentam alguns dos elementos que são também encontrados nos princípios sustentados por Meyerhold, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Grotowski e Eugenio Barba, no concernente à presença física do ator/dançarino.

Desde então a pesquisa tem evoluído e passado por diferentes fases: no período de 2001-03 com um grupo de alunos,⁵ selecionados, do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas do departamento de Arte Dramática da UFRGS, criamos um sistema de treinamento tendo como material de base as técnicas corporais dos gaúchos campeiros em sua lide diária. O objetivo era o de criar um sistema de treinamento para desenvolver a presença física do ator/dançarino e depois de criado e “fixado” pelos alunos, verificamos a eficácia do mesmo numa criação artística. Em 2003, com a conclusão dessas duas primeiras fases, um novo grupo de alunos⁶ foi selecionados para dar continuidade

de à pesquisa. Esse grupo, cujos corpos não tinham sido submetidos a treinamento, foi instrumentalizado com o sistema criado na etapa anterior, para verificar a sua eficácia. Passamos, então, para a fase mais recente da pesquisa que é a de criação de dramaturgias do ator tendo como material de base as partituras do sistema de treinamento.

O desenvolvimento da pesquisa e a sua fundamentação teórica

Uma das maiores preocupações do ator é a de expressar no palco de forma “espontânea” as ações que realiza no cotidiano com todos os seus detalhes e sutilezas. O estado “espontâneo” a que nos referimos é aquele desenvolvido pelo ator através de um processo consciente da ação, o qual exige um sistema de treino e aquisição de técnicas de um trabalho sobre si mesmo para adquirir organicidade. Stanislavski, citado por RUFFINI (1995:150), afirma, através do personagem de Torzov, que “(...) é desconcertante saber que algo tão comum [simples], algo que é geralmente criado ‘espontaneamente’, desaparece sem deixar vestígios, tão logo o ator coloca os pés no palco, e que para restabelecê-lo é necessário tanto trabalho, estudo e técnica (...)”. E ele continua, afirmando que para estabelecer esta condição orgânica o ator precisa desenvolver uma “sensibilidade cênica geral que é o princípio básico para o ator resgatar a condição humana mais simples e natural”,⁷ objetivo do seu sistema. Para alcançar esta sensibilidade cênica o ator deveria desenvolver ações físicas da vida cotidiana, que implicassem a complexidade das emoções humanas, sem cair na mera imitação. Este procedimento técnico foi nomeado por Stanislavski, nos últimos anos de sua pesquisa, de “métodos das ações físicas”. Chegando através deste a descoberta de que as emoções independem da vontade e que o importante é que ator se pergunte sobre o que ele faz em determinada situação e não o que ele sente. “Este método tem como objetivo analisar a lógica do comportamento, tomando-a, ao nível das pequenas ações, que são como morfemas do comportamento humano” (RUFFINI, *idem*:2).

Partindo destas considerações, de que o verdadeiro trabalho do ator deve partir de *ações físicas*, inicie a investigação com o grupo sobre a possibilidade de ter como ponto de partida as partituras de movimentos para criar composições dramáticas. Iniciamos então a fase da pesquisa intitulada *Criação de dramaturgias do ator*. A definição de Barba, citada por RUFFINI (*idem*:34), para a expressão, *dramaturgia do ator*, é a “(...) capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção que é percebida como personagem deve exercer um impacto sensorial e mental sobre o espectador”.

Trata-se, então, de uma composição de *ações físicas*, que se constitui segundo Barba num dos níveis de organização do espetáculo do qual fazem parte, entre outros, o encenador, o autor (se houver texto), o cenógrafo e o músico, “alguns mais evidentes que outros, mas todos necessários para a recriação da vida sobre o palco”.⁸

Constatamos que apesar dos movimentos que fazem parte das partituras e que compõem o sistema de treinamento serem “fixos”,⁹ assemelhando-se a movimentos de *artes marciais* e lembrando os da *biomecânica*,¹⁰ não reduz a capacidade de improvisação do ator. Ao contrário, ela possibilita ao ator a criação de imagens espaço-rítmicas sem se tornar ilustrativa ou redundante. Os movimentos das partituras possibilitam ao ator ver e perceber a si mesmo no espaço. Segundo PICCON VALLIN (1993:70), “Este tipo de jogo se fundamenta sobre a consciência que tem o ator da marca de seu corpo sobre e no espaço cênico, sobre seu conhecimento da mecânica corporal, sobre conceitos dinâmicos de aceleração, de resistência, de contenção, sobre noções de emprego, de autolimitação”. Para ela, “o jogo do ator meyerholdiano parte do exterior para ir em direção ao interior: não há supressão da emoção, mas ela brotará sempre através de um estado físico correspondente a um personagem numa situação determinada.(...) Tomar a posição de um homem aflito, na contração muscular que ela implica, não estimu-

la a expressar a alegria, mas cria ao contrário um estado físico no qual pode nascer a tristeza” (1990:109). Concluímos então que tanto Stanislavski como Meyerhold, nas suas investigações sobre o tema das *ações físicas*, chegaram aos mesmos resultados – que elas geram a emoção, mesmo que o primeiro tenha-se preocupado mais com os detalhes e sutilezas das ações cotidianas e o segundo tenha seguido uma via mais estilizada, ambos chegaram ao nível extracotidiano da ação.

O estado atual da pesquisa

Para realizar este trabalho, exploramos primeiro as qualidades de cada movimento de determinada partitura segundo o sistema de *Análise de movimentos* de R. Laban¹¹ quanto a energia, tempo e espaço. Investigamos também as possibilidades desses mesmos movimentos quanto aos planos e níveis em relação ao espaço. Uma vez exploradas as diferentes qualidades dos movimentos, passamos a investigar as possibilidades de criação de ações físicas, respeitando a sua seqüência na partitura, estabelecendo pequenas situações dramáticas. A seguir, estas composições dramáticas passaram a ser repetidas até se tornarem memória física, intelectual e afetiva. Num segundo momento, foi realizado um *bricolage*¹² com as composições de dois ou três alunos/pesquisadores, que geraram uma terceira situação. Como os resultados não nos satisfizeram porque achamos que as ações tinham perdido as qualidades originais dos movimentos do sistema de treinamento e haviam-se tornado banais, cotidianas, iniciamos uma segunda investigação. Partimos então para a composição de dramaturgias mais complexas, constituídas por diferentes partituras extraídas das técnicas do *Mimo corpóreo*,¹³ da acrobacia e do próprio sistema de treinamento. Depois de trabalhar com as qualidades de cada um dos seus movimentos e de realizar um trabalho minucioso na organização de sua composição, tivemos alguns resultados bastante interessantes: o jogo do ator se aproximando da dança e ao mesmo tempo cheio de peripécias, as quais geram constantes surpresas, mantendo, assim, a atenção do espectador para partituras que nos aproximam mais do teatro de imagens no qual predomina o visual, em detrimento do texto.

Pretendemos concluir esta fase da pesquisa em junho de 2006, com a criação de diferentes *performances*, alcançando desta forma o objetivo principal desta que foi a de que cada aluno fosse capacitado a desenvolver composições dramáticas próprias que poderiam gerar espetáculos solos ou através de sua *bricolage*, uma montagem de um grupo de atores.

Para concluir cito DE MARINIS (1997:7) que comenta sobre a importância da dramaturgia do ator no seu livro *Dramaturgia dell'attore*, não só pela nossa tradição, que teve sua origem na *commedia dell'arte*, do “ator-que-escreve, do ator/autor, mas também por se caracterizar como sendo própria da construção de partes (do espetáculo) e do espetáculo, do processo criativo do ator, concebido como um trabalho de composição, de tessitura e de montagem, e portanto dramático no seu sentido próprio, que tem por objetivo a ação, física e verbal, e se desenvolve sob vários planos”.

Notas

¹ A *etnocologia* é uma disciplina criada em 1995, em Paris, e visa o “(...) estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (...)”. PRADIER, 1996, p. 16. Ler também o texto de PRADIER, *Etnocologia em BIÃO*, Armino; GREINER, Christine (org.), 1998, pp.23-29.

² Para Eugenio BARBA “a Antropologia Teatral não procura princípios universalmente verdadeiros, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas a ambição de indicar conhecimentos úteis ao trabalho do ator. Ela não quer descobrir ‘leis’, mas estudar regras do comportamento (...) A Antropologia Teatral, conseqüentemente, estuda o comportamento fisiológico e sociocultural do homem numa situação de representação”. BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, 1985, p. 4.

³ A *Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento* foi criada por Jacques Lecoq em 1956, em Paris. Escola de renome internacional, ela é reconhecida por uma pedagogia que se fundamenta, entre outros aspectos, na observação da vida cotidiana, no movimento, nos fenômenos dinâmicos da natureza e a sua recriação no corpo mimético do ator.

⁴ Para Eugenio Barba: “as técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do mínimo esforço, quer dizer, um rendimento máximo para a utilização de um mínimo de energia. As técnicas extracotidianas se baseiam, ao contrário, num desperdício de energia. Elas parecem mesmo sugerir um princípio inverso daquele que caracteriza as técnicas cotidianas: o princípio de um gasto máximo de energia para um resultado mínimo”. (BARBA, 1993:32).

⁵ Andressa de Oliveira, Carla Tosta, Cristina Kessler, Daniel Colin, Elisa Lucas e o profissional formado no mesmo curso pela UFSM, Luiz Antônio Texeira dos Santos.

⁶ O segundo grupo é composto por cinco estudantes do mesmo curso: Carina Ninow, Lesley Bernardi, Felipe Vieira, Maico Silveira e Mariana Mantovani.

⁷ Segundo Ruffini, a condição humana de que fala Stanislavski, baseada em procedimentos “psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas”, pode ser definida como o “corpo-mente orgânico”. RUFFINI, 1995:150.

⁸ BARBA, 1998:31.

⁹ A palavra ‘fixo’ para designar o movimento, aqui deve ser entendido que mesmo repetido a exaustão, o movimento tem de ser vivo e orgânico. E é um desafio para o ator fazer com que este movimento ‘fixo’ seja sempre vivo, o que requer dele capacidade de improvisação e concentração.

¹⁰ “A Biomecânica meyerholdiana é um treinamento do ator, um conjunto de exercícios que fazem parte de um treino mais completo, onde entram outras disciplinas físicas e esportivas que a prática biomecânica disciplina e organiza; ela é também método de jogo”. PICON-VALLIN, 1990:107.

¹¹ Rudolf Laban (1879-1958) desenvolveu uma notação de movimentos capaz de registrar qualquer um de seus tipos, a *Kinetography Laban*, conhecida nos EUA como *Labanotation*.

¹² A expressão *bricolage* aqui é utilizada na sua conotação francesa de construção, montagem ou colagem.

¹³ *Mimo Corpóreo*, disciplina criada no final dos anos 20 por Etienne Decroux (1898/1991) ensina a isolar e dominar as diferentes partes do corpo variando à intensidade e ao ritmo do movimento e jogando com a tensão e o relaxamento musculares. O ator, ao mesmo tempo instrumento e instrumentista, elabora aqui sua poética, colocando o drama no interior do corpo em movimento. As partituras trabalhadas pelos alunos foram criadas durante uma oficina ministrada por Leela Alaniz (Hippocampe-Centre de Formation em Mime Corporel-Paris) quando ela esteve em Porto Alegre, em julho de 2005.

Bibliografia

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Anatomie de l'acteur*: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Cazilhac: Bouffonneries, 1985.

BARBA, Eugenio. *Le canoë de papier*: traité d'anthropologie théâtrale, Lectoure: Bouffonneries, 1993.

_____. Um amuleto feito de memória. *Revista do Lume* n°1, 1998, p. 31.

Les voies de la création théâtrale: Meyerhold, vol. 17. Études réunies et présentés par Béatrice Picon-Vallin. Paris: Ed. du CNRS, 1990.

DE MARINIS, Marco (a cura di). *Drammaturgia dell'attore*. Porretta Terme: I Quaderni Del Battello Ebbro, 1997.

PICON-VALLIN, Béatrice. Réflexions sur la Biomécanique de Meyerhold. In: *Les fondements du mouvement scénique*. Communications d'Alain Porte et all. Saintes: Ed. Rumeur des Âges/Maison Polichinelle, 1993.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. *International de l'imaginaire*, nouvelle série n°5, Paris, Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996.

_____. Etnoscénologie. In: *Etnoscénologie*: textos selecionados. BIÃO, A; GREINER, C. (org). São Paulo: Anablume, 1998.

RUFFINI, Franco. “Sistema” de Stanislavski. In: *A arte secreta do Ator*: dicionário de antropologia teatral. BARBA, E.; SAVARESE, N. Campinas: Ed. HUCITEC/UNICAMP, 1995.

VOLLI, Ugo. Techniques du corps. In: *Anatomie de l'Acteur*: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. BARBA, E.; SAVARESE, N. Cazilhac: Bouffonneries, 1985.

* * *

SISTEMA QUINÁRIO PARA CRIAÇÃO DE JOGOS TEATRAIS

Iremar Maciel de Brito

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Sistema quinário, jogos teatrais, *performance*

O jogo no teatro

Entender o jogo teatral como aquele que é apresentado por um grupo de atores para um determinado público, sem perder suas características teatrais nem seus aspectos lúdicos é o que nos interessa neste trabalho. Assim, do nosso ponto de vista que, de resto, é um pensamento já consagrado, o jogo teatral é na verdade um duplo, uma vez que é jogo e teatro ao mesmo tempo. Não falamos aqui daquelas competições de improvisações que acontecem hoje pelo mundo afora. Não se trata disso. O que queremos é encontrar, através do caminho do jogo, uma travessia para a arte. O que nos importa é o prazer do jogo que se materializa, imediatamente, sob a forma de um teatro vivo. Um teatro, onde a sensibilização seja a porta de entrada dos estímulos e a criação artística sua porta de saída, isto é, a realização de uma obra de arte. Seguindo esse ponto de vista, todo jogo teatral tem, necessariamente, uma ação dramática centralizadora. É ela quem define a oposição principal, quem são os elementos que vão se digladiar na busca de atingir seus próprios objetivos. Também é na ação dramática que encontramos as linhas gerais dos personagens que estimularão os atores na sua criação. Entretanto, a ação dramática terá mais substância e força de verdade, quando determinamos o espaço seja físico, geográfico, mental, psicológico, etc. Assim ela poderá se mover no seu espaço e estimular o ator na sua criação. Finalmente, o tempo dramático, como mais um elemento que estimula a criação do ator, completa o ciclo de um jogo teatral completo. Isso, evidentemente, está na mais profunda tradição do teatro, pois origina-se nas unidades aristotélicas, de ação, tempo e lugar. Portanto não há nada de novo no jogo teatral, além do espírito lúdico que se apossa do teatro.

Assim, quando surge a crença no jogo, o teatro passa a ser também jogado e, não apenas, representado como sempre foi ao longo da história. O jogo, entretanto, não é apenas um espírito lúdico que se apossa dos atores. Ele também se estabelece nos mais diversos espaços do teatro. Ele está na dúvida do jogador sobre a melhor jogada; na busca do jogador de estratégias para estabelecer as jogadas; no senso de improvisação e no oportunismo para encontrar estímulos para o personagem; na estruturação lúdica da cena, etc. Entretanto o fato de termos no jogo sempre alguma coisa em jogo, alguma coisa que pode ou não ser alcançada, faz com que a atividade se processe no presente, levando a ação dramática a estabelecer um nível mais profundo de relacionamento com o público no momento exato em que ela acontece. Assim, o teatro e a vida se aproximam e brincam, um com o outro, numa grande ciranda de emoções e verdades profundas que surgem no presente e não num momento do passado que originou aquela criação teatral. Uma das maiores virtudes do jogo no teatro, portanto, é levá-lo a se encontrar sempre com o presente, facilitando o caminho da criação de uma obra de arte viva.

A criação de jogos teatrais

No jogo teatral tudo o que tem uma função significante é importante para ser compreendido e ressaltado como parte de um jogo, mas nunca como o seu elemento preponderante ou mesmo determinante. Assim, entre esses elementos importantes do jogo teatral, estão a ação dramática, o espaço cênico e o tempo dramático. É, exatamente, em cada um desses elementos e em todos ao mesmo tempo que o ator vai encontrar os estímulos para estabelecer a verdade de sua criação.

Criar um jogo teatral é, antes de tudo, responder a algumas perguntas: o que acontece, onde acontece, com quem e como? Portanto, o jogo teatral é uma criação cênica mais organizada do que uma im-

provisão livre sobre um tema. Assim, a criação cênica deve ser antecedida por um trabalho intelectual de preparação dessa atividade. Trata-se, sobretudo, de planejar o jogo, estabelecendo, sem muitos detalhes, mas de uma maneira genérica, os seus elementos básicos, ou seja, a ação, o espaço, o tempo e o estilo cômico ou dramático do jogo. Vista dessa maneira, a criação de um jogo teatral é estabelecer um problema, discuti-lo cenicamente, desenvolver a busca de sua solução e, finalmente, encontrar a solução. No entanto não se deve esquecer nunca que o ponto de partida do jogo teatral é sempre um conflito. Um vez estabelecido, o conflito desenvolve-se através de peripécias (alguma coisa que acontece e muda bruscamente a situação do momento), chegando, em seguida, a uma solução final.

Elementos básicos do jogo teatral

No momento inicial da criação de um jogo teatral, surge na mente dos participantes ou de seu criador, uma série de questões: O que acontece nesse momento? O que acontece nesse lugar? Ou ainda o que acontece com essas pessoas? Todas essas perguntas estão relacionadas à ação inicial do jogo que, tratando-se de um jogo dramático, deve ser sempre um conflito. É a partir da oposição, gerada por esse conflito inicial, que se definem as linhas de ação dos personagens, isto é, suas estratégias para alcançar seus objetivos.

Onde acontece essa situação? Esta pergunta que se faz ao criar um jogo teatral, depois de ter estabelecido a ação principal, é sobre o lugar em que essa ação dramática vai acontecer. Define o espaço do jogo, de tal forma que os jogadores passam a saber onde vão trabalhar e como se relacionar com esse ambiente: aberto ou fechado, grande ou pequeno, alto ou baixo, etc.

Com quem acontece essa situação? Uma outra importante pergunta que se faz ao criar um jogo teatral. Ela define o personagem, ou seja, aquele que age de acordo com o seu objetivo e a sua função dentro do jogo. Qual é o seu principal objetivo dentro desse jogo? O que ele pode fazer para alcançá-lo? Como vencer as oposições? Afinal, quem é ele e qual a relação que tem com os outros?

Como acontece esse jogo teatral? É mais uma questão fundamental na criação de um jogo teatral. Ela define a linguagem do jogo em duas categorias principais: jogos com ênfase na comédia ou jogos com ênfase no drama. Isso é necessário para que todos os jogadores possam se preparar para uma criação dramática ou cômica, uma vez que a maioria das histórias tanto podem ser representadas comicamente, como dramaticamente. Pense a seguinte história, de um ponto de vista dramático ou de um ponto de vista cômico, e veja como qualquer um deles pode servir de base para sua encenação:

Um velho vai ao enterro de um amigo e perde sua carteira no cemitério. Anoitece e ele continua procurando, sem no entanto, conseguir encontrá-la. Como tem muito medo de fantasmas, tudo o que acontece o assusta. Finalmente, quando já está ficando apavorado, encontra a carteira e foge do cemitério.

Podemos, a partir dessas idéias, transformar o velho num ser humano que sofre e é digno de pena ou num ser humano que, mesmo sofrendo, é risível. Evidentemente não vamos discutir aqui a raiz do cômico ou do dramático, mas apenas alertar para a necessidade de escolha da ênfase que será dada no jogo teatral.

Como o ator pode jogar esse jogo? Quando se faz essa pergunta, fala-se diretamente na técnica do ator, na sua maneira de jogar e representar o jogo teatral. Na representação do jogo teatral, o ator deve agir de acordo com a função do personagem, ocupando o seu espaço dentro do jogo, jogando de fato no presente e não representando tipos que trabalhem com formas acabadas. O ator deve jogar e não buscar um efeito sobre a platéia, já que esse efeito deve sair do próprio jogo e não de um malabarismo ou virtuosismo do ator. O importante é o jogo em conjunto e não a busca de algum tipo de destaque individual. Se o ator buscar ocupar o espaço do personagem e agir de acordo com a sua função dentro do jogo, ele poderá ser verdadeiro e convincente sem precisar se utilizar de truques convencionais do teatro.

Sistema quinário para criação de jogos teatrais

No momento da criação de um jogo teatral, temos sempre a consciência de que é necessário criar um conflito dramático. Esse conflito é muitas vezes criado a partir de três elementos: Algo acontece (Ex. Um homem perde sua carteira), algo precisa ser feito (O homem procura a carteira), algo é feito (O homem encontra a carteira). Entretanto, se trabalharmos a seqüência da história com cinco elementos, podemos ter uma seqüência semelhante a da maioria das histórias que conhecemos. É isso que Greimas chama de “esquema canônico da narrativa”, ou “esquema quinário da narrativa”. Baseando-se nos estudos de Vladimir Propp sobre os contos folclóricos russos, o teórico francês, reduziu suas diversas funções narrativa a apenas cinco. São essas funções que buscamos adaptar à criação de jogos teatrais. Para Greimas, na maioria das histórias tradicionais, existem algumas funções que se repetem sempre: 1) Existe uma situação inicial (no teatro, a ação inicial do jogo dramático), 2) Surge uma força desagregadora (no teatro, uma peripécia), 3) Desenvolve-se essa nova situação criada com a interferência dessa força (no teatro, o desenvolvimento do conflito dramático), 4) Surge então uma força reparadora (no teatro, outra peripécia), 5) Finalmente, chega-se à situação final (no teatro, a resolução do conflito).

Portanto, seguindo esse esquema quinário de criação de jogos teatrais, podemos não apenas criar pequenas cenas dramáticas ou cômicas, como também fazer as mais diversas experiências de criação de textos dramáticos e roteiros para um teatro pautado na improvisação ou criação livre do ator.

Bibliografia

- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
 COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
 GREIMAS, A.J. *Semiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse, 1973.
 PROPP, V. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
 SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

* * *

O OFÍCIO DO ATOR E A TRADIÇÃO DO *GRIOT*

Isaac Garson Bernat

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

África, ator, *griot*

Em agosto de 2003, durante 10 dias seguidos, na Escola de Teatro da UNIRIO, quarenta atores das mais variadas tendências e formações teatrais participaram de uma oficina de teatro com o *griot* e ator africano Sotigui Kouyaté produzida por seis atores (Ana Achcar, Anna Wiltgen, Fernanda Azevedo, Isaac Bernat, Joyce Niskier e Paulo Pontvianne) juntamente com o Núcleo do Ator da UNIRIO. Este artista, nascido há 69 anos em Bamako, capital do Mali, é profundamente ligado às suas raízes, plantadas na África Ocidental, com origem no antigo Império Mandengue, chamado pelos franceses de Império do Mali durante o século 13. Os *griots* são a memória do continente africano. Além de sábios e genealogistas, são conselheiros dos reis e dos chefes tradicionais, mediadores e mestres-de-cerimônias em todas as épocas. Respeitados como mestres da palavra, são cantores, músicos e contadores de história. Ao organizar esta oficina com Sotigui colocamos a pluralidade como prioridade. Então, convidamos atores, palhaços, bailarinos, cantores, diretores, teóricos, artistas ligados às tradições populares e professores. A diferença foi o nosso maior tesouro. Sobre isso falou o diretor do grupo Nós do Morro, Guti Fraga:¹

O trabalho com Sotigui me trouxe de volta uma coisa chamada crença. A principal característica do trabalho dele é o coletivo. E o coletivo vem ao

encontro da minha vida. No começo fiquei em dúvida de como seria este coletivo com tantas pessoas heterogêneas. E pra minha grata surpresa cada pessoa me marcou muito como ser humano e artista.

Outra idéia que nos norteou foi o desejo de que a oficina fosse uma fonte que trouxesse luzes de um outro continente aos nossos companheiros de ofício. Na verdade, às vezes esquecemos que, como diz Eugênio Barba, “a profissão é também um país ao qual pertencemos, pátria eletiva, sem fronteiras geográficas” (BARBA, 1994:72). E isto pôde ser comprovado pelo depoimento de uma das participantes da oficina, a atriz Adriana Schneider:²

Desde o fim da oficina, o grupo Pedras do qual faço parte, incorporou esse aprendizado como parte de seu treinamento diário nos ensaios. Também os princípios de “não se precipitar”, de “tranquilidade”, de “presença”, tornaram-se palavras de nosso cotidiano. A experiência com danças africanas foi adaptada para a realidade brasileira.

Esta profícua troca de experiências entre culturas diferentes parece ser o fator que aproximou o encenador Peter Brook do *griot* Sotigui Kouyaté. Na época da escolha de um importante papel no *Mahabharata*, o escritor Jean Claude Carrière relata no documentário *Un Griot Moderne*, de Mahamat Saleh Haroun, como foi este primeiro encontro entre Brook e Sotigui

...Então ele bem tranquilamente pegou o texto e começou a ler e imediatamente se passou alguma coisa muito surpreendente, que nós tínhamos procurado durante anos. Quer dizer, ele entrou num texto desconhecido, vindo de outro país, num outro tempo e com uma naturalidade absoluta, sem nenhuma reflexão psicológica, sem nenhuma barreira intelectual, tal como as palavras lhe vinham, ele as jogava e jogava a cena. Peter e eu nos olhamos e nos dissemos: “af está a porta que precisávamos para o *Mahabharata*.”

Entendo que é no processo de sensibilização e ampliação da escuta que os ensinamentos de um *griot* podem trazer uma expressiva contribuição para o ator. Um bom exemplo é o seguinte exercício dado por Sotigui: um grupo de 10 ou mais pessoas anda pela sala observado pelos demais participantes e, sem combinar ou fazer nenhum sinal, cada um tem que achar um momento de parar. Duas pessoas não podem parar ao mesmo tempo. Se isto acontecer, quem estiver assistindo deve apontar o erro e o exercício recomeça. Pode parecer simples, mas não é. Geralmente o grupo demora um bom tempo para conseguir que todos os seus integrantes se afinem. Mas, quando os componentes do grupo conseguem ir até o fim, é possível sentir que houve um contato verdadeiro entre eles. Há um salto de qualidade no jogo entre as pessoas. Percebemos, então, como estamos distantes uns dos outros e como é fundamental compartilhar uma experiência. O exercício aponta, ainda, para a necessidade de se buscar um descondicionamento. Para Sotigui, é preciso procurar alguma coisa que não tenhamos hábito de fazer, tudo que não tenhamos hábito de fazer se transforma num exercício.

Através de vídeos de rituais e cerimônias tradicionais Sotigui procurou nos remeter ao seu universo. Era como se, para escutá-lo com mais clareza, precisássemos vê-lo não como um sábio especial, mas sim como um homem que é o que é porque está o tempo todo em conexão com as suas raízes. Nas conversas que tive com os participantes e nas entrevistas que fiz revelou-se como aspecto surpreendente o fato do foco do trabalho estar no ser humano antes de estar no artista. Em vez de tratarmos de uma técnica, um *savoir-faire*, passamos a dar primeiramente atenção ao homem que está por trás do artista. Para um *griot*, a conduta, o comportamento e a maneira de compartilhar e interagir são pressupostos fundamentais para se estar presente, e só quando estamos presentes podemos criar e revelar através de gestos e palavras aquilo que muitas vezes nem é possível se nomear. A arte é uma ponte entre dois mundos: o que vemos e o que não vemos. O artista é esse fio condutor. Mas para isso é preciso que ele olhe para dentro de si mesmo. Segundo Sotigui, só podemos dar aquilo que já temos dentro de nós.

Como levar o artista a mergulhar dentro de si mesmo? Como fazê-lo perceber seu diferencial neste mundo cada vez mais globalizado? Como despertar no artista a importância de dialogar com o outro? Na oficina, penso que esta direção foi tomada através do trabalho com os contos iniciáticos. Cada conto proposto por Sotigui continha uma grande questão e um ou mais ensinamentos. Os contos tratavam de temas como, ambição, ganância, humildade, a força do amor verdadeiro, aperfeiçoamento, desprendimento e o poder das palavras entre tantos outros. O trabalho com os contos iniciáticos, além de provocar a nossa sensibilidade, é um instrumento preciso para o ofício do ator. O contador tem que aliar rigor, precisão e espontaneidade. No ato de contar, três instâncias se dão: a do narrador, a do personagem e a do próprio contador. O narrador situa a história, descreve todos os elementos, se relaciona diretamente com a platéia, coloca e tira os personagens. Quando o contador se coloca no lugar do personagem, utiliza recursos gestuais e vocais para diferenciá-los. Ao fazer os comentários, o contador estabelece um elo direto com a platéia, tornando-a cúmplice da história que está sendo contada. Por outro lado, a participação do contador com sua visão própria dos acontecimentos é o que o diferencia de outro contador. E este aspecto é o que pode transformar uma história já conhecida pela platéia, num acontecimento extraordinário, com um frescor revelado por um novo olhar. Talvez seja por isso que na África, quando se vai a um espetáculo não se diz: “eu vou ao teatro”, mas sim “eu vou clarear o meu olhar”.

Enfim, acredito que o trabalho promovido na oficina reforça e estreita as relações entre os princípios que regem o ofício do ator e aqueles da *performance* do *griot*. Nesse sentido, a grande contribuição que Sotigui Kouyaté trouxe a esse grupo de atores brasileiros foi fazê-los perceber que através da sua arte podem ajudar o espectador a enxergar aquilo que sem ela permaneceria obscuro. E este movimento de revelação através do exercício artístico passa a meu ver pela não-separação entre o ofício do ator e sua ética diante da vida e dos demais companheiros de trabalho. Todos os grandes mestres do teatro de uma forma ou de outra tocaram neste ponto em algum momento da sua trajetória. Este caminho começa com Stanislavski ao abrir laboratórios onde jovens artistas faziam exercícios que nunca apresentavam. Um dos colaboradores de Stanislavski, Zulerzhiski, levava jovens atores como Vakhtangov e Michel Chekov, já protagonistas, para uma região do Cáucaso onde trabalhavam na terra. Viviam numa comunidade e faziam exercícios. Segundo Eugenio Barba (BARBA, 1997: 50) o objetivo era trabalhar as relações humanas, onde o processo artístico ajudasse a criar um outro tipo de sociabilidade. Em conferência realizada em 1996 em São Paulo presenciei Grotowski falando da busca através de exercícios e cantos iniciáticos de uma arte que conduziisse o atuante ao conhecimento do que é humano, para que o homem chegue a um outro nível de compreensão partindo da sua própria essência. Através do *griot*, a tradição oral africana procura manter acesa a chama desta busca de compreensão dentro do próprio homem. Não há uma divisão entre o teatro e os homens que nele atuam.

A oficina mostrou aos artistas que dela participaram que a autenticidade do fazer artístico não pode ser dissociada da qualidade das relações entre aqueles que a produzem. Encontrar um *griot* que transita com fluidez por uma sociedade globalizada, sem perder a sua memória e identidade, me faz pensar na atual banalização do ofício de ator e no imediatismo com que grande parte dos aprendizes desta nobre tradição se lança no mercado. A meu ver, estes aspectos sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre formação e prática em nosso teatro. Não podemos esquecer que o teatro possui uma autêntica vocação para exercer uma necessária resistência frente ao esvaziamento cultural e artístico presente em nossos dias. Não seriam os atores portadores naturais da palavra que pode fazer a diferença num mundo cada vez mais forçosamente igual?

Notas

¹ Gutí Fraga além de ator é fundador e diretor do Grupo “Nós do Morro”. Entrevista realizada em 19 de novembro de 2003.

² Atriz dos grupos “Pedras” e “Boi Cascudo” e doutoranda em Antropologia pelo IFCS-UF RJ. Entrevista realizada em 19 de novembro de 2003.

Bibliografia

BARBA, Eugenio. *Os deuses que morreram em Canudos*. Ética. Rio de Janeiro: Garamond, 1997.

_____. *A canoa de Papel*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

Outras fontes

Un Griot Moderne, filme de Mahamat Saleh Haroun. Paris: Les Production de La Lanterne, 1997.

* * *

PERFORMANCE E MISTICISMO NA CAPITAL FEDERAL: A CONTRIBUIÇÃO DE DULCINA DE MORAES PARA FORMAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS EM BRASÍLIA

João Gabriel Lima Cruz Teixeira

Universidade de Brasília (UnB)

Eu não dou aula para formar atores. É para muito mais do que apenas isso. É para criar a mentalidade da dignidade da nossa arte. Isso é importantíssimo!

Introdução

Este trabalho é parte de investigação mais ampla sobre a formação do campo artístico em Brasília.

Educação sentimental é um conceito criado por Bourdieu (1996:24) que compara o campo artístico a *um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas... em suma, todo o processo de envelhecimento social...*

As experiências místicas que abrangem o mito fundador de Brasília ainda não foram suficientemente exploradas. Na referida investigação coube um registro freudiano de estranheza em relação ao Sonho de Dom Bosco, à “incorporação” de Dulcina de Moraes e à fundação do Vale do Amanhecer. Neste texto, apresenta-se o caso da incorporação de Dulcina de Moraes, tendo em vista que este mito está diretamente relacionado às circunstâncias de formação das artes cênicas brasilienses e procede-se a uma avaliação do seu trabalho de formadora de talentos na Capital Federal, a partir dos depoimentos de alguns dos seus principais alunos, em que se destaca a aura mística de Brasília como uma importante característica da cultura local.

A incorporação

O bailarino e coreógrafo Fernando de Azevedo, da Fundação Brasileira de Teatro (FBT) em Brasília, que trabalhou com Dulcina, relata que houve interferência mediúnica no momento da escolha do local para a construção do prédio da nova Fundação e do Teatro Dulcina em Brasília.

Esse momento histórico do teatro brasileiro e, sobretudo, para a formação do campo das artes cênicas em Brasília, é assim narrado por Sergio Viotti (1988:40):

O senhor amabilíssimo mostrou-lhe uma área: ‘Se quer um terreno para localizar a FBT e uma casa de espetáculos, o local é este aqui. No Setor de Diversões Sul. A senhora pode escolher o terreno que quiser’. Ela não sabia o que fazer. ‘Era uma buraqueira vastíssima. Fechei os olhos. Guie o meu dedo, meu Pai, Deus meu, por favor. Era a única coisa que eu conseguia pensar naquele momento. Encolhi as pálpebras. Espetei o in-

dicador. Minha mão avançou. A unha arranjou o fundo de um casulo. Tinha escolhido o meu terreno. Era ali que a Faculdade seria construída. Eu mal podia acreditar. Tínhamos conseguido! Bendita boa educação do Odilon!’

Segundo reportagem intitulada “Os Passos de Uma Diva”, publicada no *Correio Braziliense* de 15/4/2001, à página 29, a jornalista Alethea Muniz informa que uma das facetas de Dulcina era o misticismo, e que “falava-se que Brasília tinha uma aura mística e foi o que a levou para a cidade”. A atriz não costumava tomar decisões sem ouvir a entidade espírita que a aconselhava. De fato, no seu Diário pessoal² a atriz faz menção aos apelos e agradecimentos ao seu pai espiritual, eventualmente denominado “Jerônimo”. De acordo com esta jornalista, seria difícil discorrer sobre Dulcina sem citar Brasília, assim como não considerar essa relação com as suas crenças. Em sua sala na Faculdade Dulcina Moraes havia um altar (sem imagens, diga-se) no qual rezava todos os dias às 17 horas. Depois, acendia velas. Espalhava cristais pelos corredores. Conta-se, inclusive, que há cristais no alicerce do palco do Teatro Dulcina. Eles formavam corrente energética com a pirâmide na cobertura do prédio, acima da sala da atriz.

Dulcina de Moraes, a educadora de Brasília

Considerada por Fernanda Montenegro³ a *figura mais importante do teatro brasileiro neste século*, Dulcina participou da formação de uma miríade de talentos das artes cênicas brasileiras, posicionando-se como educadora por ocasião da fundação da escola, Dulcina de Moraes: “É para que o Teatro de Brasília cumpra sua missão preparando mentalidades, sensibilidades novas, capazes de apreendê-lo em suas nuances mais sutis, que devemos construir a Faculdade de Teatro que será agora o esforço melhor da minha vida e daqueles que a sonharam comigo e comigo colaborarão. Essa Faculdade em seu planejamento não será uma Escola que priorize estilos interpretativos – escola de virtuosismo ou de técnicas apenas. É uma escola que, através dos seus cursos de cultura e de formação estético-filosófica, tem como objetivo colocar o aluno em conhecimento e em harmonia com todas as artes, educando-lhe o sentido do Belo e, conseqüentemente, aperfeiçoando-lhe o espírito para um conceito mais alto e mais puro da existência humana.”

As lendas criadas em torno da instalação da FBT e do Teatro Dulcina em Brasília podem ser questionadas. Contudo, é inofensível que a atriz e educadora mantinha uma relação muito especial com a cidade: “Eu amo Brasília. A-mo. Quando volto pro Rio eu me sinto tão... tão...” Procura a palavra. Procura. A boca fica entreaberta. A testa se franze. Leva a mão direita aos cabelos, ajeita o que não precisa ser ajeitado. Uma preocupação. Quase dor. ‘Tão – perdida. Tão fora de casa. Eu sinto falta destas larguezas. Desta amplitude. O Rio não era assim. Ficou sufocante. Aqui, eu respiro!’ E se enche de ar. Expira com prazer. ‘Eu me sinto tão bem aqui! Eu me sinto livre! Bate na nascente do pescoço com a mão espalmada. Golpes apressados, curtos, firmes. Hábito muito seu’. (Viotti, 1988:34).

Disciplina é liberdade

Além do domínio das técnicas teatrais e desenvoltura no palco, o trabalho educativo de Dulcina se distinguia também pela transmissão de uma ética e um forte sentido de disciplina. Françoise Forton, atriz carioca, narrando seu retorno à Brasília, após passagem pelo Rio de Janeiro, onde já trabalhava como profissional e onde ganhara o estrelato em novela de sucesso da TV Globo, deixa clara a influência que Dulcina de Moraes exerceu na sua vida e formação de atriz: “Eu sou da primeira turma da faculdade e meu vestibular foi com a Dulcina. A minha banca examinadora era Dulcina e que foi um desespero... Nossa prova prática foi um monólogo da Joana D’Arc... Fiz, passei e comecei a fazer faculdade e eu tinha aula de interpretação com a Dulcina, o que era uma maravilha, porque Dulcina, ela tinha uma coisa muito forte, evidentemente, que era o talento, a carreira dela, etc., mas ela nunca foi uma mulher voltada para o ensino.”

Marcelo Saback, atualmente também atuando na televisão e palcos cariocas como ator e diretor, foi extremamente esclarecedor nesse sentido: “Fui aluno dela... Fazia teatro amador, semiprofissional. Logo no primeiro semestre em educação artística, teve a montagem da Dulcina de Moraes de ‘Bodas de Sangue’. Eu ia fazer parte do coro de bailarinos e fui escolhido pelo coreógrafo Fernando Azevedo para dizer uma fala... Aí Dulcina que estava na platéia subiu no palco e me aplaudiu. E disse ‘Você é ator?’ ‘Não, não, sou aluno de educação artística.’ Ela falou ‘Você tem que fazer faculdade de teatro.’ ‘Mas eu não fiz vestibular pra teatro.’ ‘A faculdade é minha, você faz o que eu quero’... E ela era uma personagem... Foi quando se desenvolveu minha paixão pelo teatro... Eu entrei na Faculdade sem saber quem era Dulcina de Moraes.”

O diretor e produtor Ricardo Torres, declarou a respeito de sua mestra: “Dulcina é a mestra dos mestres, a que soube mais sobre a arte de representar, a maior atriz que o Brasil já teve em todos os tempos... Seu domínio da voz, do corpo, da capacidade de representar um personagem continuam sendo inigualados... Mas Dulcina não foi apenas atriz. Foi acima de tudo uma Artista. A mestra soube compreender a dimensão do trabalho artístico dos atores e dar-lhes valor na sociedade... Lutou pelos direitos da classe teatral... Soube conduzir seus pares como uma verdadeira líder que era, enfrentando os poderosos não para receber deles quaisquer benesses, mas apenas para mostrar-lhes o real papel reservado aos artistas na sociedade... Dulcina foi isso, santa e guerreira.

Em entrevista este mesmo diretor registrou um fato curioso acontecido em 1987, que “demonstra a capacidade de julgamento de Dulcina”: Uma noite, sentada ao meu lado durante a apresentação de alguns alunos em sua prova final de encerramento do Curso de Bacharelado, Dulcina vira-se para mim e diz, sem ter conhecimento de que eu, também professor de sua Faculdade, conhecia o ator que naquele momento se apresentava no palco...: “Esse rapaz e o André Amaro são os dois melhores alunos que eu tive até hoje, em Brasília”. O rapaz em questão era Déo Garcez, que hoje desenvolve brilhante carreira na televisão, no Rio e em São Paulo. E André Amaro, além do ótimo ator que sempre foi, é também diretor e dono de teatro em Brasília. A mestra, mais uma vez, não errou.

Déo Garcez testemunha: “Os ensinamentos dessa excepcional atriz e grande mestra, Dulcina de Moraes, foram fundamentais na minha formação de ator... Como mestra, tinha um dom natural para o ofício de ensinar e fazia questão de transmitir aos alunos o que aprendeu ao longo de sua vida e carreira, sem egoísmo e sem reservas... ensinava um profundo respeito ao Teatro, e ao mesmo tempo transmitia... um verdadeiro amor por ele, algo que considerava imprescindível a qualquer ator ou aspirante a ator.

Já André Amaro conta:

Dulcina não foi apenas uma professora, mas uma presença mítica que nos assombrou desde o início. Como uma esfinge impiedosa, lançava sobre nós seus enigmas tentando arrancar alguma fagulha de inteligência de nossa mais tenra fisionomia... Para ela, o teatro era o meio pelo qual sua vida havia conquistado um lugar entre os deuses, transformando-se numa veste sagrada da qual não mais podia se desfazer. “O teatro é um exercício da espiritualidade”... Amor e respeito, disciplina e ética, humildade e coragem eram palavras que se desprendiam com frequência de suas lições diárias... Talento? Tanto melhor para ela se o tivéssemos. Poderia nos ensinar a usá-lo. O que mais desejava de nós, entretanto, era a consciência, a mentalidade modelada pelo espírito de persistência e por uma entrega incansável à sensibilidade.

Considerações finais

Além da avaliação altamente positiva de muitos de seus melhores discípulos, ainda não é possível se evidenciar as linhas mestras e tendências da contribuição desta grande mestra, em cuja Faculdade formaram-se mais de 750 profissionais. Conclui-se que para a formação da *educação sentimental*, Dulcina foi uma grande catalisadora de um processo de fruição de emoções estéticas e místicas, fomentando um

amplo universo cultural composto de ramificações que ainda estão por serem sedimentadas. Enfim, o que Bourdieu denominou “usina de emoções”.

No momento é difícil anteciper o quanto vai durar o processo de sedimentação, mas, é necessário lembrar que em Brasília a história ocorre aos saltos. Nela, muitas vezes, dez anos podem representar um século.

Notas

¹ Frase muitíssima repetida por Dulcina de Moraes, segundo seus alunos e transcrita por Sergio Viotti (2000:16).

² *Diário de Dulcina* 27.6.1977 a 16.12.1980, xerox, Brasília, s/data.

³ “A tribo dos jovens”, *Jornal do Brasil*, 1 de junho de 1986.

Bibliografia

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
VIOTTI, S. *Dulcina primeiros tempos 1908-1937*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

_____. *Dulcina e o teatro do seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

* * *

NANAQUI, A PAIXÃO SEGUNDO ARTAUD: UMA PESQUISA DE LINGUAGEM NO TEATRO DA CRUELDADE

Maria Cristina Brito

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro da crueldade, ator, linguagem

A dramaturgia e o espetáculo *Nanaqui, a paixão segundo Artaud* são o resultado objetivo da pesquisa *O ator no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*, desenvolvida por mim junto à Escola de Teatro da UNIRIO, com a colaboração de alunos da graduação. A busca da função do ator no teatro visionário do poeta francês dá continuidade à pesquisa que desenvolvi no doutorado e que teve como tese *O discurso da crueldade de Antonin Artaud na dramaturgia desagradável de Nelson Rodrigues*. Buscando a revelação do universo do ator na cena da crueldade procurei, na pesquisa atual, associar o estudo dramatúrgico a questões de natureza fundamental no teatro reivindicado por Artaud. Nesta perspectiva, foi eleito como fio condutor da poética de Artaud *O teatro e seu duplo*, a questão que dá nome ao livro, isto é, o duplo.

O duplo é observado como um *alterego* do sujeito, como um só-sia, uma alma-gêmea, como o nome que damos às pessoas que se vêem a si mesmas. Nesse sentido, buscamos chegar ao duplo do teatro, atingindo a sua essência que, para Artaud, tem uma natureza mítica. Na verdade, buscamos transformar o duplo em linguagem. E, nesta perspectiva, procuramos na encenação a escultura da poesia no espaço, o que implica que o papel do ator mantém estreita relação com o do autor. Cabe ao ator a autoria dos versos que se estruturam em gestos, ações, emoções enfim, em signos em relação no poema desenvolvido no espaço do teatro. Assim, podemos substituir a poesia da linguagem pela poesia no espaço e, nessa perspectiva, o ator, atleta do coração, desempenha fundamental importância, na medida em que atua como um duplo, duplo do autor na cena.

Assim, o mito do duplo regeu o nosso universo tendo sido definido por Artaud, em carta a Jean Paulhan de 25 de janeiro de 1936: “Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade, o reservatório de energias que constituem os mitos.” (ARTAUD, 1995:126)

Dessa maneira, perseguimos o mito do duplo do teatro objetivado em linguagem que, por sua vez, buscamos estruturar sobre os pilares da peste, da metafísica e da crueldade, tal como podemos compreendê-los a partir da leitura de *O teatro e seu duplo*.

E ainda inspirados no pensamento de Artaud de que é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, nós nos voltamos para o homem como um duplo, como um “espectro eterno, onde se irradiam as forças da afetividade”. (ARTAUD: 1984, 164)

Nesse sentido, estruturamos em linguagem a nossa percepção dos diferentes universos pesquisados, o da loucura, encontrado em *Van Gogh o suicidado da sociedade*, o do tratamento da loucura observado em *Artaud Momo*, *Cartas de Rodez* e uma série de questões metafísicas que encontramos em *Inumeráveis estados do ser*, *Para acabar com o julgamento de Deus* e tantas outras correspondências que Artaud estabeleceu durante a vida.

Expressávamos nossa consciência afetiva em diferentes formas de linguagem: plástica, literária, corporal, cênica, cenográfica, enfim, o que importava era a consciência associada a uma *performance* de qualquer natureza de linguagem.

Buscamos o estabelecimento de uma relação de duplo que se estrutura na consciência, sem a qual não existe crueldade. A crueldade é, por sua vez, essencial à vida e ao teatro de Artaud, que se deseja um duplo da vida. Assim, o duplo se estende por todo o processo e, finalmente, optamos por fazer de Artaud a nossa persona na cena. A partir dos textos analisados e daqueles escritos pelos membros do Grupo, nomeado afetiva e ironicamente de *As mulheres de Artaud*, organizei uma dramaturgia com o título de *Nanaqui, a paixão segundo Artaud*. Assim Artaud também será em cena um duplo do ator, e o grupo estabelecendo com seus textos o diálogo com os textos de Artaud será um duplo do autor.

Procuramos delimitar na dramaturgia de *Nanaqui* certo período da vida de Artaud, correspondente à sua internação por nove anos em asilo de alienados, objetivado como uma via-sacra, cuja paixão é vivida em quatro estações. A primeira estação é chamada *Artaud e seus duplos* e define a procura do poeta pela sua identidade. Essa estação estrutura todo o texto, que se firma na questão do duplo. É no espaço do duplo que se desenha toda a ação, pois os duplos com os quais Artaud se relaciona são fragmentos e projeções de sua própria identidade. A segunda estação, *O amor encarnado*, trata do amor e sua impossibilidade, sendo inspirada na sua relação com a escritora Anaïs Nin. A terceira estação, *A flagelação do visionário*, trata da opressão sofrida pelo que é diferente, pelo visionário, e objetiva-se na relação de Artaud com o seu médico, Dr. Gaston Ferdière, no asilo de Rodez. A quarta e última estação, *A crucificação do Poeta*, se traduz na alegoria do eletrochoque, expressa em uma coreografia de afogamento de cabeças numa bacia com água: “*O eletrochoque que me matou foi o terceiro, eu flutuava no ar como um balão cativo, perguntava a mim mesmo de que lado ficava a estrada e se o meu corpo iria atrás de mim, já que ele não era tudo o que eu era: e o que eu nessa altura era, nada era.*” (ARTAUD, 1995:54).

Assim, buscamos através da paixão de Artaud realizar uma *performance* que procurasse estabelecer um diálogo afetivo e poético entre o ator e sua personagem, duplo de Artaud, entre o ator e o receptor, em uma ação dotada de uma natureza simbólica e ritualística, e que se passa em um tempo transcendente dos mecanismos mentais, o tempo dos inumeráveis “estados do ser”.

Observamos assim na paixão de Artaud a objetivação dos “estados do ser” em relações de duplo, estabelecidos no espaço e projetados em uma intimidade oracular e ritualística. São estruturados em linguagem, que busca a arquitetura da poesia e que se fundamenta na relação que os signos estabelecem entre si. Nesse espaço poético, o rito e a celebração aproximam a vida do que nos é mais íntimo, através do mecanismo onírico de projeções do duplo.

E a pesquisa prossegue na busca desse encontro do teatro e seu duplo onde a escritura da encenação é lida na atualização dos signos sobre os quais ela se estrutura.

Desse modo, realizamos o ritual do teatro, que tem como seus sacerdotes atletas afetivos, conduzindo a cerimônia na busca do pro-

fundo, misterioso e terapêutico encontro que o teatro, como duplo da vida, pode ocasionar. Encontro que pretendemos ver revelado em um quarto no manicômio de Rodez e que pode, como um duplo, ser relativo a qualquer espaço, tanto interno, quanto externo. E nesse espaço do encontro, o ator estabelece as formas e as imagens da sua sensibilidade, que tem uma importante memória, a memória do coração.

E penetrando no mito do duplo enveredamos pelo universo afetivo, buscando a consciência através do que Artaud denomina “*a materialidade fluidica da alma*”, espaço da afetividade onde a paixão é objetivada e não pura abstração. Nesse espaço afetivo o ator adquire domínio sobre as paixões, uma vez que tenha mergulhado no Tempo das Paixões, tornando-se um autêntico “*atleta do coração*”. Exercitando a sua afetividade e procurando a sua expressão por distintas linguagens, o ator adquire o domínio sobre a paixão objetivada, preparando-se para construir seus versos no espaço. É esse atletismo que temos exercitado, o atletismo afetivo que transforma impulsos interiores em imagens e as imagens em linguagem.

E nessa perspectiva *Nanaqui* se desenvolve num ambiente sombrio, construído intencionalmente em preto-e-branco. A água percorre simbolicamente os elementos, passando pelos duplos de Artaud e adquirindo, como todos os signos da encenação, novos significados originados de novas relações estabelecidas entre os signos. Nesse espaço onírico tudo se estrutura numa linguagem fragmentada e cíclica, onde os personagens são *performances* de possibilidades metafóricas e afetivas do ser humano, encarnados como um duplo na persona de Artaud. Isso porque buscamos com *Nanaqui* a criação de uma escritura hieroglífica no espaço, no qual o teatro é visto como uma linguagem de símbolos e não como uma linguagem existente sob a hegemonia da palavra. A encenação supõe a poesia como uma linguagem de símbolos. Nesta pesquisa de linguagem em que procuramos identificar a função do ator no Teatro da Crueldade procuramos desenvolver uma escritura no espaço com um texto que pode ser decifrado através dos signos em relação e que, por sua vez, estabelecem entre si uma estreita relação metafórica ou alegórica.

Nesse sentido, a cena precisa de uma gramática que desconstrua essas possibilidades de relação dos signos no espaço, libertando possibilidades de escritura e de leitura. *Nanaqui* é o exercício da busca dessa gramática de natureza hieroglífica, que organiza a cena na articulação verbo-imago, dotada de um caráter cerimonial ou ritualístico, onde o ator é o atleta do coração ou sacerdote da cerimônia. O importante não é o resultado em si mesmo, isto é, o espetáculo. O importante é o processo de construção de uma linguagem onde se brinca com os signos, buscando novos significados advindos da relação deles no espaço. O exercício dessa brincadeira é o exercício diário do artista que brinca construindo e desconstruindo com os signos da sua arte. No nosso caso, como atletas do coração, buscamos o exercício da afetividade, objetivando paixões em signos no espaço. É esse, acredito, como Artaud, o exercício mágico do teatro. Teatro que é apenas uma grande brincadeira com signos que se relacionam na cena. Brincadeira que traduz a crueldade da vida no exercício da poesia no espaço.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
 _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
 _____. *História vivida de Artaud Momo*. Lisboa: Hiena, 1995.

* * *

O CORPO EM CENA: PESQUISAS E MONTAGENS NA CENA CONTEMPORÂNEA COM O KINESIS – NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS

Maria Lúcia Galvão Souza

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Esta comunicação relata os processos e resultados das pesquisas desenvolvidas com o projeto de Extensão: Kinesis – Núcleo de Artes Cênicas, iniciado em 1999, formado por alunos do Curso de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Desde a sua criação, o Kinesis realiza suas atividades articulando-as com as disciplinas do Curso de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Uerj. Além disso, estabelece uma parceria interinstitucional com o Grupo de Dança Calouste Gulbenkian, da Prefeitura do Rio, formado por crianças e adolescentes da rede municipal de ensino.

O Kinesis vem elaborando trabalhos artísticos a partir dos estudos e laboratórios de pesquisa e se apresentando em eventos artístico-acadêmicos. Além disso, o Núcleo vem dinamizando workshops e laboratórios com integrantes do Grupo Calouste e com eles realizando e apresentando trabalhos artísticos, agindo como multiplicadores e dinamizadores da linguagem cênica, alcançando resultados: “Poética Grega” (2004), Ânfora (2005).

Todas as ações do Núcleo criam uma dinâmica entre as atividades de ensino, pesquisa e extensão, tendo as Artes Cênicas como pólo para estas realizações.

Cabe ressaltar que em seu processo de trabalho vêm sendo utilizados procedimentos metodológicos, que de uma forma geral são baseados em laboratórios práticos, visando à preparação e ao desenvolvimento corporal, que irão fornecer os subsídios para a idealização e realização de produções artísticas apresentadas à comunidade.

Nesse sentido, vale elucidar algumas vertentes das pesquisas com o Kinesis, as quais têm orientando o desenvolvimento do trabalho a cada encontro que realiza:

1- Laboratórios de pesquisa e preparação do corpo – Nesses laboratórios a ferramenta utilizada baseia-se no princípio da descoberta, do entendimento, do conhecimento e utilização do corpo. Para a realização desta proposta a base do trabalho se origina em fundamentos elaborados por FELDENKRAIS¹ e LABAN.² Ambos enaltecem a importância do desenvolvimento da consciência do movimento e da atenção que o indivíduo deve dar a ela para alcançar o domínio de seu corpo e a expressividade de seus movimentos. Nesse sentido, “os componentes da vigília”, sensação, sentimento, pensamento e movimento propostos por Feldenkrais se assemelham e se relacionam ao conceito de Ação Corporal,³ proposto por Laban. Ambos enaltecem a importância da consciência do corpo e dos movimentos que o homem é capaz de realizar.

Do mesmo modo, GROTOWSKI⁴ compartilha desta idéia ao afirmar a importância da execução dos movimentos, por seus atores, com total consciência: “Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações.”

Com base nesta visão os laboratórios de pesquisa e de preparação corporal se destinam ao conhecimento e desenvolvimento dos integrantes do Grupo, centrando em seus corpos e em suas possibilidades de ação. Com base nisso, ao mesmo tempo que o trabalho cotidiano vai proporcionando o desenvolvimento integral pelas vias que estimulam a sua consciência, se utiliza também das variações de um mesmo movimento que o corpo é capaz de realizar, pela investigação das gradações de qualidade de esforço.⁵

2- Laboratórios de improvisação – A partir da preparação corporal o Núcleo passa a realizar os laboratórios com eixos temáticos, que podem estar a princípio centrados nos fatores do movimento: espaço, tempo, peso e fluência. Nesse contexto, os fatores são utilizados como

foco central do pensamento daquele(s) que estiver improvisando e permitindo a percepção e a experimentação de qualidades de execução do movimento.

Além disso, nesta mesma fase é usual a utilização de imagens, que acrescentam idéias e novas possibilidades de experimentação nos improvisos. As imagens utilizadas como fio condutor nas improvisações comumente se desenrolam em novas imagens corporais repletas de força pela concentração e envolvimento de seu(s) executor que se encontra mergulhado na experimentação.

A improvisação é o principal instrumento que o Kinesis – Núcleo de Artes Cênicas se utiliza para a estruturação de seus trabalhos artísticos e para as práticas do pensar pelo movimento.

Existe uma relação quase matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo; e o único meio que pode promover a liberdade e a espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos Princípios gerais de impulso e função. (1978, p.11)

Neste sentido, se pode considerar que essa vertente da pesquisa desencadeia no trabalho cotidiano do aluno-intérprete um impulso interno, que se desenrola em movimentos mais livres, espontâneos, e plasticamente definidos.

3- Técnica aérea – Este momento do encontro é destinado à vivência de outra técnica corporal que se relaciona com as demais vertentes do trabalho. A técnica de “tecido”, como é popularmente conhecida, é ministrada por professor colaborador do Instituto de Artes. Como o próprio nome diz é uma técnica que se caracteriza pela realização de movimentos do corpo fora do solo, em longos tecidos, que se encontram pendurados em urdimento apropriado no laboratório de pesquisas do Núcleo.

Obedecendo a uma determinada progressão, o professor parte de movimentos aparentemente mais simples para os mais complexos, que vão dando ao aluno a confiança e o domínio, necessários à execução dos movimentos definidos e nomeados. Ele os orienta na execução de movimentos nos tecidos, no plano alto e também em improvisações que possam utilizar esses mesmos movimentos, em união com outros movimentos, executados com o tecido, mas sem que o corpo perca o contato com o solo.

A utilização e o domínio de elementos da técnica aérea permitem que o Grupo adquira e possa se utilizar deles como mais uma ferramenta, à disposição das suas criações, como: *O sentido de Zeus* (2000, 2001), *Do amor obscuro* (2002), *Because I Edro* (2003), *Icosaedro* (2004) e *Aliás* (2005).

4- Laboratório de montagem – Esta fase da pesquisa é o ponto de reunião das diversas práticas laboratoriais, articulando-as com elementos mais teatralizados. Recorre-se então a contextualização, roteirizando pequenas cenas, onde o corpo deve responder e movimentar-se em função da idéia a ser desenvolvida. Em muitos momentos a mesma proposta é realizada com diferentes disposições dos integrantes do Grupo (duplas, grupos).

Em outros momentos o Núcleo se propõe a realizar um “treinamento gestual”, tal como define Roubine ao falar da gestualidade contemporânea. Neste treinamento o aluno-intérprete trabalha o controle do aparelho muscular e o nível de atenção sobre o gestual, utilizando muito o mecanismo da repetição, da variação no tempo de execução do gesto, na métrica, transformando a prática do gestual quase num código.

Agrupando e filtrando todas as experiências, o Grupo vai paulatinamente criando partituras de movimentos, realizadas individualmente, em duplas ou em grande Grupo, que vão se somando a outras partituras resultantes de outras experimentações. Nesta fase do trabalho várias estratégias permitem, por diferentes estímulos, imprimir diferentes vivências aos corpos dos intérpretes, desenvolvendo a memória corporal, a memória gestual, o domínio corporal, dando-lhes segurança, liberdade e autonomia para conjuntamente irem definido

e estabelecendo as partituras de movimentos que irão desenrolar na pesquisa artística.

O processo de trabalho que o Kinesis desenvolve, somado à experiência adquirida ao longo das apresentações e participações em Mostras, Seminários e na produção de eventos, vem contribuindo sensivelmente para a formação daqueles que integram o Núcleo e que a cada dia ocupam um espaço maior no debate acadêmico com as suas produções artísticas, pois como afirma Correa:

Dirigir-se a obras que são ao mesmo tempo pesquisa sobre valores que regem a existência e experimento de processos que constituem o criar, o sentir, o pensar e o conhecer. Obras que se tornam forças por serem expressas de modo concentrado. Toda força gera-se de energia que se extrai de corpos – um objeto, um tema, um ato, um sujeito – submetidos aos extremos da vontade do conhecimento. Para o conhecimento construir-se, não há possibilidade de desviar-se inteiramente... Ver de perto as reações dos corpos, as mutações, a magnitude e o fencimento da beleza... É o que fazem as obras – que são forças e corpos que observam forças e corpos e registram seus ânimos e sentidos. São também, elas próprias, forças e corpos observados... Tornam-se, então, verdadeiras aparelhagens indispensáveis às práticas do pensar (1998, p. 8).

Notas

¹ Moshe Feldenkrais nasceu na Rússia em 1904 e desenvolveu técnica corporal de exercícios simples para melhorar a postura, a visão, imaginação e percepção de si mesmo.

² Laban, estudioso do movimento, criou uma terminologia que propicia campo para uma ampla experimentação no campo do movimento.

³ Para Laban, a ação corporal compreende um envolvimento total da pessoa: racional, emocional e físico.

⁴ Jerzy Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989, p. 159.

⁵ RENGEL (2003:159) afirma: o esforço refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente, p. 60.

Bibliografia

- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1995.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1989.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ROUBINE Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- SANTOS, Roberto Correa dos. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro: R. C. dos Santos, 1998.

* * *

ENTRE POÉTICAS: AYVU ROPYTA

Maria Mommensohn

Escola Municipal de Bailado (SP)

Poética, guarani, corpo

Ele ergueu-se: De seu saber divino das coisas, Saber que desdobra as coisas, O fundamento da Palavra, ele o sabe por si mesmo. De seu saber divino das coisas, O fundamento da Palavra, Ele o desdobra desdobrando-se, ele faz disso sua própria divindade, nosso pai. A terra ainda não existe, reina a noite originária, Não há saber das coisas: O fundamento da palavra futura, ele o desdobra então, Ele faz disso sua própria divindade, Namandu, pai verdadeiro primeiro.

Ayvu Ropyta (Fundamento da palavra: os humanos)

O objeto desta investigação cênica é a oração-poema “*Ayvu Ropyta*” dos mbyá-guarani, etnia que habita o Sul, Sudeste, Centro-oeste do Brasil e também o Paraguai. A oração-poema é uma fala que acontece

diante de uma platéia, a comunidade guarani, na “*opy*” (casa de reza). Para estas pessoas a atividade mais importante do dia é o dançar, cantar e ouvir as “Belas Palavras” para que suas almas fiquem mais leves e mais brilhantes. E, no entanto, ser guarani diante das questões agrárias, fundiárias, do sistema de ocupação do território brasileiro é um ato de resistência secular. Durante 500 anos, os guarani resistem ao desenvolvimento da propriedade privada, do sistema financeiro e suas estradas.¹

Entre dezembro de 2002 e fevereiro de 2003, estive em algumas aldeias, território guarani, onde podem ser reconhecidos como pessoas, falar sua língua, rezar, fumar o cachimbo e praticar o *ñadereko*² (modo de ser guarani). Um território é isto: o espaço conhecido e onde nos reconhecemos. Durante este percurso, nas aldeias, em torno do fogo, fumando o *petyguá*,³ se configurou o corpo guarani, as pessoas de que são feitas as “Belas Palavras”. A palavra sagrada dos guarani é fala que se dá em rimas e sons, é poesia guarani. Oração e poema explicitando com todas as letras a função humana de realizar a realidade. Para o guarani é através das palavras que se forma o mundo, como o mundo em que se existe e que existe porque é palavra: “*La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre; las cosas son su nombre*”,⁴ como diria Octavio Paz.

Em guarani *Ayvu* significa a Palavra e mais precisamente a linguagem humana e *Ropyta* se decompõe em *Apy* = extremidade em que começa a coisa; *yta* = sustentação, ou seja, *apyta* = base, começo: o fundamento da palavra.

As “almas-palavras” são enviadas para habitar o corpo dos eleitos, os adornados que voltarão para a fonte do divino quando terminarem seu tempo na terra. O “modo de ser guarani” é praticar o que foi revelado através das “Belas Palavras” encontrar o caminho para as brumas primeiras, a *yvy mara ey* = terra sem mal.

Para o guarani há a dualidade do divino e da natureza criada. O um é a realidade do corpo e por isso limitado. O dois é a dupla possibilidade do divino e do humano na mesma realidade. O outro dentro de si que se manifesta através da palavra, segundo Azanha e Ladeira:⁵ “O conjunto de normas de conduta em relação à natureza, aos seus semelhantes” (ñandeva) ou aos outros” (*oreva*) pode ser traduzido por “o nosso modo de ser”. Para os *Mbyá*, somente aqueles que vivem em conformidade com estas normas podem esperar as belas palavras (ñe'eng porã), (...) as palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas-ñanderusabem proferir e ouvir. O conjunto das ñe'eng porã é o *ayvu porã*, a bela linguagem, que define para os *Mbyá* as normas do seu agir e que, expressa nas orações e cantos, são repetidas de geração a geração (...). A escolha do lugar (*tekoa*) onde possam viver “conforme os nossos costumes” (...) Seus líderes religiosos determinam a escolha de um lugar ouvindo as belas palavras por determinação divina (...). À expressão *tekoa porã* está também associada a noção de vida livre, isto é, o viver que pode ser exercido em conformidade com os mandamentos divinos(...)” Para o guarani o tempo não é medido, a eternidade existe em seu corpo. O tempo não é medido, ela se faz presente no ciclo da vida. Todos devem ser amáveis uns com os outros porque a “palavra-alma” está em cada um e todos devem se ajudar, no caminho para a “terra sem mal”. Por isso essa resistência silenciosa, este olhar sem entender o que está sendo oferecido pelo mundo do branco. O que pode ser mais importante que as “Belas Palavras”?

A oração-poema revelada através do canto e da dança na casa de reza é a maneira de existir daquelas palavras, sua forma e conteúdo. O corpo guarani que dança sua liturgia, o gesto e o olhar. A palavra divina vem através de canções, pensamento da totalidade do ser no mundo como só é possível à poesia. A realidade se transforma pela palavra, pelo som. No corpo, do corpo, surgem as palavras. O ritmo das sílabas se descola dos músculos e contagia o ar de sacralidade e vida. A palavra imagem por si só desperta a fonte de sentidos, de pluralidade e ambigüidade. Este é o entendimento do inexplicável, porém sabido, da totalidade da imagem. No território da poética,

como na abstrata territorialidade dos guarani, é onde o artista se reconhece, na medida em que investe na relação dialógica com o signo transforma a si mesmo na matéria de seu trabalho. O corpo, o som, a forma, tudo faz sentido no não-sentido, a negação de si é a afirmação de outro si mesmo, do desdobrar-se em carne, matéria e obra.

Viver uma outra realidade, criar estados e emoções estranhas é o cotidiano do artista da cena. O contágio nas artes é condição de sua existência, porque as idéias circulam, as músicas se ouvem, as viagens se fazem e o mundo nunca foi um edifício de portas trancadas. Sabemos outras realidades e as experimentamos em nossos corpos.

Estamos falando aqui de territórios, fronteiras e poéticas. O contato entre culturas pressupõe um distanciamento, um não pertencimento só possível por que se está em contato pela primeira vez com uma informação. Precisamos da análise para compreender, para aprender novas línguas. Organizamos os sons dentro de um princípio de funcionalidade e assim nos comunicamos. Este é o ponto de vista da análise. Quando estamos estrangeiros, estamos em uma situação de liminaridade numa outra cultura, estamos sendo contagiados e transformados pelos seus símbolos e signos e o pensamento lógico, discriminador, analítico é uma parte do mundo que se pode entender. Paralelamente, há os planos subjetivamente percebidos e tocados pelos sentidos.

O corpo do artista também é um corpo estrangeiro, um corpo transformado, revelando-se aos sentidos de quem o vê. Amorfo e polimorfo, permeável e contagiado e, mais que tudo, efêmero e circunstancial. Um corpo que deixa de existir quando termina a cena. O corpo do ator se faz enquanto estiver em cena e esta desaparece ao final do ciclo da *performance*. O tempo e o espaço se alteram para uma fala diante de uma platéia. A ação do ator gera a tensão da comunicação e o espectador se envolve. O poeta Octavio Paz anuncia o caminho: “*El hombre no es nunca idéntico a si mismo. Su manera de ser, aquello que lo distingue del resto de los seres vivos, es el cambio*”.⁶ Há um conflito entre estes dois territórios que se interpenetram, o mito e a racionalidade, o côncavo e o convexo, uma forma sob vários ângulos? O corpo construído na perspectiva da técnica do teatro ocidental ou o corpo sacralizado e ampliado no modelo do rito, qual deles é o nosso corpo, o corpo do intérprete brasileiro?

Podemos nos inspirar no modelo guarani e começar a construir as pontes que liguem estes universos aparentemente irreconciliáveis. Entre as poéticas faz-se a opção pela poesia, onde o conflito não contradiz a obra, não a destrói, apenas está imbricado nela, como ser e não-ser, nas palavras de Octavio Paz:

Poetizar consiste, en primer término, en nombrar. La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que reciprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori⁷ ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos creamos...

E, neste contexto, não poderia deixar de citar a obra inspiradora de Antonin Artaud:⁸

No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. / Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. / Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. / É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. / Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. / E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma idéia do teatro sagrado. / México, 5 de abril de 1936.

Notas

¹ GRÜNBERG e MELIÁ (1976:203-204): “A terra é um bem comum e o meio de produção principal, entregue aos homens pelo deus criador para uso conforme as leis divinas. Por isso, como a água, os Guarani recusam em princípio a compra de terras porque não pode ser privilegiada. Só Deus a possui: o cultivo da terra e o cuidado deste cultivo são o mesmo que tratar com a criança. Comprar terras, portanto, seria o mesmo que comprar o homem, o que significa que eles perderiam o conceito moral de seres humanos e em consequência a transcendental determinação de ser homem.”

² CADOGAN (1948:139): “Quando amadurecer os frutos de tuas roças, darão de comer aos da tua tribo, sem exceção alguma. Para que se fartem todos é que os frutos chegam a amadurecer, e não para que sejam objetos da avareza. Dando de comer ao teu próximo, virão os de cima que ama aos assentos de teus fogões (*tekoa, tataypy-rupã*) e eles adicionarão dias à tua vida para que repetidas vezes possam voltar a semear. Este preceito sagrado transmitido textualmente de geração a geração é cumprido religiosamente (...).”

³ Segundo Pierre Clastres (1990) o *petyguá* é o cachimbo esculpido em madeira para fumar o tabaco e que é “o esqueleto da bruma”, pois através da sua fumaça é traçado o caminho que conduz ao divino, é fumado por todos, durante as cerimônias na *opy*, casa de reza.

⁴ Paz, 1990:51.

⁵ Azanha e Ladeira, 1988:23-24.

⁶ Paz, 1990:121.

⁷ Paz, 1990:123

⁸ Artaud, 1999:172-173.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZANHA, Gilberto e LADEIRA, Maria Inês. *Os índios da Serra do Mar: a presença Mbya Guarani em São Paulo*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista; Nova Stella, 1988.
- CADOGAN, León. Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-guaraní del Guairá. Revista de Antropología, n. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1959.
- _____. Los indios Juguaká Tenondé (Mbyá) del Guairá. América indígena. Paraguay / México, n.º 2, vol. VIII, 1948.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.
- GRÜNBERG, G e MELIÁ, Bartolomeu. Los Pai-Tavyterá, etnografía del Paraguay contemporáneo. Assunção: CEAVC.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

* * *

AS PRÁTICAS PERFORMATIVAS DA FOLIA DE REIS “ESTRELA DO MAR”: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ESPETACULAR DA COMUNIDADE DO ZUMBI

Sara Passabon Amorim

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Folia de Reis, Zumbi, estética espetacular

Desafiando toda sorte de circunstâncias e o próprio tempo, a Folia de Reis persiste no Brasil como testemunho da história e do multiculturalismo brasileiro, executada desde o séc. XVI, como instrumento de catequese pelos jesuítas. Hoje vive no contexto do catolicismo local, incentivada, principalmente pelas práticas de devoção aos Santos.

Na comunidade do Zumbi¹ existem dois grupos de Folia de Reis: Folia Estrela do Mar, formado há 44 anos pelo mestre João Inácio. O outro grupo surgiu a partir de componentes que já participaram do primeiro.

Essa prática exerce grande influência cultural como representação de um comportamento na comunidade do Zumbi, principalmente por possuir uma estrutura espetacular e ação dramática própria que resiste e se desenvolve no meio urbano.

Nesse contexto, e sob o enfoque da antropologia do teatro de Eugene Barba e os conceitos de performance, identifica-se a Folia Estrela do Mar como forma teatral, tão complexa quanto as do teatro “greco-romano”. Trata-se de uma abordagem que “... responde..., à nossa vontade de não limitarmos ao teatro de texto nem mesmo aos espetáculos produzidos no ocidente, mas de se abrir ao máximo ao leque de práticas espetaculares vivas, sejam quais forem os contextos culturais”. (PAVIS, 2003:259)

Sabe-se que sempre existiu uma ligação entre as manifestações populares. Todas são uma tradição teatral e performativa profunda e poderosa. Os artistas de rua, o circo, os rituais e festas populares possuem como característica semelhante habilidade nas ações sem palavras. Na antiguidade, a pantomima era uma forma popular que coexistiu com a tragédia e a comédia clássica. Era espetáculo que continha dança, canto, malabarismo, baseados em cenas espontâneas, semi-improvisadas, cheias de teatralidades. Na Idade Média, o teatro tinha grande popularidade nas praças e nas feiras. Aqui entre nós as manifestações populares performativas são feitas nas ruas, nas praças, e o povo tem no espaço público uma forma de interferência corporal para comemorar suas festas profanas e religiosas, mostrando uma força de resistência e luta. É nesse contexto, que a folia Estrela do Mar se define.

Os processos criativos dessa manifestação, sua relação social, geográfica e histórica com o espaço é fundamental na expressão dessa comunidade, que se representa e traz consigo traços das diversas culturas que se cruzaram e se cruzam em solo capixaba, mostrando sua criação e permanência num local chamado atualmente de “áreas populares” – os morros e bairros da periferia das cidades – como é o caso do Zumbi.

Quando começamos a observar a comunidade do Zumbi e suas práticas performativas, muitos moradores disseram-nos que ali todos faziam parte de uma grande família, ajudavam-se mutuamente e gostavam de se divertir juntos. Eram muito unidos, sem associar a maioria participante da Folia de Reis – negros e mestiços – à condição de excluídos e oprimidos, que diante de fatos históricos, principalmente a escravidão no Brasil, só lhes restava viver em áreas consideradas como de limite da organização da expressão de cultura popular – dita inferior – um espaço sem infra-estrutura, sem condições dignas de moradia.

Apesar da ausência de discursos sobre reminiscência da cultura negra² na voz dos moradores do Zumbi, a negritude é representativa, sendo forte presença nas práticas da Folia: ao sair e mostrar para o mundo o valor dessa tradição, desloca a visão negativa do ser negro como traço de inferioridade social, para afirmá-la positivamente na sociedade, influenciando e sofrendo influência nos contextos sociais, político, estético e individual do próprio *performer*, num espaço e tempo próprio. Um movimento transcultural revelador do comportamento do atuante, que segundo Barba, “Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador” (BARBA, 1995:188).

Demonstra assim um caminho que permite recuperar o vigor, a espontaneidade e a força das práticas populares e o seu impulso analógico à pré-expressividade – nível básico de organização expressiva comum a todos os atuantes/*performer*.

As *performances* ritualísticas da igreja católica são eventos cujas funções e significados estão profundamente enraizados na construção do povo brasileiro tanto nos valores religiosos, sociais, como culturais. Sobretudo na Umbanda, isso é constatado como forte presença em diferentes aspectos de seu pensamento, elementos e prática.

Pelo poder de síntese da linguagem da arte, nossa sensibilidade capta uma forma de sentimento que nos nutre simbolicamente, ampliando nosso repertório de significações e conferindo à inspiração do artista popular da comunidade em questão a capacidade de inovar a expressão de uma fé, registrada na maioria dos atuantes da Folia de Reis Estrela do Mar. Uma prática que se percebe como arte popular e também como uma prática com sinais da resistência e dos silêncios das culturas africanas no Brasil.

A forte presença da estrela nessa Folia exibida nos trajes, no estandarte, nos adereços – vai além da referência ao catolicismo. Sua denominação “Estrela do Mar” é orgulho maior, algo de natureza cósmica, misteriosa e forte que, provavelmente, atinge uma dimensão significante em torno dessa manifestação, guiando uma jornada, uma vida. Representatividade também encontrada na Umbanda.

Tomando corpo no Brasil, reunião de um vasto espectro de tradições pulsantes, a Umbanda passou a ser representada externamente pela estrela de cinco pontas. A estrela que está na insígnia da República do Brasil a estrela da antiga bandeira do Congo, a estrela-de-salomão, da cabala e da maçonaria... a estrela que guiou os três reis magos à manjedoura em que dormia, recém-nascido, o menino Jesus (DANDARA; LIGIÉRO, 2000:32).

E diante dessa analogia podemos dizer que o mesmo desejo de proteção e guia iluminando caminhos tortuosos ocorre na Folia Estrela do Mar, encontrada na fala do mestre João Inácio ao determinar que *a estrela do mar ilumina embaixo (no fundo do mar) e em cima (no céu) guiando a todos para uma batalha do dia a dia, determinando caminhos seguros para a jornada daqueles que a seguem*. Presente na Folia de Reis do Zumbi, algo que existe em cada momento que é solicitado em devoção e que se constata numa memória viva de fé pura e sincera, protege uma comunidade com tantos problemas sociais.

É inegável a disposição permanente dos atuantes da folia na criação do espetáculo. Debruçado sobre um universo interior e exterior o atuante desenvolve, com sabedoria, a capacidade de operar os meios desvelando verdades presentes na natureza e na vida que ficariam submersa sem sua presentificação.

Desse modo, o ser humano poetiza sua relação com o mundo. A Folia demarca e proporciona a experiência estética do Zumbi. O prazer da comunidade na contemplação, com seus cantos e profecias. O trágico, a catarse e o cômico na *performance* do palhaço; as cores, elementos, adereços e ações num encontro com a essência humana. Tudo isso transcende, ao exibir o espetáculo esteticamente de magnífica beleza.

Observada no período de sua jornada, sem dispensar os ensaios, fica claro o valor estético-artístico dessa manifestação, através de representações que extrapolam o previsível e o conhecido, em que a intuição, a percepção, o sentimento/pensamento e o conhecimento se condensam, produzindo momentos únicos e insubstituíveis: momentos poéticos.

Assim vários caminhos são percorridos, num movimento que ultrapassa espaço e tempo, num processo de fazer/construir o lúdico estético em que o artista/*performer* está entre a subjetividade da devoção do ser e a objetividade da estética/beleza; entre sentimento/pensamento contemporâneo e forma tradicional num contexto social urbano. “Um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1989:32).

Apesar da devoção aos santos-reis e o jogo da recriação ser uma constância, toda base da estrutura espetacular e estética dessa prática performativa é algo de longas datas confirmando sua tradição: música, versos, atuantes/foliões, figurinos, adereços, enfeites, a máscara, o palhaço.

Sendo a Folia uma *performance* procissional³ num exercício devoto de cumprir sua missão por ocasião dos festejos de Natal, num processo de conjugação e definição de si mesma, simulando e mostrando traços das diversas culturas que se cruzaram e se cruzam no Brasil.

A partir da recepção tanto do sujeito que vê quanto do objeto que é visto, será definida a noção de espetacular. O conceito poderá se estender por toda parte étnica ou intercultural, histórica e não-histórica, estética ou ritual, sociológica e política. É um modo de comportamento com abordagem na experiência concreta: do jogo, da estética, do divertimento popular, reveladores da relação de respeito e reverência de natureza religiosa, social e econômica, entre os foliões e seus anfitriões. A música, a dança, a linguagem gestual, a microgestualidade, os códigos implícitos na cor e na forma dos objetos e do vestuário, a ocupação dos espaços cênicos e outros elementos têm significados próprios dentro de cada grupo cultural e constituem-se em códigos e repertório distintos da Folia.

Através da Folia de Reis, foliões e devotos abarcam suas próprias vidas num contexto histórico, social e cósmico mais amplo. Realizam

a conexão entre passado, presente e futuro, desenvolvendo hábitos de auto-afirmação de uma comunidade como um conjunto de valores e atitudes compartilhados em quase todas as regiões do país. A experiência propriamente estética do espetáculo, dessa comunidade, vivenciada pela festa de reis, permite aos sujeitos a atribuição de um significado totalizante, em suas dimensões de prazer e bem-estar num tempo e espaço próprio.

Notas

¹ Considerado um dos maiores bairros em extensão e população de Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, localiza-se na periferia (porção oeste da cidade), com uma topografia bastante acidentada que apresenta sérias áreas de risco com infra-estrutura precária.

² Junto com esses valores espirituais, os negros retêm, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários... Conscritos nos guetos de escravidão é que os negros brasileiros participam e fazem o Brasil participar da civilização de seu tempo (RIBEIRO, 2002:117).

³ Além de serem de procedência europeia a prática de procissões também tem influência afro como mostra o estudo de Ligiéro em: LIGIÉRO, José Luiz Coelho. Performances procissionais Afro-Brasileiras. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estéticas, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 11, nº12, Rio de Janeiro, 2003, pp. 84-98.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: HUCITEC, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Calendário das festas. Informação do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1971.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- DANDARA; LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação à Umbanda*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.
- FONSECA, Hermógenes; MEDEIROS, Rogério. *Tradições populares no Espírito Santo*. Vitória: 1991.
- GREINER, Christine; BIÃO, Armino (Orgs). *Etnocologia – textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998.
- LIGIÉRO, José Luiz Coelho. *Performances procissionais afro-brasileiras*. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estéticas, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO*. Ano 11, nº12, pp. 84-98. Rio de Janeiro, 2003.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- _____. *“As técnicas corporais”*. In: Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.2 v.
- NEVES, Guilherme Santos. *Folclore brasileiro (Espírito Santo)*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE, 1978.
- PACHECO, Renato; NEVES, Luiz Guilherme Santos. *Índice do folclore capixaba*. Vitória: 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- O percevejo: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: P.P.G.T. UNIRIO, Ano 11, nº12, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHECHNER, Richard. *The future of ritual*. London and New York: Routledge, 1993.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

* * *

AS CURAS: TRADIÇÃO ESCRITA NO CANDOMBLÉ

Viviane Becker Narvaes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Performance, cultura afro-brasileira

As “curas” no Candomblé são pequenas incisões feitas pelos sacerdotes no corpo dos iniciados. São 21 marcas feitas em diferentes partes do corpo, geralmente no topo da cabeça, nos braços direito e esquerdo, na sola dos pés, nas costas, na língua, no peito e, eventualmente, no dorso da mão.

São sinais gráficos variados que inscritos no corpo marcam o pertencimento do indivíduo a determinada tradição, todavia são símbolos polissêmicos que numa relação dinâmica com as danças, pinturas, cantos e rezas, ampliam seus significados.

Investigar as curas, sua significação e ressignificação, constitui penetrar no terreno delicado dos fundamentos religiosos afro-brasileiros. As curas são Awó, isto é, segredo. Fazem parte de um conjunto de conhecimentos que não devem ser divididos com não-iniciados e, sobretudo, aqueles que se iniciam não devem falar sobre este assunto.

O Candomblé, diferente de outras práticas religiosas, não é homogêneo. Cada nação¹, cada Ialorixá e Babalorixá procede de maneira diversa, de acordo com as necessidades e demandas de seu grupo social. Evidentemente que há um universo simbólico mais ou menos comum, na medida em que corresponde a matrizes africanas, todavia é preciso ressaltar que a liturgia, as divindades e, sobretudo, os rituais variam de nação para nação e de Ilê² para Ilê.

É complexo pensar num conjunto de normas e práticas rituais totalizantes para as religiões afro-brasileiras, já que não é de nosso conhecimento a existência de uma referência escrita unificada, tal qual se apresenta nas religiões de tradição cristã ocidental, como é o caso da Bíblia ou mesmo do Livro dos Espíritos. Nesta comunicação, é nossa intenção pensar e sublinhar como um elemento de ligação entre as diferentes práticas religiosas de ascendência africana, a relação com o corpo como um veículo expressivo e comunicador.

O corpo é entendido como templo e destarte se torna espaço de inscrições e práticas rituais, neste sentido estabelece uma relação imanente e materializante nas dinâmicas de religação entre corpo e alma, visível e invisível, espírito e matéria.

Nossa perspectiva de análise parte da idéia de que o entendimento do corpo como espaço de rituais, rituais que o marcam de forma definitiva tanto objetiva como subjetivamente, constitui uma forma de escrita particular. Uma escrita performativa com componentes gráficos e orais que, por meio de códigos intrincados, constitui um veículo de comunicação de conhecimentos culturais auxiliando na transmissão e preservação das tradições.

Durante minha pesquisa de campo me deparei com a dificuldade tanto de obter informações sobre as curas como de registrá-las. Na realização das entrevistas, uma mãe-de-santo³ da nação Angola me disse que: “É claro que há uma escrita, mas é coisa de pretos e são os pretos que devem conhecê-la e mantê-la oculta.” Sobre a mesma questão uma mãe-de-santo da nação Ketu me respondeu: “Não existe nenhuma tradição escrita, exceto a que estamos criando agora quando escrevemos livros, e se houvesse uma tradição escrita é só o Pai ou Mãe-de-Santo que tem de saber, iaô⁴ não tem que saber”.

Isolando esses depoimentos põe-se a questão da escrita associada à manutenção do poder. Seria ingênuo pensar que se trata exclusivamente de um instrumento de dominação do Sacerdote sobre o restante do grupo, como historicamente atestamos na religião católica, onde no medievo, só os padres conheciam a língua culta, por exemplo.

Ao perscrutar esta questão é mister considerar o contexto socio-cultural, embora muitas casas no Rio de Janeiro e na Bahia contem hoje com ampla participação e apoio de representantes da elite inte-

lectual branca, a tradição do Candomblé no Brasil se funda nas populações marginalizadas, nos guetos, no povo negro, cujas marcas da escravidão ainda determinam as relações sociais. Determinam sobremaneira esta idéia de que sustentar o segredo é fazer a manutenção de um poder diante da sociedade branca. “Há algo lá, no meio do círculo de homens pretos, algo que sozinhos vêem, sentem e compreendem... a voz do solo nativo, uma bandeira revelada em sílabas harmônicas.”⁵ Esta descrição de Rossi reflete a idéia de que há um tipo de conhecimento que não está publicizado. Então podemos entender que o Awô pressupõe um conhecimento autônomo, legitimador de identidades e que pode ser pensado como forma de resistência.

A dificuldade de registrar as curas é que nem sempre elas são exibidas com facilidade, embora nos braços estejam, naturalmente, mais à mostra. Nas casas mais tradicionais a tendência é não mostrá-las, pois são secretas. Outros fatores concorrem para problematizar o registro. O gesto de escrever no corpo é do sacerdote que utiliza uma navalha para desempenhá-lo, o local de inscrição é o corpo do iaô. Corpo vivo, inserido em diversos contextos para além dos rituais, estando sujeito a inúmeras outras modificações. O sacerdote performa uma escrita, cujo conteúdo gráfico se modificará segundo fatores biológicos objetivos e subjetivos. O processo de cicatrização de cada organismo é diferente e eventualmente ocorrerá quelóide e outras diferenciações de cores e texturas. O resultado gráfico final será sempre diferenciado e modificado conforme os processos de assepsia e a intensidade do corte, escolha de cada sacerdote. A cicatriz poderá desaparecer e até mesmo ficar parcialmente visível. Porém não depende exclusivamente da vontade do autor/executor o resultado desta etapa.

Em meu trabalho de campo, por meio das entrevistas e depoimentos, pude verificar que as curas fornecem o gênero do orixá e a família a que este pertence, este parece ser seu significado isolado. Como não se trata de um sistema de crenças homogêneo, as marcas também estão suscetíveis a inúmeras variantes interpretativas, dentre as quais destaco o grau de conhecimento do sacerdote acerca das tradições. Ao desempenhar as curas o sacerdote profere os componentes orais da escrita, cânticos e orações, que completam o sentido da grafia e no contexto ritual, nos parece, as curas poderiam dizer o nome do Orixá, as datas de feitura do Santo com detalhes e até mesmo as folhas usadas na iniciação ou dedicadas aquele orixá.

É comum, quando pensamos em escarificação no Candomblé, termos como imagem, as marcas tribais, um tipo de marca corporal dos antigos, dos escravos, perdida no tempo e fixa, cuja significação nos diz exclusivamente da condição de estrangeiro e de primitivo. Porém, estamos propondo um olhar que considere os movimentos de indas e vindas, de perdas e conquistas na Diáspora, onde, uma escolha do corpo como tábula de uma escrita tem implicações coletivas, propicia que os conhecimentos se perpetuem se atualizando a cada nova geração, pois esses conhecimentos culturais são inscritos num recipiente que é finito. Que necessita ser reinscrito a cada nova geração e que a cada reinscrição se atualiza pela mão de quem escreve e pelo conhecimento que foi transformado por inter-relações com outras culturas, tornando esta escrita uma linguagem viva e em constante transformação.

Notas

¹ As nações são categorias que agrupam diversas etnias que vieram para o Brasil, não necessariamente correspondendo a uma organização política. Dentre as nações se destacam três, a saber: negros Fons ou nação Jeje; negros Yorubás ou nação Ketu e negros Bantos ou nação Angola.

² Ilê é a designação Iorubana para as casas de culto.

³ Os nomes das pessoas entrevistadas serão ocultados nesta comunicação, não por uma opção metodológica definitiva, mas pelo fato de que as entrevistas ainda não foram transcritas; devido ao tempo exíguo da comunicação, não é possível contextualizar estes falares. Estas entrevistas foram realizadas na cidade de Salvador em janeiro de 2006.

⁴ Filho ou filha-de-santo.

⁵ ROSSI, Vicente, *Cosas de Negros*, (1926) *apud* THOMPSON, Robert Farris *Flash of the Spirit: African and Afro American Art & Philosophy*. New York: Vintage Books, 1984. P-105. Livre tradução.

Bibliografia

- GAMA, Victor (org.) *Odataalan*. Portugal: Pangeiart Associação Cultural cop., 2002.
 THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: African and afro american art & philosophy*. New York: Vintage Books, 1984.
 LIGIÉRO, Zeca. *Ritmos visuais, matrizes ancestrais*. Rio de Janeiro, 2005 (inédito).

* * *

A PERFORMANCE DA FEIÚRA: O CASO DO GAROTO BOMBRIL

Wladja Vervloet

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Performance midiática, Garoto Bombril, estética da feiúra

Por quase três décadas, um personagem franzino, meio tímido, desconcertado e feio apareceu na televisão de milhares de brasileiros, anunciando os produtos de uma marca de limpeza. O lançamento do Garoto Bombril, criado em 1978 por Washington Olivetto e Francesc Petit, foi um marco na propaganda nacional. O garoto-propaganda seria o primeiro personagem masculino a anunciar um produto destinado à mulher. Ele não tinha nada de galã. Muito pelo contrário. Carlos Moreno não era bonito e não demonstrava a virilidade comum dos comerciais da década de 1970, mas sua *performance* rendeu, além de *recall* para a marca Bombril, vendas, vários prêmios e uma página na história da propaganda. Assim nasceu o personagem que subverteria os principais clichês e estereótipos publicitários.

A padronização dos tipos reforça atitudes de comportamento e projeta uma realidade idealizada. Os estereótipos, conforme afirma CARRASCOZZA (1999), são fórmulas já consagradas tanto no código visual quanto no lingüístico e como verdade já aceita pelo público, impedem o questionamento a respeito do que está sendo comunicado. Eles garantem a percepção desejada para o produto anunciado. Isso justifica a grande utilização de tipos machões, viris, conquistadores, seguros e bonitões na propaganda, seja ela destinada para o público feminino ou masculino.

Hoje, ainda que numa realidade pós-moderna, percebemos na publicidade o uso eventual de um novo tipo masculino, baseado no homem participativo, sensível e vaidoso. Essa perspectiva que considera o novo homem – o metrosssexual, übersexual, Emo Boy ou New Bloke – é real, mas ainda não se reflete com naturalidade e frequência na publicidade que fala para as massas. Nos dias atuais ainda é rara, mas não inexistente, a comunicação que fala de um homem sem os antigos estereótipos. Há trinta anos, pensar em um personagem masculino mais sensível, delicado e nada padronizado é pensar numa ruptura de fórmulas e conceitos. Analisar a *performance* do Garoto Bombril é entender uma mudança de postura que trouxe uma nova estética ao mundo da publicidade. É importante lembrar que esse texto coloca em discussão não só a questão do gênero, mas principalmente a utilização da estética do feio na *performance* publicitária.

É incrível pensar que há quase três décadas alguém foi capaz de negar a abordagem tradicional da propaganda e lançar novos conceitos de um mundo não tão bonito e nem tão perfeito. Hoje, também já é possível encontrar um pouco do apelo do feio e do grotesco como remédio contra consumidores imunes aos apelos convencionais. Como lembra Roberta IAHN (2003), o desejo de chamar a atenção, agradar ou chocar faz parte do universo da arte e ajuda a publicidade a estruturar seu caminho estético, baseada nesses mesmos conceitos. A propa-

ganda ainda está aprendendo que o feio e o belo podem não ser opostos. Aprendendo inclusive com a *performance* do personagem mais feio e simpático que a propaganda brasileira já criou.

O Garoto Bombril encanta justamente por essas características. As formas caricatas são evidentes na sua atuação. Ele exagera na falta de jeito e na timidez. O personagem não é belo e isso é obviamente proposital. A feiúra presente nos comerciais é provocada e simulada. Em todos os filmes onde o Garoto Bombril aparece é possível perceber um cenário sempre muito simples – uma espécie de balcão na frente do ator e a logomarca da Bombril atrás bem grande e muito alta. Ambos para achatar, diminuir, tornar o Garoto Bombril ainda mais frágil e franzino. Os filmes foram rodados quase sem cortes, o que exige mais da atuação e do trabalho de Carlos Moreno. Além disso, a lente da câmera também estava ajustada para deformar o ator.

Se propaganda é sedução, parece lógico que o apelo recorra ao belo, ao desejável e o belo na propaganda está associado à riqueza, à juventude, à saúde, à alegria, à doçura e ao poder. Um discurso da artificialidade. Segundo VESTERGAARD e SCHRODER (2000), a publicidade cria desejos e, por isso, deve preencher a carência de cada consumidor que tem a necessidade de se enquadrar em valores e estilos de vida que confirmem os seus. É uma maneira de situar-se na sociedade e confirmar sua própria existência. É nesse contexto que ela cria um efeito, muitas vezes irreal, de um mundo mágico e encantador. Um mundo onde tudo é absolutamente belo.

A feiúra, conforme afirma FEITOSA (2004), possui diversos graus, pode provocar risos, em sua forma mais amena; nojo e asco, em suas manifestações mais agressivas. Numa perspectiva publicitária convencional, o feio e o belo mostram-se também opostos. O belo atrai, vende, seduz e o feio é menosprezado. O belo está associado ao perfeito e, portanto, digno de figurar no sedutor mundo da publicidade. E o feio? Ligado à imperfeição, à falta de atrativos ou qualidades, o feio na publicidade convencional é pouco usado. Afinal, os objetivos dentro do universo da publicidade são explícitos: vender. Isso mesmo, por trás de todo anúncio, de todo comercial de televisão está uma proposta clara e objetiva: queremos sua atenção e sua ação de compra. A propaganda vende produtos, serviços, conceitos, idéias. Opera por meio de projeção e identificação, sempre trabalhando o desejo. Desejo, aliás, é a palavra que pode explicar por que preferimos sempre ver o bonito e por que normalmente temos medo, aversão, até asco do que é feio. Ignorar a feiúra é uma bela maneira de aceitar os estereótipos como uma moldura para o nosso retrato-padrão. A publicidade está baseada em conceitos que, em comerciais como os da Bombril, ela própria desmonta. Para chamar a atenção, para criar laços, para ser verdadeiro, para gerar empatia e, claro, vender. A publicidade inverte e subverte as suas próprias regras.

Diferente da abordagem tradicional da propaganda, a questão da feiúra adotada nos comerciais da Bombril é uma estética que não retrata um espelho ou modelo a ser seguido. Trata-se de uma *performance* que visa se opor aos comerciais que apresentam um homem *fake* e perfeito. Contrário ao galã, ao macho ou a qualquer modelo da propaganda, o Garoto Bombril é um anti-herói. Aqui, o feio não está associado a coisas negativas como mal e a escuridão. A feiúra existe para provocar, para chamar a atenção e também para servir como simulação da verdade. O Garoto Bombril gera confiança. É difícil acreditar que, ao sugerir o produto, aquele homem tão falível e real possa não estar sendo sincero. O Garoto Bombril é engraçado. O aspecto cômico também tem relevância nessa empatia criada entre o personagem e o seu público. Lembrando que, muitas vezes, o feio também está ligado ao riso.

É na desconstrução dos modelos estereotipados que esse homem consegue ultrapassar a barreira que separa os machões insensíveis das donas-de-casa. Um homem menos masculino, mas não *gay*. Um homem cordial, atencioso e respeitador. Diferente dos modelos perfeitos da publicidade, o nosso anti-herói se mostra supostamente real. Ele é sincero, aliás, uma das qualidades preferidas do público feminino.

Em horas de intervalo e pausa para o lazer, lá está ele dentro da telinha, oferecendo conselhos mágicos de como tornar a casa mais limpa, mais cheirosa. Ele não é um “tipão”, mas provoca risos. Numa *performance* uma tanto desengonçada, a caricatura é evidente. Ele exagera nos movimentos, e até perde a pose, mas nunca a piada. Uma piada que vem carregada de gestos sinceros, simulados obviamente, mas sinceros. Muitas vezes, o Garoto Bombril reconhece sua timidez e fala para a câmera com a cabeça baixa e sem jeito. Colocando abaixo o famoso jargão “homens não choram”, ele admite sua sensibilidade e, se preciso for, se acaba em lágrimas várias vezes diante da telinha.

O personagem Garoto Bombril é aquilo que Washington Olivetto e Petit criaram no papel, mas que ganhou corpo e vida no trabalho performático de Carlos Moreno. Ele é um personagem-sujeito que age, faz e fala coisas que parecem absolutamente livres, apesar de logicamente não serem. É como se as palavras, os pensamentos, os textos proferidos fossem exatamente aquilo que ele pensa e com os quais concorda. O Garoto Bombril é um mito. Um mito encarnado em um personagem anti-herói que divide com o público o seu simulacro. Mitos estes que, como definiu Randazzo (1996), em sua mais simples das definições, é realidade produzida.

Os sentidos agora percebem um mundo falsamente verdadeiro na *performance* publicitária. Sim, pois a estética da feiúra, além de atrair a atenção, traz a sensação do real. Se antes estávamos anestesiados por um mundo lindo e maravilhoso, cenas oníricas e perfeitas, agora nos deparamos com algo diferente. A *performance* do Garoto Bombril e a sua estética da feiúra conduzem a uma relação de cumplicidade e intimidade com o público. Na propaganda todo mundo deve ser bonito e feliz, ou não.

Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CARRASCOZA, João. *A evolução do texto publicitário*. São Paulo: Futura, 1999.
- FEITOSA, Charles. *Alteridade na estética: reflexões sobre a feiúra*. In: KUPERMANN, Daniel; GARCIA, Wilson. *Corpo, mídia e representação*. São Paulo: Thomson, 2005.
- IAHN, Roberta Cesarino. *O grotesco na publicidade*. Revista *Communicare*, v.3, n.1, 43-58, 2003.
- KATZ, Samuel Chain; MOSE, Viviane (org). *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Formação Freudiana, 2004.
- RANDAZZO, Sal. *A criação de mitos na publicidade: como publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SÔNEGO, Dubes. *Sem estereótipos por favor*. Suplemento Especial Homens da Revista Meio e Mensagem, São Paulo, 2005, pp. 3-14.
- VESTERGAARD, Torbem; SCHODER, Kim; *Linguagem da propaganda*. Tradução João Alves dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

* * *

COMISSÃO DE FRENTE: A PERFORMANCE DO SAMBA NA TERRA DA GAROA

Yaskara Donizeti Manzini

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Performance, processo criativo, dança afro-brasileira

São Paulo tem bamba, tem samba, e muita gente boa,

Não é só garoa.

Camisa, Bexiga, na Vela, o samba ecoa,

Não é só garoa¹.

A Comissão de Frente é o primeiro contingente humano a pé ou sobre rodas a adentrar na avenida, segundo o regulamento da Liga das Escolas de Samba de São Paulo,² a menor ala dentro de uma Escola de

Samba, perfazendo um mínimo de seis e máximo de 15 integrantes, cuja *performance* vale trinta pontos para a agremiação. A ala tem por funções: saudar o público e apresentar a escola, seus integrantes podem se apresentar vestidos a rigor (forma tradicional) ou dentro da proposta do enredo.

É desta segunda maneira de se apresentar que trataremos nesta comunicação, fruto de nossa experiência, na qualidade de coreógrafa da Comissão de Frente, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mo-cidade Camisa Verde e Branco,³ desde 2001.

Criar, preparar e dirigir trabalhos para esta ala durante seis anos, fez refletir sobre fatores técnicos, estéticos e culturais que induzem o processo de concepção, ensaios e apresentação da Comissão de Frente no carnaval, considerando as *performances*: “Guerreiros Mongóis” (2001), “Trevo da sorte, trevo de quatro folhas” (2002), “O Grande Dragão do Mar” (2003), “A fada nostálgica apresenta” (2004), “Formas arcaicas de comunicação” (2005) e, em processo, “O séquito de Dioniso” para o enredo de 2006, “Das vinhas ao vinho – do profano ao sagrado, uma viagem ao mundo do prazer com o néctar dos deuses”.

Material humano: os performers

Na agremiação acima citada, a ala Comissão de Frente é composta por homens (em sua maioria afrodescendentes), na faixa etária dos 20 aos 40 anos de idade, pertencentes à comunidade e sem formação artística. Um grupo bem heterogêneo⁴ que possui em comum o amor pelo “Camisa Verde”.

Diferente de outras alas desta Escola de Samba, o componente da Comissão tem de possuir determinadas disponibilidades e qualidades para poder entrar e/ou permanecer na ala: tempo para ensaios e apresentações, possuir acima de 1,79 m de altura, ser disciplinado, cooperativo, entrosado com a equipe e não utilizar drogas de efeito alucinógeno. Estas qualidades são indispensáveis para adquirir o respeito da comunidade na Escola, criar uma coesão entre a ala para enfrentar os ensaios⁵ e apresentação na avenida, quando o que importa é o grupo como um todo, não existindo lugar para vaidades. Adentram na frente do carro Abre-Alas os componentes que apresentam o melhor rendimento para a execução da *performance* na avenida, os demais, formam um outro grupo que pode vir ajudando a conduzir o carro Abre-Alas, pois conhecem a coreografia, evitando que o mesmo atropela a Comissão de Frente, ou postados atrás do Abre-Alas, também evoluindo coreograficamente, porém sem obrigatoriedade de nota como Comissão de Frente, mas como quesito de julgamento Harmonia.

Além disso, os componentes da ala representam a escola em eventos, recebem as escolas co-irmãs nas festas rituais (aniversário da Escola, batizado de bloco ou escola de samba, ascensão de Mestre-Sala e Porta-Bandeira etc.), assumindo a personagem de Guardiões do Estandarte da Escola nos ritos e situações dentro ou fora da quadra.⁶

O tratamento do espaço cênico

A pista do sambódromo paulistano possui 520 metros de extensão por 12 metros de largura. A platéia fica distribuída em camarotes e mesas, localizados na mesma altura da pista, e arquibancadas, acima da pista. Os jurados ficam estrategicamente distribuídos em torres com aproximadamente cinco metros de altura em relação ao espaço cênico. Considerando estes fatores, os desenhos espaciais precisam configurar formas nítidas, independentemente do plano do qual são observados.

Em 2001, a Comissão de Frente adentrava na pista numa formação em fila indiana e em seguida abria um losango. Como o figurino possuía um costeiro de aproximadamente quatro metros de diâmetro, cujas pontas eram confeccionadas em pena de pavão, a abertura para o losango enchia o espaço cênico, provocando um efeito de abertura em leque e dando a impressão de estar adentrando um exército (mongol) na avenida.

No desfile de 2002, utilizamos formas que pincelavam o enredo, quando na primeira passagem do samba, os *performers* estavam dentro

de suas extensões corporais (cogumelos): quadrados, cruzeiros, xis, retângulos. Já em 2003, a Comissão representava um dragão e cada *performer* perfazia um gomo dele, as evoluções eram deslizadas de um lado para outro da pista, utilizando o movimento de andar do *rangô muiól* (dança tradicional coreana) para dar esta impressão.

A maestria no uso do espaço instala-se na manutenção e precisão de execução das configurações desenhadas, independentemente da extensão espacial a ser percorrida nas evoluções, para puxar ou segurar o cortejo da Escola. Portanto, as locomoções podem ser paradas, adentrando no espaço rapidamente ou paulatinamente, o que nos remete ao fator tempo.

Tempo de apresentação

O tempo total da *performance* da Comissão de Frente na avenida depende de pelo menos dois fatores: a quantidade de componentes da Escola de Samba, e em menor grau, do tempo utilizado pelo recuo da bateria. Existindo ainda os acasos, dentre os quais podemos citar: alguma ala temática não estar postada para entrar na pista e quebra de carro alegórico, estes acasos podem fazer com que o tempo da apresentação da Comissão de Frente seja prolongado na pista.

No ano de 2001, o tempo delimitado⁷ para a *performance* foi de vinte e cinco minutos, porém a Escola terminou o desfile dez minutos antes do tempo máximo permitido pelo regulamento, ou seja, na linguagem do samba, a escola correu.

Desde 2002, o tempo de exibição de nossas *performances* oscilam entre 32 e 37 minutos, considerando um número aproximado de 3.600 componentes na agremiação.

Fantasia e extensões corporais

As fantasias aludem à característica temática que a ala representa, de acordo com a concepção do carnavalesco. Em alguns casos, há sugestão do coreógrafo, que considera as possibilidades de movimento, peso da roupa, tempo de evolução na avenida e efeitos que a fantasia pode gerar. No carnaval comemorativo aos 450 anos da Cidade de São Paulo (2004), as fantasias da Comissão aludiam aos títulos ganhos pelo Camisa Verde no carnaval, eram completamente diferentes umas das outras. Esta heterogeneidade fez com que a coreografia fosse trabalhada com muitos desenhos no espaço e extrema precisão nos ataques musicais e execuções gestuais do grupo, para evitar poluição visual.

A extensão corporal chamada de costeiro⁸ propõe formas diferentes de olhar e tratar o corpo e gestual do *performer* pelo coreógrafo, pois as costas do componente, visualmente, assumem o tamanho do costeiro que usará, além do peso para evoluções na avenida. Normalmente, o costeiro possui uma armação em ferro ou metal que se encaixa aos ombros e pouco acima da cintura, é amarrado por cordões para não oscilar no corpo durante as evoluções, por trás deste encaixe, existe um trabalho de decoração, cujo material pode variar de isopor a madeira, costuma levar pena de pavão, faisão etc. em sua terminação. O peso deste tipo de extensão corporal é proporcional ao seu tamanho, não permitindo grande movimentação do tronco e braços, levando o coreógrafo a enfatizar desenhos espaciais através de locomoções do grupo, em detrimento da expressividade corporal dos componentes. Tal tática foi utilizada na *performance* de 2001 (Guerreiros Mongóis), cujo costeiro pesava 35 quilos, e 2003 (O Grande Dragão do Mar), que, além do costeiro, mais leve e sem plumas, possuía outra extensão corporal encaixada em cada mão, da qual saía um leque com penas de pavão, pesando sete quilos cada leque.

Enredo

O enredo, temática da ala, pode sugerir a *performance* de maneira bem específica, sem remeter ao enredo como um todo na escola. No ano de 2006, a Comissão de Frente apresenta “o séquito de Dioniso”, doze rapazes vêm representando sátiros e a coreógrafa uma ménade, além disso é usado um cenário móvel, quatro árvores, que, ao serem

manipuladas, sugerem espaços da floresta – morada dos sátiros. Dois verbos embasam os movimentos da *performance*: saltar e jorrar. Também é dada ênfase nos pés dos *performers*, que evoluem sempre na ponta dos pés, com joelhos fletidos, transformando o andar humano em animal.

Narrativa sonora

O samba-enredo narra o desfile da Escola, por vezes suas frases podem sugerir evoluções dentro da coreografia da Comissão de Frente. Descrevo parte de anotações pertencentes ao caderno de notas coreográficas de “Trevo da sorte, trevo de quatro folhas”, *performance* apresentada em 2002:

... da cruz iríamos “de lá pra cá” como o samba dizia, num movimento de zigue zague, como o caminhar de um bêbado, um desencontro que terminaria numa fila indiana. Desta fila indiana, os cogumelos abririam e os duendes sairiam de dentro de suas casas, para brincar com o público. Esta abertura aconteceria no começo da cabeça do samba, para que no momento da palavra “campeão”, os duendes pudessem vibrar. Em “vem, vem ver amor”, eles expressariam, por mímica, gestos que traduziriam literalmente a música, daí atravessariam a avenida para o lado oposto de seu cogumelo, cumprimentando as arquibancadas, com um gingado e giro terminando num gesto que era o do Mestre de Bateria – ele colocava a mão no ouvido e a outra ficava esticada – em homenagem ao coração da escola, no momento da letra: “a bateria sacudiu, quem não ouviu?”, e convidariam o público a dançar.

Nosso trabalho junto a Comissão de Frente do G.R.E.S.M. Camisa Verde e Branco, até o presente momento,⁹ tem obtido nota máxima para o quesito. A *performance* da Comissão de Frente não fica limitada ao desfile na avenida, os rituais em quadra oferecem farto material a ser pesquisado.

Notas

¹ Maurílio de Oliveira e Chapinha. Quinteto em Branco e Preto, Encarte, Sentimento Popular, São Paulo, jan., 2003.

² Critérios de Julgamento dos quesitos para o desfile das Escolas de Samba de São Paulo 2004, p.7. Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo. SP: 2004.

³ Escola fundada em 4 de setembro de 1953, situada na Rua James Holland, 663, no bairro da Barra Funda, antigo reduto do samba paulistano.

⁴ No ano de 2006 a ala compreendeu 19 integrantes de variadas profissões: garçom, carteiro, mecânico de automóveis, montador de móveis, atendente em empresa de telefonia, consultor de qualidade, encarregado de almoxarifado, auxiliar administrativo, *trainee* em administração, assistente de RH, assistente de logística, gráfico, chefe de segurança, funcionário público, gerente-geral de transportadora, arquiteto de interiores, publicitário, analistas de sistema, analista sênior de produto. Dos dezenove, um é estudante de pós-graduação (MBA) em administração executiva, um é graduado em comunicação social, nove cursam graduação, sete possuem segundo grau completo e um termina o ensino fundamental.

⁵ Os ensaios são divididos em:

- Ensaios para avenida – entre 35 e 45 ensaios com duração de três a cinco horas cada ensaio, que se subdividem em: ensaios visando à criação da *performance*, ensaios visando o uso do espaço pela ala (podem acontecer na rua ou no sambódromo), ensaios visando à qualidade da execução dos movimentos e homogeneidade do grupo (chamado de “limpeza”).
- Ensaios técnicos – realizados no sambódromo com a presença das principais alas e componentes: compositores, bateria, mestre-sala e porta-bandeira, harmonias, baianas, passistas, alas de passo marcado etc. Uma espécie de ensaio geral, aberto ao público.
- Ensaios em quadra – quando os componentes podem “brincar” o carnaval, e quando possível, participam dos rituais da corte da Escola.

⁶ No ensaio técnico de 21 de janeiro de 2006, os três pavilhões da Escola estavam postados no lado esquerdo da concentração no Sambódromo, um caminhão de som voltava pela pista pelo mesmo lado, automaticamente os rapazes postaram-se à frente dos pavilhões protegendo-os, e fazendo com que o caminhão desviasse deles.

⁷ O tempo de apresentação da Comissão de Frente, bem como da Escola como um todo, é definido pelo Presidente de Harmonia junto a Presidente da Escola.

⁸ No Rio de Janeiro, costuma-se chamar de esplendor, no Norte e Nordeste: costado.

⁹ Este artigo foi escrito às vésperas do desfile do Carnaval 2006, quando os componentes apresentarão a *performance* “O séquito de Dioniso” em 25 de fevereiro, às 4:30 horas. O resultado e notas do desfile serão divulgados em 27 de fevereiro de 2006.

ARTE EM MOVIMENTO: RITMOS VISUAIS E MATRIZES ANCESTRAIS – PARTE 1 QUEM TEM MEDO DOS ESTUDOS DA PERFORMANCE – PARTE 2

Zeca Ligiéro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Performance, cultura, artes

Eis aqui uma comunicação em duas etapas. A primeira, anunciada com antecedência na programação desse evento e a segunda parte fruto da observação e da leitura das diversas comunicações que foram chegando ao longo do processo de organização do GT. Na primeira dou algumas pinceladas na minha pesquisa atual e na segunda trabalho com a idéia do lugar dos Estudos da *Performance* na academia.

Parte 1

Para o artista sintonizado com as culturas afro existe uma ligação implícita entre a música e as artes visuais. Pois em ambas, ele encontra formas expressivas carregadas de conteúdo cultural ancestral. Ora encerram formas de adoração ora cumprem o papel de celebração, mas em quaisquer dos casos, suas práticas articulam matrizes africanas trazidas pelos antepassados durante séculos da escravidão e reavivadas pela *performance* dos seus descendentes e simpatizantes. De qualquer forma, arte visual e música são percebidas tanto pelo músico como pelo artista como formas complementares, uma vez que na África, os dois trabalhos estão quase sempre a serviço das práticas religiosas e ou celebratórias. Para esse antigo modelo de percepção, o ritmo, mais do que uma simples pulsação e batida no tempo, projeta-se no espaço como uma concretização da forma e da cor. Esse jeito de sentir e de se expressar, tão evidente nas estatuetas e objetos sagrados, bem como nos tecidos e nas formas arquitetônicas produzidas na África negra, têm aparecido com frequência na produção contemporânea de inúmeros artistas afro-atlânticos. No Brasil, essa tendência ocorre de forma indiscriminada, mas constante. Acredito que mais que um modismo ocasional é a atualização de uma percepção do fazer artístico ancestral. Bispo do Rosário e Naná Vasconcelos são exemplos de expoentes de um perceber, fazer e conceber a arte, onde o corpo é o centro da ação divina. A música, o ritmo e a dança são extensões dessa expressão. Suprimiram a noção das fronteiras territoriais, contrariando o sentido do tempo cronológico, o tempo deles não gira no sentido do relógio, mas, como a roda da gira do ritual, busca um contato mais profundo com a ancestralidade. Neste caso, a arte não pode ser vista apenas como um fim nela mesma. Ponto de cruzamento, momento de encontros, de tensões e revelações, onde o corpo se transforma em espaço de transmutação e de perenidade. Onde a presença do sagrado imprime seu ritmo, sua sonoridade própria, sua linguagem específica, e já não interessa também de que religião estamos falando, se é que existe apenas uma. Apenas na fruição de uma linguagem ancestral, abre-se subitamente um espaço, e na dança do corpo percebe-se o ritmo como cores, sensações, grafias a serem decifradas e desenhadas no chão ou nos muros de nossa civilização incrédula. A presente pesquisa se fundamenta em THOMPSON (1974, 1989, 1993) e são utilizados também FUKIAU (1969, 1980, 1991) e MUKANA (1985). Uma entrevista com Naná Vasconcelos foi fundamental para entender a utilização do berimbau na sua concepção do som a partir do contato corporal com o instrumento musical. A pesquisa sobre Bispo do Rosário, de HIDALGO (2001), também se constituiu um elemento-chave. A certa altura da minha pesquisa, perguntei-me se não estaria indo muito longe, deixando o campo conhecido do teatro e do ritual e adentrando em uma área desconhecida. Certamente me obrigaria a estudar mais a fundo as artes visuais, bem como fundamentos da música afro-brasileira. Um momento de impasse. Essas questões e

certos receios em me enveredar em novos campos, de certa forma, me aproximaram de colegas de profissão que a meu ver têm medo dos Estudos da *Performance* pela mesma razão. Isto me levou a formular a Segunda parte desta reflexão.

Parte 2

Em minha volta há os que não sabem absolutamente nada sobre *performance* e são totalmente contra, existem aqueles que já leram alguma coisa mas discordam veementemente de tudo, tem aqueles que já adotaram em algum momento de suas vidas os livros do COHEN e passaram a ser simpatizantes da causa, sem contudo integrar as nossas hostes e, infelizmente, existe ainda um coro que se recusa a saber o que é e preferiria que o estudo da *performance* fosse abolido de vez. Essa comunicação não é um libelo. Ao contrário, é uma tentativa de, mais uma vez, trazer à baila questões que o estudo da *performance* têm se ocupado em sua incrível variedade de facetas e, desta forma, contribuir para que o mesmo possa ser qualificado como campo ou área e então ser reconhecido pela comunidade acadêmica brasileira e possa figurar na listagem de órgãos de fomento como o CNPq e CAPES. É verdade que virtualmente estamos sintonizados com milhares de pessoas e idéias comuns, oriundas de diversos países, e que já entraram, contrariando alguns acadêmicos mais ortodoxos, nos programas de pós-graduação de diversas universidades, pois é esta, inexoravelmente, uma tendência dos estudos no mundo pós-moderno. Entretanto, mesmo entre nossos pares, não somos uma unanimidade, às vezes não concordamos nem mesmo em relação ao simples conceito do que é *performance*. Mas todos nós nos orgulhamos de pertencer aos Estudos da *Performance* e sabemos da sua importância como uma abordagem crucial. Pretendo ainda destacar algumas das tendências de diversas áreas como a antropologia, a música, a mídia, a história, artes visuais e literatura, que têm encontrado nos mecanismos do estudo da *performance* ferramentas úteis para compreender determinadas vivências e comportamentos culturais vitais aos seus trabalhos de pesquisa. Até recentemente, apenas a pouca publicação existente em português sobre assunto era o parâmetro para o estudo, e a idéia que se fazia da *performance* era apenas aquela ligada ao *performing art*, que é apenas uma de suas inúmeras possibilidades. O inúmeros congressos internacionais como o I e o V Encontro de *Performance* e Política realizados na UNIRIO em 2000 e na UFMG em 2005 (material no site <http://hemi.nyu.edu>), além dos incontáveis colóquios e seminários promovidos por núcleos dedicados aos Estudos da *Performance* como o Transe de UnB, o Pedra da USP/UNICAMP, o Nepaa da UNIRIO e o Nelap da UFMG, entre outros, chamam a atenção pela sua distinção e o seu alcance. A multiplicidade e a abrangência das perspectivas dos Estudos da *Performance* podem ser comprovadas pelo trabalho A Poster Group (DIRMOSER e NIESLONY, 2001). Trata-se de uma complexa mandala (interpretação minha), reunindo as tendências da área com indicações bibliográficas oriundas dos encontros internacionais organizados anteriormente pela Associação Internacional dos Estudos da *Performance* (<http://www.psi-web.org>). O documento surpreende pela extensão, diversidade de abordagens, possibilidades de interpretação e pela rede de inter-relações entre os diversos campos que extrapola a web vislumbrada por Richard Schechner na introdução de seu livro *Performance Theory* em 1988. Para cada função o pôster cita as inúmeras experiências desenvolvidas, bem como alguma bibliografia sobre o assunto. Assim, entre as inúmeras funções, poderíamos destacar: *performance* como experiência sonora, processo, interpretação, ato de colocar sentido, papel social, ritual, jogo, catarse, forma de ação em terapia, teatro da memória, instalação, exercício espiritual, narrativa, uma prática de articulação de identidade, demonstração, subversão, comunicação de guerrilhas, tradução, teatro, borda e margem, quebrar estruturas, uma forma transacional de arte, acordo, dilema e comunicação. Mais de criar teorias, o pôster elenca milhares de pessoas que já estão trabalhando com essas articulações em diversos paí-

ses. O ponto de partida pode ser também o olhar que se lança sobre determinada prática performática, assim, o pôster também enumera algumas visões que destaco: cultural, midiática, educacional, cotidiana, interdisciplinar, conceitual, subversiva, cinematográfica, performática (visão do discurso), sociológica, mágica, mítica, epistemológica, filosófica etc. O pôster tem como ponto de partida o seguinte axioma: “*Performance* não é tanto uma nova forma de arte como um novo paradigma, se coloca menos como um novo fenômeno do que como uma nova observação de fenômenos familiares.” Nesse sentido, o estudo pode ser aplicado praticamente a todas as áreas da ação humana. Citando ainda o teórico CARLSON: “*Performance* aqui se torna não somente um objeto para estudo mas também um moldura interpretativa lançada sobre o estudo em si, e realmente sobre qualquer tipo de atividade humana, coletiva ou individual.” Nesse incrível mapa as “rotas semânticas” deverão ser traçadas pelos próprios leitores durante a leitura do mesmo.

Bibliografia

- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical introduction*. London, New York: Routledge, 1996.
- DIRMOSER, Gerhard e Boris NIESLONY. A Poster Group, *Performance Art Context, Performative Approaches in Art and Science using the example of performance Art*. IV PSI conference, Mainz, Alemanha, 2001.
- FU-KIAU, K. Kia Bunseki. *Le Mukongo et le monde qui l'entourrait*. Kinshasa, Congo: Centre d'Education et de Recherche Scientifiques en Langues Africaines, 1969.
- _____. The African Book Without Title, personal publication, 1980.
- _____. *Self-Healing Power and Therapy, Old Teachings from Africa*. N.Y: Vantage Press, 1991.
- LIGIÉRO, Zeca. (Editor especial). O percevejo: revista de teatro, crítica e estética, PPGT/Departamento de Teoria da UNIRIO, nº 12 (Estudos da performance), 2003.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Samba: contribuição banto na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 1988.
- THOMPSON, Robert Farris. *African Art in Motion*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- _____. *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*, NY: Vintage, 1984.
- _____. *Face of the Gods*, New York: Prestel, 1993.

* * *

GT 4 – História das artes do espetáculo

ARQUIVOS TEATRAIS: LETRA E VOZ

Alberto Ferreira da Rocha Junior

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Arquivos, São João del-Rei, teatro brasileiro

Fundado em 1905, inicialmente o Clube Teatral Artur Azevedo tinha o nome de *Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro*, e foi apenas em 1915 que adotou o nome que homenageia o comediógrafo maranhense. Em 1928, quando de uma reorganização do Clube, houve uma nova alteração e o Clube Dramático Artur Azevedo passou a se chamar “Clube Teatral Artur Azevedo”. Apesar de o Clube ter encerrado suas atividades na década de 1970, o Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ (GPAC) considera a data de 1985 como a do encerramento de suas atividades porque foi no referido ano que sua sede foi vendida e transformada em supermercado.

Esse *Clube Teatral* teve importância tão grande na história da cidade que construiu, através de doações, sua sede própria: um teatro de dimensão bastante significativa (1.000 lugares), com uma biblioteca de, aproximadamente, 8.000 volumes sobre os mais variados assuntos, desde contabilidade e geografia até literatura e teatro.

Em 1992, convidada para criar e desenvolver um trabalho de pesquisa teatral junto à UFSJ (à época FUNREI), a Prof^a Dra. Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) criou o GPAC e, a partir de então, a instituição negociou a transferência do material disponível para um espaço onde pudesse ser organizado e catalogado, e posteriormente aberto ao público. Assim, desde 1992, o Acervo do *Clube Teatral Artur Azevedo* passou a estar sob a guarda da UFSJ.

O Acervo recebeu tratamento técnico sob a supervisão das bibliotecárias Verônica Lordello, Arlete Dias e Mara Souto.

Em 1994, o Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ, ainda sob a coordenação de Beti Rabetti, deu início ao processo de criação de uma base de dados para peças teatrais pertencentes ao referido Acervo. Ressalte-se que o mesmo possui aproximadamente cento e vinte textos manuscritos e/ou datilografados e outros cento e oitenta textos, com numerosos vestígios de montagem, o que nos permite afirmar a importância dessa documentação para os estudos do teatro brasileiro nas últimas décadas do século XIX e nas cinco primeiras décadas do século XX. Há peças de Pinheiro Chagas, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Sousa Bastos, Artur Azevedo, Paulo de Magalhães, Eduardo Garrido. Há libretos de revistas da companhia de Paschoal Segreto e peças que foram utilizadas por companhias como Zapparolli e Circo Teatro Dudu, além dos textos escritos e encenados por amadores locais.

Através de convênio com a FUNARTE, a prof^a. Lena Vânia Pinheiro (CNPq/IBICT) fez uma visita ao Acervo e iniciou-se a elaboração da planilha. Participaram desse processo, a prof^a. Beti Rabetti, o prof. Alberto Tibaji, a prof^a. Lena Vânia Pinheiro e o então diretor da Divisão de Biblioteca da Universidade, Pe. Ilário Zandonade. Os campos da planilha foram pensados para que se pudesse recuperar informações bibliográficas comuns como autor, título, editora – no caso de material impresso –, mas sobretudo para que se pudesse recuperar os dados sobre as representações, que freqüentemente podem ser encontrados nos textos. Atualmente as bases de dados já podem ser acessadas pelo sítio virtual www.acervos.ufsj.edu.br. O referido sítio é produto de projeto de pesquisa, coordenado pelo autor deste projeto, com financiamento da Fapemig e teve a participação dos professores Ivan Vellasco (UFSJ) e Christianni Cardoso (UFSJ). Como produto da pesquisa, temos três CDs, um deles dedicado apenas aos Acervos Teatrais da UFSJ e com reproduções digitalizadas de algumas

peças do Acervo, peças de difícil manuseio e maior interesse por parte de pesquisadores.

Em março de 2003, a Biblioteca recebeu a doação do Acervo Particular do senhor Antônio Guerra com aproximadamente 300 livros, mais de 370 peças teatrais manuscritas ou datilografadas, aproximadamente 1.800 peças teatrais impressas em português, espanhol, inglês e francês, além de partituras musicais impressas e manuscritas, fotos, jornais e uma coleção de treze álbuns confeccionados por Antônio Guerra nos quais se encontra fundamentalmente, mas não apenas, uma espécie de relato da História do Teatro no Interior de Minas Gerais com enorme variedade de documentação. A base de dados referente a essas peças já está sendo alimentada e também encontra-se disponível no sítio acima citado.

A pesquisa que desenvolvemos atualmente dá continuidade ao trabalho que realizamos com esses Acervos e pretende aprofundar algumas questões teóricas que vinham sendo trabalhadas e que agora, com a organização do material, tornaram-se mais prementes.

É preciso também destacar aqui a pesquisa realizada pela mestrandia em Letras da UFSJ, Maria Tereza Gomes de Almeida Lima, sob nossa orientação, cujo objetivo é traçar um perfil do amadorismo teatral em Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX, realizando um estudo de caso, a partir dos álbuns confeccionados por Antônio Guerra.

O título do projeto já é propositadamente composto por três dos conceitos mais importantes para o presente projeto: arquivo, voz e letra.

O conceito de arquivo que utilizamos é aquele proposto por Jacques Derrida em seu *Mal de arquivo*, acompanhado de seus dois princípios: o topológico e o nomológico. Aquele indica a necessidade de domicílio e de exterioridade que todo arquivo tem e este indica a necessidade de um guardião, ou seja, a autoridade que zela pelo arquivo e freqüentemente interpreta o mesmo. Esse guardião, ou arconte, detém certo poder sobre o arquivo e nos remete a toda discussão da Nova História no que concerne sua escrita: aquele que escreve a história – e por analogia o arconte – não o faz de modo objetivo e isento. Toda narrativa histórica guarda em si um grau ficcional, como já bem demonstrou Hayden White. O mesmo se aplica ao arquivo: o arconte, ao manter, organizar e tornar disponível, ao exibir e comentá-lo, realiza escolhas, deixa certas marcas obscurecidas, ressalta outras.¹ Do labirinto do arquivo, o arconte define um caminho. Mas o arquivo relaciona-se também com a morte. Arquivar é escapar da morte, escapar do esquecimento; porém, paradoxalmente, justamente quando o arquivo é criado, o esquecimento é permitido, pois o passado foi exteriorizado no arquivo, ele já possui um domicílio.

O par de conceitos presente no título (letra e voz) é uma referência explícita ao livro de Zumthor que se intitula *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Apesar de se referir especificamente à literatura da Idade Média, esse par conceitual pode ser utilizado para a compreensão de certas características próprias ao teatro. Em termos bastante sucintos, o que o crítico suíço mostra é a interdependência entre letra e voz, em outras palavras, a relação íntima entre texto e *performance*. A palavra literária medieval freqüentemente precisa ser proferida, vocalizada para existir. Isso obriga Zumthor a criar a categoria de “movência” para analisar a literatura medieval: o texto desse período dificilmente pode ser considerado como um produto acabado e estável. Torna-se impossível distinguir o texto original, o texto primeiro. Nessa época, dominam as variantes.

Essa relação mostra-se muito importante para o campo teatral, na medida em que cada encenador modifica o texto de acordo com suas concepções estéticas, valorizando ou eliminando trechos, incluindo diálogos e ações que antes não estavam previstos.

Além desses conceitos aqui rapidamente esboçados, alguns pressupostos teóricos devem também ser levados em consideração. Em

primeiro lugar, o que seria a escrita biográfica. A intenção não é recontar a vida de Antônio Guerra em seus detalhes e com suas idiossincrasias. Partindo das conquistas da nova história, vamos tentar traçar a história do indivíduo, conscientes de nossa função arcôntica: estaremos fazendo escolhas, acentuando características, abandonando dados que consideramos de menor importância, utilizando procedimentos ficcionais para construir uma narrativa que se deseja verídica. De certa forma estamos atribuindo um valor positivo à figura do biografado.

Antônio Manoel de Souza Guerra nasceu em 1892 e faleceu em 1985. Trabalhou durante grande parte de sua vida como gerente da Singer e atuou como amador teatral durante toda sua vida. Guerra desempenhou as funções de ator; escritor, ensaiador e ponto. Morou em três cidades mineiras: São João del-Rei, Belo Horizonte e Divinópolis. Em todas elas criou grupos teatrais amadores. Além disso, seus grupos teatrais viajavam por outras cidades, indo até Juiz de Fora.

Alguns documentos do Arquivo mostram a forte influência que a velha guarda teatral exercia sobre Antônio Guerra. Muitos atores do século XIX e início do século XX especializavam-se em um personagem. Nosso biografado demonstrou uma preferência pelos papéis de galã, tendo interpretado muitas vezes o personagem Ângelo da alta comédia *O dote* de Artur Azevedo. Portanto, para compreender Antônio Guerra, é preciso compreender o sentido textual e social que adquiriu o citado personagem. Foi isso que Ângela Reis fez para compreender o trabalho da atriz Cinira Polônio: identificou as características comuns aos personagens que a atriz desempenhou e concluiu que aquilo que era do domínio ficcional passou ao domínio do real por intermédio da criação de uma imagem pública. Ao estudarmos Antônio Guerra/Ângelo compreendemos que imagem pública o amador teatral quis deixar registrada. Isso é feito a partir dos álbuns confeccionados pelo biografado e a partir de entrevistas com seus filhos e amadores são-joanenses que conviveram artisticamente com Guerra.

Nota

¹ García Canclini mostra em *O porvir do passado*, de modo muito claro, como os museus são uma *performance* da cultura, uma rerepresentação da história e não um lugar onde o passado é exibido de forma isenta.

Bibliografia

- AZEVEDO, Artur. *O dote*. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, v. VI, pp. 21-70.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma "impressão" freudiana*. Rio de Janeiro: 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *O porvir do passado*. In: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 159-204.
- GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei (1717-1967)*. Juiz de Fora: Esdeva, s.d.
- REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a divette carioca*. Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

* * *

A DUALIDADE NA DRAMATURGIA DE JOAQUIM CARDOZO: ENTRE RESISTÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES – UM ESTUDO TEÓRICO-CRÍTICO DOS TEMAS E DAS FORMAS UTILIZADOS PELO AUTOR PERNAMBUCANO SOB UMA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA E HISTÓRICA

Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Dualidade, dramaturgia, historicismo

A pesquisa em questão tem como objeto as peças teatrais do poeta e engenheiro pernambucano Joaquim Cardozo, que foi autor de uma dramaturgia, *vigorosa, ágil e ousada*, ainda que muitos críticos literários, a própria classe teatral e teóricos do teatro não tenham prestado muita atenção à sua obra dramática. A exceção fica por conta do estudo de Denys Araújo Leite, que escreveu a dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, intitulada *Um Teatro da Morte – Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo*. As seis peças teatrais de Cardozo *O Coronel de Macambira* (1963), *O Capataz de Salema* (1975), *Os Anjos e os Demônios de Deus* (1973), *Marechal Boide-Carro* (1975), *Antônio Conselheiro* (1975) e *De uma Noite de Festa* (1971) foram muito pouco encenadas. A pesquisa preliminar comprovou que a peça *O Coronel de Macambira* foi montada em 1965, pelo Teatro dos Estudantes da Escola de Belas-Artes do Recife, sob a direção de Maria José Selva com música de Capiba; em 1966, pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Juiz de Fora, sob a direção de Mauri de Oliveira, com música de Maurício Tapajós e em 1967, pelo TUCA (Teatro Universitário Carioca) sob a direção de Amir Haddad e música de Sérgio Ricardo. Esta montagem carioca teve uma crítica de Yan Michalski intitulada *Uma Festa de Som, Luz e Cor*, publicada no *Jornal do Brasil* de 1968.

Mas qual a importância da “teatralidade” do poeta e engenheiro dentro do contexto atual da prática e da teoria teatral? Para começar, entendo que a análise da escritura cênica e literária de suas peças não pode deixar de ter relações diretas com o pensamento **histórico e ideológico** do autor, considerando que este pensamento possui raízes fundadas em sua obra. Logo, este estudo é pensado e discutido a partir do posicionamento comprometido e engajado do autor – sem jamais perder de vista seu espírito inventivo, através do qual o autor elabora suas “denúncias” sociais por meio de realizações poéticas e parabólicas –, dialogando com pensadores como Hegel, Lukács e Jameson, cujas teorias sobre as realizações artísticas partem de uma perspectiva histórica.

Cardozo trata as questões sociais e políticas, portanto históricas, a partir da estética revelada pela cultura popular, que por sua vez forma o público a quem o autor deseja transmitir suas críticas, já que grande parte de suas peças segue o modelo dos folguedos populares com seus arquétipos e alegorias, que ainda nos dias de hoje são feitos e assistidos pelo povo, tendo as ruas e as praças como cenário principal. Já o tema de suas peças – de grande atualidade – persiste na discussão em torno das questões sociais, das injustiças geradas por um capitalismo selvagem. Deste modo o autor cria, dentro de sua dramaturgia, uma categoria teatral comprometida com o seu tempo – o modernismo tardio –, que, no entanto, se incorpora ao nosso tempo considerando a atualidade do seu tema e a forma fantástica e alegórica utilizada pelo autor que não se prende a nenhum dogma formal, ao contrário, se presta a inúmeras possibilidades cênicas. Neste sentido o autor concebe um teatro com técnicas elaboradas, que serão densamente investigadas: o trabalho de recriação em cima da linguagem, a fragmentação e a desconstrução das cenas e as “brincadeiras” em torno das noções

de espaço e de tempo, onde o autor compõe cenas quase cinematográficas e de grande plasticidade. Todas estas técnicas são construídas sempre a partir da estética inspirada na cultura popular brasileira.

Mas qual a verdadeira hipótese para o mergulho nesta pesquisa? Qual sua contribuição no âmbito do meio acadêmico? Percebi que o conceito de *dualidade* permeia toda a obra literária do autor e mais especificamente a sua dramaturgia: o *local* e o *universal*, as *tradições* e as *vanguardas*, as *ideologias medievais*, originárias das tradições populares e as *ideologias políticas*, originárias do pensamento marxista do autor e ainda o *realismo fantástico* que emerge de *situações reais* ou agindo como veículo alegórico para a exposição do fato real. Neste sentido Cardozo desenvolve um teatro marcado pela dialética, mas que vai além de um método didático – no sentido político e ideológico –, permitindo um desdobramento em discussões antropológicas, culturais, sociais e filosóficas.

Identificou-se ainda que a *dualidade* presente na obra do poeta pode dar conta de uma investigação sobre conteúdo e forma – que por sua vez se encontra dentro de um estudo sobre a teoria dos gêneros. Na medida em que o posicionamento crítico e político dos temas criados por Cardozo em seus poemas dramáticos deslocam a forma de lugar, “transformando” a forma do espetáculo popular – de crítica ingênua e marcada pela ideologia cristã – em uma “nova” forma, politizada e histórica e a partir do momento em que os personagens simples do povo se transmutam em personalidades históricas, inicia-se um estranhamento na recepção do espetáculo popular, pois ainda que as formas utilizadas pelo poeta sejam plenamente identificadas como pertencendo às tradições populares, aos folguedos de origem ibérica e aos espetáculos de origem autóctone, elas apresentam contornos da modernidade quando os seus conteúdos adquirem uma dimensão histórica. A forma se transforma e historiciza-se também, tornando-se identificável perante outras formas. Este fenômeno é percebido pelo teórico americano Fredric Jameson em relação ao *neo-realismo italiano*, ao *cinema vérité* e a alguns filmes contemporâneos independentes realizados em países do terceiro mundo, onde a forma é “propositalmente imperfeita” justamente por recusar os conteúdos e as formas realizados pela filmografia norte-americana.¹ Além do mais as teorias do autor norte-americano, cujo estudo sobre os textos culturais no pós-modernismo é uma referência mundial, foram de fundamental importância metodológica e epistemológica para o enfoque desta pesquisa, pois analisa os textos culturais sem reprimir os impulsos históricos e assume declaradamente que as formas e práticas culturais – ele se refere a criações artísticas e literárias – devem seguir caminhos alternativos que originem uma nova práxis onde o impulso utópico da arte possa se contrapor aos valores culturais marcados pelo consumismo dos grandes impérios.

Haja vista que estes valores vêm atingindo o nosso país há séculos – afinal o processo de globalização é identificado em países do Terceiro Mundo desde a época da colonização – a dramaturgia de Cardozo anuncia um debate sobre o problema das imposições culturais e econômicas das elites e dos grandes impérios – preocupação muito presente nos debates contemporâneos –, através de uma arte com grandes impulsos utópicos, que é, no entanto, realizada de forma bastante original: a partir das criações advindas do imaginário popular brasileiro.

É importante acrescentar, em termos de esclarecimentos, uma breve discussão sobre o conceito de popular, que tem gerado grandes polêmicas dentro dos meios acadêmicos. No entanto não há como fugir deste termo nesta pesquisa, haja vista que identificamos realmente uma herança popular, que certamente possui reminiscências da cultura erudita, mas que todavia possui sua autonomia, sendo também uma força de resistência política e ideológica. No presente caso Joaquim Cardozo faz uso destas tradições, mas não as trata como algo ingênuo ou simplesmente festivo, dando-lhe o seu devido valor como força de resistência. É neste ponto que se encontra a dualidade de sua obra, que não deixa o espetáculo popular ser visto apenas através de um único ponto de vista.

Concluindo, portanto, procuro refletir sobre uma estética – no presente caso, a obra teatral de um autor – que é fortalecida por um debate onde forças binárias se contrapõem e se complementam e que simultaneamente dialogam com o modernismo tardio (décadas de 1960 e 1970), mas também com a contemporaneidade.

Nota

¹ JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p.115.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.
- HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1980.
- JAMESON, Fredrick. *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. In: *Pós-Modernismo*. Trad: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O Método Brecht*. Trad.: Maria Sílvia Betti. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- _____. *Espaço e imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios*. Trad.: Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LEITE, João Denys Araújo. *Um teatro da morte – Transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Tese de Mestrado defendida pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *Sociologia*. Trad.: José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A teoria do romance*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

* * *

A CRIAÇÃO DE UM BANCO DE TEXTOS E IMAGENS COMO APOIO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO

Ana Maria Pacheco Carneiro

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Banco de textos e imagens, material didático-pedagógico, fotografias

O aumento dos cursos de graduação em teatro¹ aponta questões relacionadas com o ensino e a pesquisa em Teatro, que dizem respeito tanto a metodologias de pesquisa quanto de ensino. Problemas que se tornam mais preocupantes quando levamos em consideração as graduações na área de licenciatura, principalmente no âmbito da pedagogia do teatro.² Aí, temas como a formação do futuro professor e a prática desenvolvida no interior de nossos cursos afloram questões bastante complexas.

Trata-se, na realidade, da enfrentação de problemas relativos às dificuldades de estruturação de cursos de licenciatura em Artes Cênicas que atendam às necessidades da formação de um professor-atr-pesquisador crítico, reflexivo, que exigem, por parte do professor, um profundo pensar sobre o caminho que o levou até onde está – ação possivelmente deflagradora de transformações em sua prática.

Tais questões se inserem no espaço bem mais abrangente das discussões sobre ensino/educação e dizem respeito tanto à formação de docentes, quanto à construção de conhecimento. Ancoradas em reflexões de diversos estudiosos – como Piaget, Montessori, Freinet, Vygostky – que, em suas mais diferentes linhas pontuam a figura do educando como centro do processo educativo, situando-o, tanto quanto o educador, como parte ativa da relação ensino-aprendizagem, encontram seu expoente máximo, no Brasil, no pensamento de Paulo Freire.

Freire baseia seu trabalho na confiança do potencial do *outro* e no reconhecimento de que *ensinar não é transferir conhecimento, mas*

criar as possibilidades para sua produção ou sua construção (1996:22). Nesse processo, cabe ao professor a tarefa de orientar o aluno na conquista de um saber cada vez mais crítico, metódico em sua relação com o objeto de suas investigações – ou seja, propõe a educação como processo contínuo de conhecimento, capaz de superar a distância entre uma postura que, a princípio, é apenas *curiosa*, para o que qualifica como *curiosidade epistemológica*. Processo que tem como metodologia básica a pesquisa e que, por isso mesmo, incorpora necessariamente a prática ao lado da teoria, propiciando aquisição de conhecimento sempre inovador e renovado, ou seja, conhecimento reconstruído, que inclui interpretação própria.

Fortalecendo esse pensar, teóricos da educação apontam a necessidade da formação de um professor pesquisador, capaz de (re)construir projeto pedagógico próprio, (re)construir textos científicos próprios, (re)fazer material didático próprio, inovar a prática didática e recuperar constantemente a competência (Demo, 2003), ressaltando o fato de que a relação educação/pesquisa nos oferece ainda a oportunidade de fazer um “mergulho” no novo cenário educacional, mediado pelas tecnologias de comunicação e informação.

A utilização da fotografia como documento *textual* na metodologia da pesquisa e do ensino aponta caminhos para a área da docência em Artes Cênicas que se somam a esse pensamento.

Restringindo-me, inicialmente, apenas ao campo da pesquisa teórica sobre o trabalho do ator, procurei investigar as possibilidades de utilização de metodologia de leitura das fotografias como *texto*, desenvolvidas na área da Antropologia Visual (2002).³

Minha nomeação como professora do Curso de Teatro/UFU (2002),⁴ entretanto, modificou um pouco esse percurso. Investigações realizadas no interior de disciplinas me levaram a experiências bastante ricas e incentivaram a propor a criação de um *Banco de Textos e Imagens*.

Acredito que as fotografias utilizadas como “instrumentos” provocadores de questionamentos podem se transformar em excelente veículo para uma prática questionadora, crítica e incentivadora de descobertas. Mais ainda, acredito que a construção de um núcleo imagético sobre teatro poderá contribuir na elucidação de conceitos, possibilitando a passagem e aquisição de conhecimentos relativos ao campo das Artes Cênicas, em geral e do Teatro, em específico.

A concretização dessa proposta se deu através do Programa Institucional de Bolsas de Ensino de Graduação (PIBEG)/UFU, pela aprovação para o Projeto *Criação de Material Pedagógico para o Curso de Graduação em Artes Cênicas: Banco de Textos e Imagens (BTI)*, com duração de agosto/2005 a julho/2006, e possibilidade de renovação por mais um período.

Desenvolvido por três bolsistas, alunos de 5º e 7º período⁵ – um dos quais cursou, no 1º semestre de 2005, a disciplina *Fotografia*, no Curso de Artes Visuais/UFU, adquirindo assim informações teóricas de grande valia para a pesquisa –, o projeto tem como objetivo principal imediato a criação de material didático-pedagógico, constituído de um acervo textual e imagético que possa contribuir para o trabalho de todos os professores do Curso de Teatro/UFU.

Para sua realização, o projeto foi dividido em três frentes de captura de material: espaço cênico; o trabalho do ator; cenários, figurinos, máscaras, adereços e maquiagem – cada uma delas a cargo de um dos bolsistas. Complementando e dando unidade, todos têm um campo de pesquisa comum: o da relação Teatro/Educação.

Além de imagens (fotografias, caricaturas, pinturas, vídeos) colhidas em bibliografia, acervos e sites especializados, o BTI deverá se constituir, ainda, de acervo textual e iconográfico produzido em disciplinas do Curso de Teatro/UFU.

Como primeira ação desenvolvida, foi realizada a leitura de *Fotografia e História* (Kossoy, 1989), onde – segundo o 1º Relatório Parcial (jan. 2006) – adquiriram informações relacionadas ao advento da fotografia, a fotografia como documento, a revolução documental, o processo fotográfico e seu vínculo com o momento histórico, a foto-

grafia como material de expressão, a imagem fotográfica e seu conteúdo; a fonte fotográfica como objeto de investigação.

A leitura do prefácio de Milton José de Almeida, para o livro *Imagens da Educação no Corpo* (Soares, 2002), trouxe esclarecimentos sobre que a imagem como texto, portanto passível de ser lida e interpretada.

Já no artigo *Fotografar para descobrir, fotografar para contar* (Guran, 2000.1), adquiriram noções sobre a fotografia como objeto e instrumento de pesquisa, sua eficiência na pesquisa de campo.

Finalmente, os textos de Décio de Almeida Prado – *Fredi Kleemann, Ator e Fotógrafo* – e de Maria Lúcia Pereira – *Da Arte à Memória* –, no livro *Foto em Cena – Fredi Keemann* (Marcondes; Vargas, 1991) colocou-os em contato com a imagem fotográfica como documento da cena teatral, testemunho de um trabalho artístico.

A partir dessas leituras orientadas, foi realizado um seminário interno, com troca de idéias sobre os textos lidos e a sugestão de outros textos, inclusive pelos próprios bolsistas.

Como passo subsequente, foi feita a coleta, escaneamento e armazenamento das imagens selecionadas, realizando a passagem do suporte de papel para o suporte digital do computador.

Quanto ao acervo de textos, a pretensão é que o Banco sirva, principalmente, como espaço incentivador para a criação de textos próprios, tanto por parte dos professores, como dos alunos (trabalhos de iniciação científica, comunicações e outros), que ele abrigará e que poderão ser utilizados nas disciplinas.

Pretende-se, assim, num primeiro momento, a criação de importante material didático-pedagógico para o Curso de Teatro/UFU.

Um segundo momento, que exigirá maior profundidade das investigações – e que terá como fonte ações realizadas no interior de disciplinas –, se constituirá pelas pesquisas desenvolvidas no meu processo de doutoramento (PPGAC/UFBA), que ora se inicia.

Notas

¹ O campo de estudos acadêmicos em Teatro, no Brasil, se fortaleceu com a realização de cursos e pesquisas, em nível de graduação e pós-graduação. Na primeira metade do século XX contávamos com a existência de apenas alguns cursos básicos de Teatro. A partir da década de 1970 diversos cursos passam a integrar o espaço universitário. Hoje existem cerca de 90 cursos em nível de graduação e alguns cursos de pós-graduação na área de Teatro. Além disso, a *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* – ABRACE –, vem contribuindo para o desenvolvimento de discussões pertinentes às especificidades dos estudos das Artes Cênicas. Criada em 1998, a associação congrega artistas-professores-pesquisadores.

² Estas questões vêm sendo discutidas no interior da ABRACE, no GT de Pedagogia do Teatro, por diversos pesquisadores: Ingrid Koudela (USP), Maria Lúcia Puppo (ECA-USP), Arão Paranaguá (UFM), Sérgio Faria (UFBA), Beatriz Cabral (UFSC/ UDESC) e outros, a partir de experiências e reflexões vividas no âmbito de seus trabalhos.

³ Comunicações realizadas sobre essas investigações: 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, 2002. pp: 297-303; _____. Fotografias como documentos textuais: pontuações sobre as encenações de “Romeu e Julieta” e “Um Molière Imaginário” (Grupo Galpão – 1992/1998). In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Florianópolis, 8 a 11 de outubro de 2003. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. Série Memória ABRACE VII. pp. 46-49; _____. Fotografias como documentos textuais: pontuações sobre o uso de fotografias no ensino das Artes Cênicas. In: *Anais do I Encontro Regional da Rede Arte na Escola (Polos Uberlândia e Patos de Minas)/4ª Semana de Reflexões e Ações no Ensino da Arte*. Uberlândia, 2004.

⁴ No 2º semestre de 2005, o *Curso de Artes Cênicas* passou a ser nomeado *Curso de Teatro*. Esse o motivo pelo qual, nesse trabalho, em alguns momentos, refiro-me ainda ao curso como *Artes Cênicas*.

⁵ Alunos bolsistas: Estevão Rodrigues Pereira, Samuel Antonio e Tiago Xavier

Bibliografia

Cadernos de Antropologia e Imagem. Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996.

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. pp: 297-303.

DEMO, Pedro. *Educar pela pesquisa*. Campinas, S.P: Autores Associados, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

GURAN, Milton. 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). pp. 155-165.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de (org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1985.

MARCONDES, Tânia; VARGAS, Maria Thereza (org.). *Foto em cena*: Fredi Kleemann. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

RAMOS, Luis Fernando. Metodos de pesquisa e formação de pesquisadores: os desafios específicos das Artes Cênicas. 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. pp. 35-39.

SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2002.

* * *

O TEATRO DE GRUPO E A CONSTRUÇÃO DE MODELOS DE TRABALHO DO ATOR NO BRASIL NOS ANOS 80-90

André Luiz Antunes Netto Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) / CNPq
Teatro de grupo, ator, teatro periférico

O estudo sobre o *Teatro de Grupo* que dá origem a esta comunicação busca compreender um fenômeno que se fez presente em circuitos teatrais periféricos no Brasil a partir da segunda metade da década de 1980.

Como uma decorrência de novos movimentos teatrais que nos anos 80 buscaram reestruturar espaços alternativos para o teatro e, especialmente, redefinir o papel do teatro no campo da cultura, a expressão *Teatro de Grupo* pareceu propor um novo lugar social para uma forma de estruturação grupal consolidada nos anos 60. Diferentemente da idéia de grupo teatral como unidade artística com claro compromisso ideológico que dialogava de forma direta com o contexto político, a modalidade que se encaixa sob o título do *Teatro de Grupo* se relaciona de forma contundente com o próprio contexto do teatro. Observa-se neste caso um deslocamento dos objetos da esfera política e social para o terreno das linguagens teatrais com um consequente foco em reflexões sobre papel do teatro frente à complexidade dos fenômenos da cultura.

Certamente não houve apenas uma mudança de conteúdos, mas sim uma complexa reorganização de procedimentos e de percepções sobre o fazer teatral, e o papel do teatro no contexto sociocultural. No ambiente dos grupos – isto é, daquele teatro que escapa à esfera do profissionalismo comercial – ocorreram, nas últimas duas décadas, transformações significativas no que diz respeito à compreensão do lugar social do teatro. Aqui cabe destacar que esse fenômeno pertence a uma zona periférica – tanto da cultura em geral como do próprio Teatro –, e é exatamente por isso que ele reveste grande importância para os estudos que pretendem abordar a história do teatro no país no século XX. A noção de *Teatro de Grupo* representa hoje uma referência

que permite estudar um amplo conjunto de grupos que têm sido responsáveis pela estruturação de um espaço dinâmico de circulação de espetáculos e de formação de novos atores e atrizes.

O impacto das idéias relacionadas com a Antropologia Teatral (AT), de Eugenio Barba, no contexto do teatro brasileiro precisa ser estudado com o fim de que se estabeleça uma imagem mais acabada de como se estruturam processos identitários do amplo movimento do *Teatro de Grupo*. Esse movimento ocupa um lugar periférico, mas sua importância se deve a que reúne uma ampla variedade de grupos que têm influenciado toda uma nova geração de artistas. A AT se meou, não apenas no Brasil mas em toda América Latina, um conjunto de idéias e procedimentos difundidos através de encontros da Internacional School of Theater Anthropology realizados no continente, além de palestras e seminários diversos. Como resultado mais perceptível dessa influência pode-se notar a instalação de uma rede de intercâmbio que mantém os grupos em permanente contato o que favorece a transmissão de modelos de trabalho técnico. Neste sentido se verifica tanto a adoção de procedimentos técnicos como de expressões que se generalizaram no ambiente dos grupos. Assim, termos noções como treinamento, ator compositor, partitura de ator que, ainda que não sejam originais, se fizeram conhecidas a partir desse período. Essas idéias têm funcionado como instrumentos de formulação de um pensamento sobre o ator que caracteriza um crescente número de grupos.

Certamente, isso não está restrito ao *Teatro de Grupo*, pois a influência de Barba vai muito além desse movimento, mas é no seio dele onde Barba parece ter uma presença e permanência que define rotinas e estratégias. Esse impacto não é apenas fruto da potência da influência do diretor italiano, mas do sucesso dos procedimentos na construção de alternativas de sobrevivência para o trabalho dos grupos, e no estabelecimento de espaços sociais anteriormente inexistentes. O significado disso pode ser percebido quando pensamos que a própria idéia de um *Terceiro Teatro*, como propôs Barba em 1987, já supunha o desejo de construir uma alternativa, isto é, uma terceira via que implicava em independência dos modelos hegemônicos.

Apesar de parecer paradoxal os discursos que estão associados à idéia de um *Teatro de Grupo* se apóiam fundamentalmente na figura do ator e, particularmente, enfatizam os projetos de preparação e formação permanente do ator mediante o princípio do treinamento. A incorporação da prática do treinamento – segundo o modelo barbiano – implicou o fato de que muitos grupos buscassem criar seus próprios procedimentos com vistas a forjar princípios de trabalho e, ao mesmo tempo, instrumentalizar o contato com outros grupos por meio de demonstrações técnicas e pelo ditado de oficinas. O treinamento passou a ser uma prática muito difundida que identificaria o nível de compromisso do grupo e seria ao mesmo tempo o instrumento preferencial de conexão com o universo do teatro, o meio pelo qual os grupos difundem suas plataformas ideológicas.

Como funciona o modelo de formação inspirado nas idéias da AT? Fundamentalmente como um processo de busca de uma identidade grupal que se baseia na estruturação de um modo de trabalho que geraria uma estética particular. O forte peso da prática de treinamento – formação continuada do ator – não se dá neste caso no contexto dos projetos de encenação do grupo e em função de cada um deles, mas de uma forma genérica que busca fazer do ator um instrumento de geração de sua própria poética. Diferentemente da tradição das companhias teatrais na qual a técnica era demanda pela especificidade do projeto cênico, e cumpria o papel de suporte do mesmo, observa-se uma inversão nos procedimentos. A técnica passa a ser, em vários sentidos, o objeto organizador da atividade do grupo, e isso não se dá apenas como ponto de partida da poética do trabalho, mas também como ferramenta de comercialização do próprio produto do grupo.

Quais modelos de formação atorial emergem dessa referência? Basicamente, pode-se falar daquilo que genericamente se nomeia como processo de formação de um “ator compositor”. Essa não é uma par-

particularidade dos projetos de *Teatro de Grupo*, mas é ali que essa matriz teve maior força porque funciona como esteio do projeto coletivo.

Diversos grupos fundamentam suas práticas em sessões de preparação que estão compostas basicamente por exercitação física variada, mas repetida a partir de princípios que remetem ao conjunto de observações organizadas no âmbito da produção teórica da AT. Neste sentido o livro de Eugenio Barba e Nicola Savarese, *A arte secreta do ator (Dicionário de Antropologia Teatral)*, pode ser considerado uma referência predominante, ainda que não seja a única. A pesquisa de campo e o contato com os grupos demonstra que a reivindicação do treinamento, e especialmente a afirmação de que se busca um tipo particular e original de ator, se relaciona com a construção de um imaginário que supõe a integração com um universo teatral específico que se diferenciaria das formas mais pragmáticas do fazer teatral.

Outro aspecto que foi identificado na pesquisa diz respeito ao papel atribuído pela maioria dos grupos à sede, ao local próprio de trabalho. A sede – um elemento-chave dos projetos grupais desde a década de 1970 – passou a representar mais um espaço de vivência interna e de preparação técnica do que uma base de contato com as comunidades mais carentes de atividade cultural, como foi característico anteriormente. Ainda que grupos como *Oi Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, ou o Imbuça, de Aracajú, sejam exemplos de coletivos que mostram uma clara preocupação em usar o espaço/sede para interferir cultural e politicamente na cidade, é evidente que as sedes são atualmente referências para o ensino-aprendizagem da técnica, para a apresentação de espetáculos dos grupos e são estruturas para o intercâmbio com outros grupos. Essa característica é particularmente importante para a compreensão dos modelos de formação de ator que predominam entre os grupos, pois isso explicita o eixo da atividade grupal.

O modelo de formação de ator que emerge neste contexto não é efetivamente uma reprodução completa daquele difundido pela AT, mas guarda uma grande proximidade com este pois tem seu ponto-chave na prática de treinamentos físicos. A instalação de procedimentos de trabalho que se fundam na repetição de exercícios independentes dos projetos cênicos, cujo fim seria a preparação constante do ator, se difundiu de uma forma ampla. Assim, se fizeram bastante comuns as sessões de trabalho dedicadas ao aprofundamento de aspectos técnicos específicos como modo operacional de longo prazo e suas respectivas demonstrações públicas, como forma de difusão das perspectivas dos grupos.

Essas práticas contribuíram para a ampliação da reflexão sobre questões relacionadas com as técnicas de interpretação, o que funcionou estimulando a produção, pelos próprios grupos, de textos teóricos e constituindo um campo do ator que hoje representa um espaço que dialoga inclusive com o ambiente formal de formação atorial como escolas técnicas e cursos universitários.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier, supervisão. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade. Memória ABRACE VII (Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Florianópolis, pp. 21-22. 2003.
- CARREIRA, André e OLIVEIRA, Valéria M. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. O Teatro Transcende, ano 12, n. 11, pp. 95-98. 2003.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatro de grupo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo no Brasil*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro), UNIRIO; Programa de Pós-graduação em Teatro (mimeo).

* * *

QUANDO SE É DE TEATRO, VIVE-SE DO TEATRO, NO TEATRO E PARA O TEATRO 24 HORAS POR DIA: EVA TODOR NA COMPANHIA EVA E SEUS ARTISTAS (1940-1963)

Angela de Castro Reis

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Teatro brasileiro, interpretação teatral, atrizes brasileiras

Desde 2001, tenho me debruçado, nas comunicações feitas nos congressos da ABRACE, sobre o trabalho da atriz Eva Todor no âmbito da companhia *Eva e seus artistas* (no período entre 1940 e 1963), objeto da minha pesquisa de Doutorado, desenvolvida no PPGT da UNIRIO. Nunca, no entanto, me pareceu tão oportuna uma fala sobre este objeto quanto durante este congresso, que, ao enfocar “os trabalhos e os dias” das artes cênicas, remete diretamente a uma dimensão prática, ao *fazer* teatro, elemento particularmente importante na carreira de Eva Todor.

Nascida em 1919 na Hungria, Eva Todor chegou ao Brasil aos 9 anos de idade, na cidade de São Paulo, quando iniciou sua carreira de pequena estrela, dedicando-se ao balé (cujo estudo iniciara aos 4 anos, na Ópera Real da Hungria), e apresentando-se em espetáculos amadores nos dois clubes húngaros existentes na cidade, onde fazia pequenos papéis e participava como atriz coadjuvante.

Tornando-se conhecida entre jornalistas, Eva foi indicada por Mário Nunes, então crítico de teatro do *JB*, e Oduvaldo Vianna, dramaturgo de prestígio, a fazer um teste para ingressar no elenco que seria formado para uma peça de Dulcina de Moraes. A família Todor se deslocou para o Rio de Janeiro para o teste, mas Eva foi reprovada devido a seu forte sotaque; algum tempo depois, apareceu uma nova oportunidade, um teste para um espetáculo de Manoel Pinto.¹

O teste marca o início do relacionamento entre Eva Todor e Luiz Iglezias, fundamental para o desenvolvimento da carreira da atriz. Diretor artístico da companhia de Manoel Pinto e autor da revista que seria montada, *Há uma forte corrente*, Iglezias não apareceu para o teste da jovem, que, no entanto, persistiu, e em sua quarta tentativa, finalmente foi atendida pelo próprio dono da companhia, que a contratou imediatamente. O atrito inicial entre Iglezias e Eva (ela, furiosa por ter sido desprezada por ele; ele, certo de que o péssimo português da menina comprometera sua atuação) transformou-se em namoro (desafiado pela jovem, Iglezias dispôs-se a ajudá-la no idioma, iniciando-se uma série de encontros entre os dois), e, em seguida, em casamento. Eva Todor, com 14 anos, era uma atriz muito jovem e ainda sem experiência profissional, embora já acostumada aos palcos; Iglezias, com 30 anos, já era um autor e diretor artístico experiente e com alguns sucessos em sua carreira.² Após o casamento, Eva Todor vive um intenso período de atividade profissional nas revistas,³ desenvolvendo um aprendizado corporal e de atuação que será de grande importância, no futuro, em sua carreira no gênero comédia.

Em 1940, Iglezias funda a companhia de comédias *Eva e seus artistas*, lançando a esposa como figura principal do conjunto. O evento significará um salto na carreira de ambos: Eva é catapultada ao posto de primeira atriz, iniciando uma carreira de sucesso como comediantes; Iglezias torna-se um empresário bem-sucedido, adquirindo prestígio em um gênero com *status* superior ao da revista, no qual trabalhara até então.⁴ A fundação de uma companhia de comédias possibilitou também ao casal a ocupação de teatros⁵ localizados na Praça Floriano (conhecida como Cinelândia pelos cariocas), que passara, desde a década de 1930, a atrair um público mais abastado e seletivo do que o que frequentava a Praça Tiradentes, tradicional reduto da revista.⁶

No entanto, apesar da mudança de gênero e de local, que aparentemente implicaria um salto qualitativo, o que se verifica é que Iglezias, na condução de *Eva e seus artistas*, empregou as mesmas estratégias

empresariais e artísticas utilizadas em sua atividade como autor e diretor artístico de companhias de revista, em uma estrutura remanescente do século XIX. Escolhiam-se os atores a partir de uma hierarquia pré-convencionada, que permitia a colocação de Eva Todor como centro em torno do qual girava a companhia: “Você encabeça uma companhia, você tem de fazer o primeiro papel, senão não funciona. Eu tive contratados de primeiríssima categoria e eles faziam os segundos papéis, ou dentro da faixa etária deles. (...) Então não tinha disputa de papel; quando vinha, já vinha como uma luva para nós.”⁷ A companhia contava ainda com elementos como um ponto e um ensaiador, Eduardo Vieira;⁸ acima de tudo, dependia comercialmente da receita adquirida com a bilheteria, delegando ao público um papel importantíssimo na determinação dos rumos da programação: para Eva Todor, “agradar a gregos e troianos sempre foi a meta” em toda sua carreira (KHOURY, 2001:184). Por sua vez, Iglezias defendia-se das acusações de somente produzir teatro comercial (“como se isso fosse um crime”), alegando em resposta que “só acredito no sucesso quando as receitas são altas. Não há êxito sem público. Se teatro comercial é isso, dou-me por satisfeito em produzi-lo.(...)” (IGLEZIAS, s.d.:s.p.)

Este modo de produção teatral, cujo motor é o apelo ao público, e em que “os atores (...), de domingo a domingo, viviam em atividade permanente, como operários da “indústria do lazer” (...), (REIS, 1999, 63-64), implica necessariamente em uma completa fusão entre vida e teatro, chegando-se então ao título desta comunicação: “Quando se é de teatro, vive-se do teatro, no teatro e para o teatro 24 horas por dia”, frase de Luiz Iglezias, retirada de seu livro de memórias, *O teatro da minha vida*. Não é difícil encontrar depoimentos de igual teor de Iglezias e Eva Todor, referindo-se à sua imersão na atividade teatral: “Eu, que há vinte anos entro no teatro à uma hora da tarde e saio dele à uma da manhã” (IGLEZIAS, 1945:7); “Vivo do meu trabalho, que é o teatro” (KHOURY, 2001:212); “Minha carreira (...) foi de vento em popa, mas eu paguei um preço alto, pois nunca tive vida própria. (...) Não fazia outra coisa senão estudar, ensaiar e representar. Eu entrava no teatro às 10 horas da manhã e saía por volta de uma da madrugada do outro dia” (KHOURY, 2001:242).

O aprendizado na prática, definido pela atriz como “tarimba”, exemplifica o comentário de Sílvia Fernandes e Mauro Meiches sobre o teatro das décadas de 1930 e 40: “A verdade deste teatro encontrava-se no trabalho cotidiano, no contato direto com o público, na verve dos grandes atores que aprendiam conforme faziam e, conforme faziam, formavam um gosto do público para aquele tipo de espetáculo” (1999:40). A atuação de Eva Todor pode ser vista também como um exemplo privilegiado do fazer teatral desenvolvido pelos atores brasileiros no contato com os ensaiadores, muitos deles portugueses: “(...) Eduardo Vieira, [nos] intervalos entre as peças, marcava ensaio para mim e ensaiava comigo. E me fez aprender tudo aquilo que eu aprenderia numa aula de teatro. Só que na tarimba, na experiência mesmo, viu? (...) enfim, a arte de dizer, se é que eu aprendi, ele me ensinou.”⁸

Por fim, é interessante notar como Eva Todor particularizou sua atuação (com o autodenominado *Gênero Eva*) dentro de uma estrutura pré-convencionada, transportando elementos aprendidos em sua experiência com a revista – em especial a desenvoltura física e a intensa comunicabilidade – para um gênero essencialmente declamatório, a comédia. Ana Bevilacqua, investigando o “corpo revesteiro” no teatro musicado brasileiro no período de 1920 a 1930, mostra que, se no teatro convencional, “o estatuto do corpo (...) é o de suporte ao texto”, sendo o ator, dentro desse teatro, “sobretudo um mestre na arte do bem dizer, da declamação”, o teatro de revista, em contraposição, pode ser visto como um “teatro corporal”, na medida em que é fortemente calcado na expressividade corporal do ator: “Esta representação externalizada, cujo suporte era a própria presença expressiva do corpo do ator em cena, não deixa de ser emblemática do caráter epidérmico do gênero [revista], produzindo espetáculos cujo fim último era fazer rir, deliciar e divertir a platéia” (BEVILACQUA, 2001:156-157).

Do gênero musicado Eva Todor deve ter também assimilado a rapidez no diálogo, sempre perseguida por ela; a experiência nos *couplets* (coplas, em português), partes cantadas em que os personagens se apresentavam, auxiliaram-na no uso da linguagem maliciosa e na prática em atender às reações da platéia, como observa um jornalista: “Eva Todor, que possuía um curso de danças completo e sabia dizer um ‘couplet’ como poucas, trazia para o palco de declamação a graça e a leveza que o gênero em que começara quase uma criança já lhe tinha favorecido. E os seus sucessos se amontoaram.” (DORIA, 1949:70)

A carreira e o sucesso (de muitas décadas) de Eva Todor nos palcos, fruto de uma busca constante pelo estabelecimento de uma relação intensa e viva com o público, foi construída na labuta diária sobre os palcos de todo o país, e sem o auxílio da divulgação proporcionada pela televisão: “(...) Só faço novelas nos últimos dez, doze anos mais ou menos, e a televisão não me ajudou nem me ajuda em nada, no sentido de levar mais gente para o meu teatro. Sou conhecida no Brasil inteiro porque sempre excursiono do Oiapoque ao Chuí. (...)” (KHOURY, 2001:183). Experiências como a de Eva Todor refletem o que foram os dias de uma parcela significativa de atores e atrizes brasileiros, cujo trabalho ressoa até hoje no nosso teatro.

Notas

¹ O empresário português radicado no Brasil foi um dos maiores realizadores no gênero revista nas décadas de 1920 e 30, tornando-se conhecido pelas montagens que se caracterizavam pelo luxo e bom gosto (qualidades que mais tarde seriam marcantes também nas produções de seu filho Walter Pinto).

² Nascido em 17 de março de 1905, Luis Iglezias acumulou, no fim da década de 1920 e na década de 30, as mais diversas experiências junto a várias companhias de revistas, como diretor artístico e autor, inúmeras vezes de grandes sucessos. Esteve à frente de *Eva e seus artistas* até sua morte, em 1963.

³ Em PAIVA, (1991:394-447) são citadas inúmeras revistas de cujo elenco a atriz participou.

⁴ A separação e hierarquização entre os gêneros (que qualificava revistas de ano, operetas e as mágicas como “inferiores”) vigorou intensamente na passagem do século XIX para o XX (SUSSEKIND, 1993, pp. 65-66), resistindo até quase a metade do século XX (PEREIRA, 1998, p.32). Estendia-se também aos locais ocupados pelos espetáculos, inseridos em uma escala de valores a partir das peças e principalmente do público que abrigavam (LIMA, 2000, p.106; p.127).

⁵ O Rival e, a partir de 1943, o Serrador. Neste último, foi firmado um contrato de exclusividade com o proprietário, Francisco Serrador, que garantiu a permanência da companhia no local durante 20 anos.

⁶ Ver: LIMA, 2000, p. 127.

⁷ Depoimento da atriz na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) em 11 de novembro de 1998, gravado e transcrito pela autora.

⁸ O ator e ensaiador nasceu em Lisboa a 19 de janeiro de 1869, vindo para o Brasil por volta de 1890, quando ingressou na Companhia de Dias Braga. Professor da Escola Dramática da Prefeitura do Distrito Federal e ensaiador e diretor artístico de várias companhias, foi mestre de toda uma geração de atores e atrizes consagrados. Morreu no Rio de Janeiro em 4 de fevereiro de 1948.

⁸ Entrevista concedida à autora, em 26 de novembro de 2003.

Bibliografia

- BEVILACQUA, Ana. *Apoteoses corporais: a presença do corpo na cena revesteira na década de 20*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.
- DORIA, Gustavo. *Era uma vez uma atriz... Comoedia*, Rio de Janeiro, 1949, p. 70.
- IGLEZIAS, Luiz. *O teatro da minha vida*. Prefácio de Joracy Camargo. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.
- KHOURY, Simon. *Bastidores*: Paulo Autran, Eva Todor, Milton Moraes, Vanda Lacerda. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001. (Série Teatro Brasileiro) pp. 165-293.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das Praças Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MEICHES, Mauro, FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2004.

SUSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. pp. 53-90.

* * *

A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO E A SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO

Ângela Leite Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Interpretação, ator, cena

O ponto de partida dessa pesquisa surgiu da eterna necessidade de se unir teoria e prática no ensino do teatro e de se estabelecer um diálogo entre produção acadêmica e produção artística. A constatação, no contato com os artistas e as produções da atualidade, do descompasso entre a compreensão de certos conceitos, tais como encenação e interpretação, e suas conseqüências na prática, determinaram a escolha desse tema.

O século XX inaugurou-se com a chamada “era da encenação”, com base no modelo realista-naturalista que, por sua vez, permitiu a proliferação dos movimentos de ruptura desse modelo, caracterizando boa parte da produção teatral desse período. O ator, entretanto, permaneceu apegado a certos ditames atrelados a uma única visão da interpretação, presa ainda à dicotomia sujeito-objeto.

O foco escolhido para a pesquisa foi o trabalho do ator porque percebo, na própria designação do seu trabalho em nosso idioma – o termo Interpretação – um indício claríssimo do descompasso que vem caracterizando a produção teatral dessa virada de século, em especial no Brasil. Minha hipótese é que, ao se privilegiar a palavra Interpretação para o trabalho do ator em geral, se está, e muitas vezes sem querer (daí o *problema*), privilegiando também o modelo realista-naturalista de concepção teatral, ligado à dicotomia sujeito-objeto que regeu o pensamento ocidental.

A partir da segunda metade do século XX, quando a ruptura desse modelo ocupa boa parte da produção cênica, a insistência no termo Interpretação aparece como uma contradição. Acredito que a compreensão de que esse descompasso é fruto das relações de tensão que caracterizam o que chamamos de evolução poderá ajudar nos caminhos da reflexão e da produção do teatro nessa nova virada de século.

As primeiras considerações sobre a importância de se conceituar o termo Interpretação e, conseqüentemente, o trabalho do ator foram por mim expostas num artigo anterior ao início dessa pesquisa, e que me ajudou a direcionar meus estudos: “Kantor e a recusa da interpretação” (LOPES, 1998:35-45). Nele, eu apontava alguns aspectos que eu viria a aprofundar na pesquisa, tais como a constatação de que a função que a história do teatro atribui ao ator está ligada ao seu *papel*, ou pelo menos é o que se depreende da leitura da bibliografia sobre o tema, como por exemplo *A arte do ator* (ROUBINE, 1987); a necessidade da contextualização do surgimento do encenador, e o que isso implicou também para o trabalho do ator; a relação intrínseca entre naturalismo e interpretação.

Quanto a esse primeiro aspecto da tradicional ligação entre ator e papel, apresentei, no 7º Encontro dos Alunos do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, realizado no Museu Nacional de Belas Artes em dezembro de 1999, uma comunicação

intitulada: “O que faz um ator? A questão da interpretação na segunda metade do século XX”, na qual eu apontava um caminho teórico para se considerar o trabalho do ator sem confundir-lo com seu papel. Nesse sentido, procurei dar uma nova formulação à relação, já tão banalizada (o teatro é a arte do ator... mas o que isso realmente quer dizer?), entre ator e teatro:

Só há teatro *porque* há ator. Essa é a premissa a partir da qual vou trabalhar. Isso não significa que só há teatro *quando* há ator. Não considero o ator o elemento *sem o qual* não poderia haver teatro nem que *bastaria* para que o teatro fosse. Há teatro porque há ator: o ator encarna a medida humana do fenômeno teatral.

É este, a meu ver, o ponto básico a partir do qual toda e qualquer reflexão sobre o ator pode se dar hoje. Nesse texto, proponho ainda uma nova ligação entre ator e trágico, encaminhando o raciocínio para a compreensão da relação intrínseca entre tempo e espaço que o teatro propõe. Mais uma vez, recorro a Tadeusz Kantor: para ele, “devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada” (KANTOR, 1998:17). E prossigo em minha comunicação: “Isso que nos parece estranho, desconhecido, distante e impenetrável é justamente a expressão de nossa humanidade enquanto experiência de *finitude*. Uma relação particular com o tempo instaura-se portanto daí [...] que se traduz e se produz primeiro em espaço. Ao destacar-se e dar-se a ver, o ator está determinando um novo lugar: a cena.”

Antes de toda e qualquer construção sobre o ator (técnicas e estilos), o jogo (de sentido) na conjugação do tempo e do espaço aparece como base. Esse preâmbulo foi importante para se poder compreender como se chegou à noção de Interpretação.

Para aprofundar a construção teórica da noção de Interpretação, uma nova leitura de Constantin Stanislavski, ator e diretor russo que foi, na virada do século XX, um dos fundadores do teatro em sua acepção moderna, me pareceu absolutamente indispensável na medida em que ele propõe, pela primeira vez na história, um Sistema sobre o trabalho do ator. Para isso, elaborei um projeto de pesquisa de Iniciação Científica, que foi desenvolvido pela aluna Isabel Souza Wagner de Azevedo. Sua contribuição, fazendo um levantamento dos termos utilizados por Stanislavski em seus livros para designar o trabalho do ator, foi de grande valia tanto para a conceituação do termo Interpretação como para a compreensão da visão de Grotowski sobre o ator.

No artigo “O ator e a interpretação” (LOPES, 2000:65), desenvolvi os dois outros aspectos que me propus a aprofundar nessa pesquisa, a saber: a relação entre o surgimento da encenação e suas implicações para o trabalho do ator, e a relação intrínseca entre naturalismo e interpretação. Cito a introdução do artigo:

A questão que se coloca para o ator hoje, nesta virada de século, é: como pensar o trabalho do ator fora dos parâmetros da subjetividade? Obviamente, não se trata de uma questão isolada. A função comumente atribuída ao ator – a de interpretar um papel – está ligada ao estágio final da tradição idealista ocidental como expressão (teatral) máxima do sujeito. Do ponto de vista histórico, está atrelada ao término da edificação da cena à italiana, ao surgimento do encenador e, de forma mais estreita, ao naturalismo.

O artigo vai então procurar demonstrar que a interpretação é *um momento* dentro da história do teatro e do ator. O naturalismo traz para o teatro a capacidade da reflexão, numa construção complexa que parte do desejo de refletir a realidade e desemboca na operação cênica que conhecemos por ilusão. No que diz respeito ao trabalho do ator propriamente dito, é Stanislavski quem propõe um estudo profundíssimo sobre os mecanismos que permitem ao ator criar essa ilusão. Ele elabora um Sistema, seguindo os preceitos idealistas da dualidade corpo x espírito, sujeito x objeto, ator x personagem. É dentro desse contexto, e *somente nele*, que se pode falar em interpretação.

Nesse ponto de minha análise, um confronto com a leitura filosófica do conceito de Interpretação tornou-se indispensável. Uma rápida consulta ao *Dicionário de Filosofia* (MORA, 1998) me fez entrever, no verbete sobre Hermenêutica e sua origem na leitura dos textos sagrados, a predominância que o texto dramático sempre teve na tradição dos estudos teatrais, atribuindo-lhe um papel que os estudos modernos do teatro tendem a perceber no espaço.

É esta, inclusive, a conclusão a que cheguei e que considero extremamente importante, determinando a continuação desse trabalho: o espaço cênico (no caso aqui, o palco à italiana) é o elemento *que determina a operação de sentido empreendida pelo teatro*. Contrariamente à leitura mais tradicional da história do teatro, que identifica no texto tal papel, acredito que seja o espaço que tenha essa função. O que vem corroborar e trazer mais subsídios para os estudos contemporâneos do teatro, que enfatizam a noção de cena como princípio aglutinador, em contraposição ao texto. Como este fator foi aparecendo na medida em que fui avançando no estudo dos tópicos previstos, com foco na teoria e prática do trabalho do ator, esse aspecto está algumas vezes apontado, mas não esgotado. Pretendo que seja este o eixo teórico da continuação dessa pesquisa.

Ao longo desses anos, tenho tido a colaboração de alunos em pesquisas de Iniciação Científica, dentre os quais destaco Flávia Cavalcanti da Silva e Rodrigo Cohen, que fizeram um levantamento de como “O ator fala de sua arte” e de como “O ator fala de seu lugar”, entrevistando atores e diretores e observando o vocabulário específico por eles utilizado ao falarem de seu ofício e dos espaços em que trabalharam.

Paralelamente à pesquisa acadêmica propriamente dita, venho traduzindo a obra de um autor francês, Valère Novarina, que coloca em prática boa parte das reflexões e das rupturas com as quais tenho lido nesse estudo. Em algum momento, os dois caminhos vão confluir e se juntar.

Bibliografia

- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto, tradução de Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro, nº 0, jan. 1998.
- LOPES, Ângela Leite. Kantor e a recusa da interpretação, Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, nº 1, abril-maio-junho 1998.
- IDEM. O ator e a interpretação, Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, nº 6, jan-abril 2000.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Tradução de Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, 2ª edição.
- IDEM. *Diante da palavra*. Tradução de Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

* * *

O TEATRO POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA

Anna Maria Pereira Esteves

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Jequitinhonha

A vida no Vale do Jequitinhonha se desenvolveu em torno do Rio Jequitinhonha desde o desbravamento e povoamento da região, por volta de 1789. O Rio Jequitinhonha é principal condição natural que possibilitou um intercâmbio cultural entre homens e entre o produto de suas atividades, no baixo, médio e alto Jequitinhonha. Através das relações homens-rio e homens-homens, ele se fez veículo de relações entre comunidades, levando homens ao encontro de outros homens. Surge um intercâmbio cultural entre as comunidades ribeirinhas a partir do rio. Com Habermas,¹ pode-se dizer que o rio funcionou e

funciona como um favorecedor de “competências comunicativas intersubjetivas”. Esse intercâmbio humano que se forma, portanto, a partir do Rio Jequitinhonha resulta no florescimento de produção de riquezas de todos os níveis – material e espiritual – artística, portanto.

As pessoas que lá habitaram e habitam desde então cultivam suas festas tradicionais, costumes, lendas, cantigas ancestrais, artesanato e o teatro popular. O teatro popular é hoje expressivamente representado pelos grupos Vozes e Ícaros do Vale, que existem há 21 anos e há 10 anos, respectivamente. O povo do Jequitinhonha encontra nos seus músicos, poetas, artesãos, cantadores e atores, os porta-vozes de suas denúncias e os críticos daqueles que oprimem e exploram o homem-Jequitinhonha. Esses artistas, anônimos em sua grande maioria, somam-se aos seus “irmãos”, santos milagreiros, na luta pela sobrevivência, fazendo das práticas artísticas, hinos de louvor à cultura do Vale.²

Ambos os grupos trazem à cena elementos socioculturais que são parte da memória histórica da região através de pesquisas realizadas por eles próprios em diversas regiões do sertão mineiro. Essa pesquisa, que geralmente ocorre nas comunidades da zona rural, extrai da realidade elementos essenciais para a construção da identidade desse teatro popular: a tradição oral, a musicalidade marcante da região que vem dos cantos de trabalho em sua grande maioria, o artesanato, o folclore, os folguedos e outras manifestações artísticas são levados para o universo teatral, identificando os espetáculos com a região do sertão mineiro.

A cultura tradicional do Vale se revela num cabedal de conhecimentos acumulados ao longo de seu processo histórico de colonização e formação econômico-social. Há uma cadeia de tradição que transmite acontecimentos significativos de geração a geração, tendo, na figura do contador, o herói que religiosamente ata os membros da comunidade às suas raízes mais genuínas. Por meio desta atividade mnêmica, o narrador exerce a função quase mítica de ser a memória viva do grupo, resguardando a unidade e a história com a autoridade de quem viu, viveu e ouviu. O teatro popular do Vale está vinculado, intimamente enraizado, nesse “saber popular”. Dialoga com sua memória histórica, produzindo uma estética que lhe é peculiar.

A crítica social é a característica mais marcante desses grupos. Partem sempre de uma temática que denuncia a realidade em que estão inseridos, provocando um diálogo forte³ com os espectadores. O grupo Ícaros do Vale, em “Os Olhos Mansos”,⁴ leva para a cena o tema da mortalidade infantil através de seus cantos mortuários e seus acordes. Em seu mais recente espetáculo, “História de pescadores”, o grupo transformou o sertão mineiro em areia e mar. O movimento ondulado das montanhas esculpiu um gigantesco mar de ferro e silêncio nos olhos e no peito do sertanejo e as montanhas o fizeram oceânico sem precisar sair de Minas. É assim que inicia a peça, com as palavras de Fernando Limoeiro,⁵ fazendo soprar a tormenta do vento sul em noite de muito calor e uma lua cheia exuberante na cidade de Araçuaí. A peça é baseada na obra de Dorival Caimmy e na pesquisa do grupo acerca da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, característica presente em todos os trabalhos de ambos os grupos. “História de pescadores” conta o amor de Rosa e Bento num contexto social dramático. A vida dos pescadores e a dos espectadores também são expostas às incertezas da natureza, às oscilações do tempo, o drama e a força da mulher que espera seu marido fazem o público esperar também, a coragem e a esperança de quem parte em busca de um ‘milagre’ fazem o público se emocionar e refletir criticamente. Lenita, atriz que interpretou Rosa foi parada na rua, no dia seguinte à estréia, por uma senhora que disse: “Adorei o teatro que você fez, menina. Eu chorei porque me lembrei do medo que tive de perder meu marido quando ele se foi pro corte de cana.” No mês de março, muitos homens migram para São Paulo e Mato Grosso a fim de trabalharem no corte da cana-de-açúcar. A expressão “viúva de marido vivo” é bastante conhecida na região do Vale e foi levada à cena em “Jequiticanta”,⁶

espetáculo do grupo Vozes. A encenação sob a estética barroca apresenta personagens do povo, da cotidianidade do sertão mineiro, como as lavadeiras, os vendedores, os políticos e os profetas. O ator José Pereira dos Santos, disse que: “A terra no rosto representa a esperança de reforma agrária para todos.” A terra da cidade de Araçuaí é levada onde quer que eles se apresentem e constitui a caracterização de todos os personagens de “Jequiticanta”. O barro utilizado no rosto pelos atores é o mesmo barro que lhes dá o sustento. “Utilizar” talvez não seja a palavra adequada, uma vez que essa terra não é apenas um fato utilitário. Não se trata de mero instrumento. É terra fértil. É o fundamento material do homem-jequitinhonha.

A pesquisa de mestrado acerca do teatro popular do Vale do Jequitinhonha, representado pelos grupos Vozes e Ícaros do Vale, tem seu foco voltado para o estudo da cena, fundamentada metodologicamente a partir da “visão de mundo” lukacsiana. Lukács afirma que é imprescindível esclarecer o lugar do comportamento estético dentro da totalidade das atividades humanas, das reações humanas ao mundo externo, assim como a reação entre as formações estéticas que surgem, sua estrutura categórica, e outros modos de reação à realidade objetiva. A arte está irresistivelmente ligada à humanidade, e por isso não pode em momento algum ser pensada independente do homem (VÁSQUEZ, 1978:51). A arte é para Lukács uma das formas possíveis de que dispõe o homem para captar o real, à medida que a realidade se revela ao homem, no exato reflexo artístico, a arte se confunde com o humanismo, com a defesa da integridade humana contra as tendências que a envilecem, com a desfeticização da vida social. Entretanto, a imbricação da arte com a realidade concreta não implica a determinação mecânica da primeira pela última.

A estética lukacsiana está vinculada à representação de uma particularidade, em um *hic et nunc* determinado. A recepção estética se caracteriza nesse movimento que leva o indivíduo cotidiano ao reconhecimento da generalidade do ser humano. A arte atua demonstrando a objetividade das relações sociais desfeticizadas de sua imediatividade, apresentando ao receptor, a essência humana. Nesse caso, é um processo pelo qual, rompendo os limites da alienação, percebe-se as dimensões de ser singular, porém genérico. É uma suspensão da vida cotidiana. Esse é o momento em que Lukács (1974:144) chama de “triunfo do realismo”. A vitória do realismo se dá quando o exato reflexo da realidade surge no decorrer do processo criativo, seja o artista favorável ou não às tendências da realidade refletida.

Assim, para Lukács, a arte é a autoconsciência da humanidade. A arte está irresistivelmente vinculada à humanidade! É um tipo de conhecimento que permite à humanidade superar a alienação de si mesma, permite transformar o objeto que era para si num objeto para nós. Importante esclarecer que Lukács não está suprimindo a historicidade das forças sociais; não se trata de questões sociais abstratamente universais que se supõem percorrer toda a história humana em qualquer momento e em qualquer formação social; são, ao contrário, questões sociais concretamente postas no decorrer dessa evolução. A obra realista tem que captar o fundamento contraditório e substancial de seu tempo.

Notas

¹ MÉSZAROS, István. A teoria crítica de Adorno e Habermas. In: O poder da ideologia. São Paulo. Boitempo Editorial, 2004, p.192. O autor analisa que para Habermas há dois tipos de ação humana: a que se chama de “agir instrumental”, que é o trabalho *strictu sensu* que visa à dominação da natureza, que mobiliza a racionalidade instrumental, e o que ele chama de “interação”, isto é, “ação sobre ação”, que mobiliza um outro agir comunicativo, mobilizando um outro tipo de racionalidade, fazendo-se necessário recuperar a dimensão da interação humana, de uma racionalidade não instrumental, baseada no agir comunicativo entre sujeitos livres, de caráter emancipador em relação à dominação técnica, uma vez que o desenvolvimento técnico que resulta de uma razão instrumental, acaba por caracterizar a perda do próprio bem.

² São alguns exemplos, hoje, dessas ricas manifestações culturais, na esfera das artes plásticas, as máscaras indígenas em barro de Lira Marques, o sertanejo crucificado

de Mestre Ulisses, as esculturas em madeira de Zefa e as bonecas de Dona Isabel. Esses artistas são os responsáveis por grande parte do acervo escultórico exposto no Museu do Folclore da FUNARTE e reconhecidos em todo o Brasil e no mundo pela sensibilidade de sua arte e preservação de técnicas ancestrais de produção da argila e das peças. Do mesmo modo, destacam-se o folclore da região com seus folguedos e a música de Paulinho Pedra Azul, de Tadeu Franco, Tavinho Moura, Saulo Laranjeiras e Pereira da Viola. A maior parte do repertório folclórico cantado por Milton Nascimento vem do Vale. Destacam-se os casos de Tadeu Martins e Gonzaga Medeiros, bem como os versos de roda dos Trovadores do Vale. Os grupos de teatro Vozes e Ícaros do Vale se sobressaem pela excelência de suas encenações, tendo como elementos constitutivos pesquisas que buscam incorporar a riqueza cultural do Vale à cena.

³ Beti Rabetti define diálogo forte como sendo uma prática de incessante reelaboração que sabe atualizar, com maestria artística, acervos técnicos colhidos em “receituários” fixados por antigas experiências, tornando-os adequáveis a uma ágil cena teatral de tipo inteiramente novo. RABETTI, Beti, 2000.

⁴ “Os olhos mansos” faz parte do repertório do grupo Ícaros do Vale há oito anos. O espetáculo é baseado na obra de Guimarães Rosa e no trabalho de pesquisa realizado por Luciano Silveira (diretor e ator) na região de Chapada do Norte, situada no alto Jequitinhonha.

⁵ Fernando Limoeiro é professor de interpretação do Teatro Universitário da UFMG.

⁶ “Jequiticanta” recebeu 31 prêmios em festivais de teatro em todo país e também no II Encontro de Teatro Callejero y Circo, em Bogotá/Colômbia, em 1999.

Bibliografia

LUKÁCS, George. *Problemas da mimese: o caminho do sujeito até o reflexo estético*. In: Estética I. Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. *Trata-se do realismo!* In: Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo / Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. In: Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Autoconsciência da humanidade*. In: Introdução a uma estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). *Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas*. In: O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000, pp. 3-18 (n. 8).

VÁSQUEZ, Adolpho Sanchez. *Estética e Marxismo*. In: As idéias estéticas de Marx. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

* * *

HISTÓRIAS DE UMA ATUAÇÃO DO PASSADO: A CENA DE BADERNA IMPRESSA NOS JORNAIS

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/CNPQ
Historiografia, espetáculo e sociedade, fontes documentais folhetinescas

O tema e o objeto da pesquisa

A pesquisa de indicadores da vida e da atuação cênica de Maria Baderna durante sua estada no Brasil, entre 1849 e 1880 – período em que viveu e atuou, até onde neste momento podemos afirmar, no Rio de Janeiro e em Pernambuco – considero oportuno procurar estudá-los em duas áreas de entrelaçamentos: vida e arte; dança e teatro.

Para o primeiro caso de interseções, a figura de Baderna foi emergindo em meio a um crescente movimento de correlações peculiares, sobretudo as de cunho, diríamos hoje, “performáticos”, na medida em que a diluição dos limites que distinguiriam sua vida pessoal de sua arte cênica foram-se espalhando mais e mais, com o passar do tempo, como atestam as notícias dos jornais. Tal como é Baderna, a exuberante feiticeira que, desde cedo, todos magnetizou com seus “olhos buliçosos” ou suas “belas pernas” em “piruetas estonteantes”, são baderneiros os partidos e as claques que a seu redor começam a se avolumar, desobedientes aos decretos policiais que surgiam, nas primeiras décadas da segunda metade do século XIX, para “regularmentar” a recepção de um público em formação e para delimitar fronteiras

– que se pretendia começar a estabelecer – entre a cena e a platéia. Para o segundo caso de entrecruzamentos (dança e teatro), uma correção especial emoldurou a presença cênica dessa bailarina italiana, atuante por mais de duas décadas no Brasil Império, também com contornos de ‘atriz’. Por um lado, devido ao fato de a *regina* Baderna ter dançado também balés românticos “clássicos”, mas também porque atuou com frequência em “danças características”, “bailados” e “passos” vinculados a temas e personagens tipificados, que solicitam do intérprete, além de virtuosismo, teor expressivo próprio, carisma e fascinação, de forte *caráter representativo*. No âmbito do romantismo, trata-se, em muitos casos, de “bailados nacionais” (PEREIRA: 2003) e danças que pretendem “caracterizar” inteiras nações; também elas tipificadas e identificadas por seus laços “tradicionais” com danças “populares” ou “regionais”. Neste sentido, vale notar que a presença das chamadas “danças características”, tal como *La cachucha*, no repertório brasileiro da bailarina italiana poderá ter contribuído para que, também por meio dela, a arte do “balé” viesse a entrar na composição dos quadros do projeto “civilizatório” de “formação” nacional, mesmo que por uma porta ainda bastante estreita, que solicitava controlar, com atenção “crítico/moral”, a exposição do corpo feminino; mesmo que pelo canal da histórica condição de encontrar o nacional na conversação com os modelos europeus.¹ A atuação de Baderna situa-se, assim, em lugar hibridizado significativo que, não isento de tensões, lhe permitiria transitar entre o erudito e o popular (espaços que mal e mal começavam a se distinguir no Brasil dependente e recém-monárquico), por sua presença, ora em ‘balés’, ora em “passos” característicos, mas, também, em danças populares.

Fato é que a pesquisa nas fontes primárias (a documentação periódica do século XIX) trouxe dados, se não “precisos” bastante intrigantes, em termos historiográficos, para a busca de uma *atuação passada*. A título de exemplo, veja-se uma passagem de um dos vários textos escritos sobre a questão, encontrados em periódicos da época, localizados no Departamento de referência e difusão da Biblioteca Nacional:

Os aplausos a Mlle. Baderna e a Sra. Moreau

Que bem merecidas palmas que tem tido a jovem Baderna em nosso teatro de Sta. Isabel! Todo o mundo a considera como a primeira, a mais insigne dançarina, que por aqui tem aparecido! E a Sra. Moreau também é uma artista de mérito. Mas visto o extraordinário acolhimento, que ambas têm obtido do respeitável público pernambucano, a tanto me vem uma inocente pergunta a quem souber e quiser responder-me. *Por que razão é tão fervorosamente aceita e aplaudida a dança dessas mulheres, e acham-se proscritos no teatro a título de indecorosos e imorais os nossos fados, lundus, ou baianos, que são danças basicamente brasileiras?* Em um teatro, onde essas dançarinas são admitidas e tão entusiasticamente festejadas, parece não se deverão prescrever por torpes e desonestos os nossos lundus. O fado mais rebolado, o baiano mais sacudido, poderão ofender tanto o pudor, e por outra parte explicar tanta paixão erótica, acender tantos fogos libidinosos, como a presença de duas mulheres oferecendo aos ávidos olhos dos homens as formas arredondadas e graciosas de todo o seu corpo desde os pés até a cabeça, com toda a ilusão ótica de uma completa nueza? *Qual será o passo, o meio, o mórbido requiebro do mais lascivo lundus, que comparar se possam às passagens em que a delicada Baderna, ligeira qual uma sílfide, escancara as pernas, como se quisesse partir em duas? E, note-se bem, que as posições é que crepitam as palmas, e os aplausos tornam-se quase um furor! [...] E venham-me cá pregar certos românticos empertigados que os teatros são escolas de moral. Não sei se diga, que se eles assim fossem, seriam incomparavelmente menos freqüentados. [...]* Finalmente se a rígida moral não condena a esta, muito menos deve condenar os lundus brasileiros. Este o humilde pensar. D’um dileitante. (*Diário de Pernambuco*, 28/01/1851, p. 2, *grifos nossos*)

Se a matéria do “dileitante” nos dá a entender que *o modo de dançar* de nossa expressiva bailarina, tanto em balés como em danças características, por si só já opera “aproximações” entre gêneros musicais ou de dança que poderiam parecer indesejáveis quando a “delicada Baderna, esguia qual uma sílfide, escancara as pernas”..., logo a seguir, a 13 de fevereiro um anúncio no mesmo jornal indicava que Baderna, de fato, passaria a dançar os lundus propriamente ditos.

Em síntese, pode-se dizer que o espaço pouco afeito a demarcações rígidas entre gêneros artísticos, que sucedia no Brasil da segunda metade do século XIX, decorre de práticas culturais mais amplas que, se evidentemente não estão ligadas à existência de mobilidade social ou à possibilidade de circulação entre extratos de classe extremamente delimitados (crivados pela rígida linha demarcatória da sociedade escravocrata), se esgarçam razoavelmente por meio de permeáveis, mesmo que momentâneas, práticas artísticas que, quando insinuam obediência a hierarquias do palco, se mostram, no quadro das festas e dos encontros sociais menos territorializados, mais indiferenciadamente.

A documentação periódica e a história do espetáculo

Fato é que a “beleza das pernas” de Marietta sobre “pontas” e “píruetas estonteantes” solicitou também contorcionismos verbais extremamente virtuosos por parte de nossos cronistas do espetáculo.

Observou-se que, de 1849 a 1851, o texto jornalístico (folhetinesco ou não) procurava acompanhar o trajeto espetacular reproduzindo, no papel, a seqüência hierárquica delimitada pelo conjunto de obras que compunham o trajeto de uma apresentação espetacular “ilustrada” nos teatros do período: em primeiro lugar, a ópera, o canto lírico; em seguida, o teatro de prosa; e, por fim (quando não em *inter-valos*), o balé, o bailado, alguns passos.

A experiência demonstrou que uma primeira abordagem do documento periódico da época permite configurá-lo como suporte regular adequado para o encontro de possíveis indícios da cena espetacular à qual ele remete. Mas a leitura desses documentos voltada para o objetivo de “chegar” à cena espetacular que descrevia ou comentava, ora direta ora sinuosamente, requer, além de uma inquirição minuciosa e insistente, o cotejamento com outros documentos. E sua análise solicita amparo constante dos estudos gerais sobre o espetáculo do Império e da República, na segunda metade do século XIX, dos ensaios de referência a respeito de nossa “fundação”, de nossa “formação”. Fato é que desses jornais e dessas revistas acabaram por emergir não muitos, mas sempre preciosos indícios de atuação e, especialmente, muitos indicadores de uma recepção ditada por intenso envolvimento das platéias com um evento artístico-social de prestígio.

Tem valido a pena buscar informações sobre o espetáculo passado naqueles textos folhetinescos que, “ao rés-do-chão”, excluídos da roda da alta literatura (onde tantos autores se empenharam fortemente por uma arte tão civilizada quanto moderna e realista), nos revelam um panorama cênico espetacular multifacetado, variado e que, por diferentes meios, poderia atender a diferentes camadas sociais. Foi possível constatar que o estudo das apreciações folhetinescas de revistas e jornais solicita uma postura atenciosa para tomá-las como meios de chegar à cena que ocorre no palco. Mas, por sua vez, impõem-se ao pesquisador como espaço com significação própria, onde se produz também *a escrita de outra cena*, mais popularizada, uma cena recriada. Cena, por meio da imprensa, lida e ouvida, solitariamente, ou em serões de salas de visitas ou de salões e, talvez, em espaços públicos mais amplos, por mais largas e heterogêneas faixas de “audiência”.²

Notas

¹ A respeito do projeto civilizatório e de suas perspectivas de delimitação do erudito e do popular como espaços distintos – projeto, como sabemos, que em grande parte explica também a produção literária e artística no Brasil do século 19, vale remeter, para os objetivos do projeto de pesquisa em questão, ao que diz Alencastro sobre a “situação” da música e dos instrumentos no período, antes da primeira onda “modernizadora”, gerada pela liberação de capitais para a entrada de bens de consumo importados pelas classes médias urbanas, a partir de 1850, com a proibição do tráfico (ALENCASTRO: 1997, p. 45, especialmente).

² A pesquisa sobre fontes documentais periódicas para a busca de indicadores de uma atuação do passado, desenvolvida com especial ênfase na terceira parte do projeto integrado de pesquisa “*A civilização no Brasil principiou pelos pés*”. *Baderna na dança – teatro*, é realizada também pelos pesquisadores graduandos Aline Carrocino e Paulo Felício, alunos do Departamento de Teoria do Teatro, em seus respectivos subprojetos *O comportamento do público diante do espetáculo da dança*

visto pelo jornalista e *O corpo de Marietta Baderna no espetáculo impresso nos jornais*. Neste momento, na Escola de Teatro, a professora doutora Elza de Andrade, pesquisadora do projeto integrado, desenvolve, em seu projeto docente *O lugar da comichidade entre procedimentos narrativos e melodramáticos* (parte I), um laboratório experimental sobre o tema Maria Baderna. Ver Elza de ANDRADE, nestes mesmos anais.

Bibliografia

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, (org). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2, pp. 11-93.
- CANDIDO, Antonio. À guisa de introdução: a vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 13-22.
- CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: São Paulo, Record, 2001.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

* * *

SER DE CIRCO: ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA ARTÍSTICA OPERADAS POR BENJAMIM DE OLIVEIRA

Daniel Marques da Silva

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Circo, melodrama circense, teatro popular

Em sua configuração inicial na Europa os espetáculos do circo moderno se darão em um edifício especialmente construído para tal intento, chamado de circos estáveis. O nomadismo, que tanto caracteriza o circo no Brasil, será mais uma solução encontrada pelas artistas circenses para adequarem sua forma de organização artística e empresarial ao continente americano. Nas Américas, contornando as condições territoriais do Novo Mundo, os circenses passarão a se estabelecer em tendas móveis, vagando de cidade em cidade, de vila em vila, de lugarejo em lugarejo, em busca de uma melhor bilheteria (SILVA, 2003:32-32; BOLOGNESI, 2003:47-48).

Em emocionante pesquisa na qual investiga os espetáculos circenses em Minas Gerais, no século XIX, Regina Horta Duarte informa que as trupes itinerantes que percorriam o território mineiro naquele período estabeleciam com as populações das cidades uma relação ambígua de “receio e deslumbramento”, “de medo e fascínio”, “de temor e maravilhamento” (DUARTE, 1995:39-40). Para as populações das cidades os circenses oscilavam entre dois pólos, sendo considerados “bárbaros” por serem “nômades sem vínculos sociais fixos, quase vagabundos”. Por outro lado, também eram tidos como “civilizados”, pois eram “pessoas que viajaram, conheceram outras cidades e até mesmo outros países”; destacavam-se também por seu modo de vestir e se portar em público, por serem “elegantes, com poses e vestes admiradas e invejadas.” Outro paradoxo que acompanhará estas trupes transcorre ainda de sua condição nômade, pois sua vida errante conjugava a liberdade com tradição.

Fazer uso da mobilidade como uma forma de inserção social – talvez a única inserção social possível – não será exclusivo dos circenses. Após a Abolição, no Brasil, em um contínuo movimento de trocas e mestiçagens, boa parte dos negros libertos, juntando-se a um enorme contingente de brancos e pardos, também buscará nos deslocamentos uma forma de sobrevivência. O traço característico que os une: a miséria. Pelos mais diversos motivos, toda uma leva de miseráveis, a quem se juntarão os negros forros, se estabelecerá nos interstícios

de uma nação, criando aldeamentos provisórios, dos quais facilmente poderiam se desprender, estabelecendo intercâmbios e estratégias de subsistência comuns (WISSENBACH, 1998:57-59). Tanto para as trupes circenses como para este segmento da população os deslocamentos se configuram como uma estratégia, um modo de sobrevivência, antes de apenas um modo de vida. Oferecendo-se no Brasil como mais uma opção cultural e de lazer, em uma nascente indústria de diversões, o circo, por meio de trocas e da convivência com os artistas do palco – autores, atores, músicos – modificará seu espetáculo, mas também proporcionará mudanças no teatro popular brasileiro (SILVA, 2003:66).

Procurei demonstrar, ao longo desta brevíssima análise sobre o circo e sua inserção na sociedade brasileira do século XIX, quando este aqui se consolida como empreendimento e como atividade artística, que muitas das características do circo brasileiro, foram, a princípio, estratégias utilizadas pelos circenses, mas que findaram por moldar suas feições. Seu caráter itinerante foi uma forma de espalhar-se pelo imenso território do país, alcançando novos públicos. Devido a estes constantes deslocamentos, mesmo que vistos com desconfiança pelas populações sedentárias das cidades, lugarejos e vilas por onde passavam, também causavam fascínio e eram os portadores de outras experiências e saberes, provocando nestas mesmas populações que os rejeitavam o desejo de conhecê-los, ainda que somente enquanto durasse a função circense. Seu nomadismo resultou ainda em uma especial – e paradoxal – contração entre movimento e tradição, que fez com que os circenses –, empregando um antiquíssimo recurso já utilizado pelos artistas ambulantes medievais e pelas trupes de *commedia dell'arte*, por exemplo – transmitissem seu legado e seus procedimentos artísticos e técnicos em espectro familiar, trazendo a memória desta metodologia inscrita em seus corpos. As possibilidades de seu espetáculo múltiplo, que abriga em seu interior manifestações de ordens e origens diversas, foram ampliadas em contato com o que encontraram aqui, adequando números, utilizando novos ritmos musicais, ampliando a importância das pantomimas, tanto as cômicas como as melodramáticas, introduzindo nelas diálogos e solilóquios, conformando seu espetáculo ao jeito de seu público, dando ao circo uma feição brasileira.

Um forte exemplo destas relações entre circo e sociedade no Brasil, e mais particularmente na cidade do Rio de Janeiro, é a trajetória artística do palhaço negro Benjamim de Oliveira, que se valerá de canais transversais e oblíquos, recombina elementos da tradição artística com as exigências de um crescente mercado cultural, deslizando conceitos estanques, para conseguir destaque e se integrar no panorama sociocultural carioca do período. Assim sendo, esta trajetória se localiza no cruzamento de dois outros temas de estudos: o circo-teatro, no período de sua instituição no Brasil, e a cidade do Rio de Janeiro, em um momento em que as questões culturais relativas à sua formação identitária estão em efervescência. Estes dois campos temáticos se desenvolvem em um mesmo período histórico, a virada dos séculos XIX e XX.

As peças de Benjamin de Oliveira são o testemunho destas operações de hibridização e mediação cultural, mas também os indícios das tentativas e do esforço empregado para se fazer aceito na sociedade em que vivia. Ao conjugar em seu texto dramático, pantomimas circenses, mutações de mágicas, apoteoses, apresentações musicais, declamações, números de palhaços, oferecendo ao público uma nova forma de entretenimento, o negro Benjamim “escapa” de uma categorização mais rígida, realizando sua obra em uma região intersticial, intervalar. Agindo assim, sem enfrentamentos diretos, vai ocupando estes espaços vagos e construindo sua identidade artística, mudando definitivamente as feições do circo no Brasil. E também colaborando para construir a identidade de uma cidade.

Em conhecida passagem de sua vida, o jovem Benjamim de Oliveira, ainda um artista iniciante, se valerá de seus conhecimentos pro-

fissionais para provar a um senhor de terras que o captura no interior de Minas Gerais, em meados do século XIX, que “é de circo”: “E tive de fazer acrobacias para provar que eu não era fugido e que era de ‘circo’...” (ABREU, 1963:80). Aqui vida e profissão se entrelaçam e explicita-se o uso de estratégias de sobrevivência por meio do domínio de um acervo técnico especial. Transversalmente – e artisticamente – o negro Benjamim prova que não pertencia a nenhuma fazenda. Seu pertencimento se estabelecia em uma outra ordem: “Era mesmo ‘de circo’.” Não de nenhum circo em particular, mas simplesmente de circo. Em outra passagem igualmente conhecida de sua vida, o já agora experiente – embora ainda bastante jovem – palhaço Benjamim de Oliveira terá de valer-se de uma casual admiração do presidente Floriano Peixoto para obter uma praça melhor para seu circo e melhores condições de trabalho.¹ Outro expediente de inserção e aceitação na sociedade brasileira.

Em minha tese de doutorado, foram analisados dez textos teatrais de autoria de Benjamim de Oliveira, segundo os procedimentos da Análise Empírica.² Mesmo tomando como exemplo apenas um dos tópicos examinados segundo este modelo – gênero das peças – destacam-se as deliberadas operações autorais realizadas por Benjamim de Oliveira, que recusa conceituações tradicionais – embora a produção dramática da virada dos séculos XIX para XX obedecesse a uma criteriosa hierarquia entre os gêneros.³ As obras produzidas neste contexto do teatro popular fogem aos esquemas com que se conceituam os gêneros literários tradicionais, e sofrem mútua contaminação, fazendo deslocar categorias, esquemas e catalogações restritas.

Em sua grande maioria, os textos de Benjamim de Oliveira – sem maiores pretensões literárias e de destinação imediata para cena – obedecem às convenções do melodrama, mas, no entanto, apenas um deles recebe do autor esta classificação. Valendo-se da condição de criar em um novo gênero, o circo-teatro, o autor trabalha com mágicas, burletas, revistas e melodramas, tangenciando e transpondo fronteiras rígidas, já que estes textos fazem parte deste modo híbrido de fazer teatral. Híbrido em sua natureza, pois conjuga espetacularidade circense com uma nova matriz dramática; híbrido em sua espacialidade, pois conjuga palco e picadeiro. Deste modo, ao localizar sua produção deliberadamente neste espaço intersticial, Benjamim de Oliveira realiza mais um exercício funambulesco de inserção social e artística.

Notas

¹ Ver a este respeito ABREU, 1963:84.

² Os textos foram analisados segundo o procedimento da Análise Empírica, que visa estabelecer um mapeamento de vários tópicos de uma peça, tomada como fonte. Após serem feitas as análises empíricas de cada um dos textos estudados, realiza-se um cotejamento dos quadros de análise das peças trabalhadas, objetivando perceber as linhas horizontais presentes no texto estudado. Este procedimento foi utilizado durante a primeira parte do Projeto Integrado de Pesquisa *Um Estudo sobre o Cômico*, desenvolvido no Centro de Letras e Artes da UNIRIO e coordenado pela Professora Doutora Beti Rabetti. Devo aqui registrar que a participação nas duas fases do Projeto Integrado e a orientação da Professora Beti Rabetti foram determinantes em minha carreira docente e acadêmica. O registro tem o teor de um agradecimento especial e carinhoso a ela e aos meus colegas de pesquisa e, mesmo fugindo ao caráter acadêmico desta comunicação, escusado é dizer que não poderia ter sido evitado.

³ Ver a este respeito SUSSEKIND, 1993:65-66.

Bibliografia

- ABREU, Brício. *Estes populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- HORTA, Regina Duarte. *Noites Circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: UNICAMP, 1995.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História). Departamento de

História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

SUSSEKIND, Flora. *Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século*. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

WISSENBACH, Cristina Cortez. *Da escravidão à liberdade: dimensões de uma liberdade possível*. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

* * *

MECANISMOS DE COMICIDADE, PRÁTICAS NARRATIVAS, PROCEDIMENTOS MELODRAMÁTICOS: PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Elza de Andrade

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Formação, ator, ensino

A formação do ator é hoje matéria que aponta para muitos caminhos possíveis. A extraordinária transformação da sociedade ocorrida nas últimas décadas nos obriga a rever praticamente todos os conceitos. A escola de teatro também precisa redefinir o seu campo de ação, diante das inovações provocadas pela encenação moderna, para que possa manter sua voz reflexiva, crítica e ativa. Acredito que o ator necessita cada vez mais de inteligência e formação técnica ampla e diversificada, como instrumentos de criação, para dar conta da cena contemporânea e conseguir abrir espaço, efetivamente significativo, no mercado de trabalho.

Em 1908, quando a Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro brasileira – foi inaugurada no Rio de Janeiro, a maior parte de seu corpo docente não pertencia ao teatro, mas à Academia Brasileira de Letras, a começar por seu diretor, Coelho Neto. A tentativa de dar credibilidade à escola e atrair jovens da burguesia é evidente, porém, curiosamente, sua competência provém das “letras” e não do palco. Apesar de o teatro brasileiro da época ser dominado pela revista e pela comédia de costumes, ambos sempre foram considerados populares, e, naturalmente, a fundação de uma escola lutava contra essa tendência ao reunir os “imortais da literatura culta” em seu corpo docente. Percebe-se, implícita na escolha de seus mestres, a preferência por um teatro dominado pelo texto mais do que pela própria cena e no qual o ator é aquele que “diz bem” as palavras do autor.

Durante muito tempo, o texto dramático foi uma das referências mais importantes dos estudos teatrais, talvez um de seus principais documentos legitimadores. A partir do século XX, porém, o texto começa a perder o seu “status” hegemônico dentro da representação teatral: a noção de personagem, de conflito, de gênero, definidoras do conceito de teatro rompem seus limites. O conceito de autoria também é uma noção que se redefine e se amplia, perdendo seus contornos, incluindo no processo de criação do espetáculo materiais de diferentes escritas. O desempenho atorial é mais uma dessas escritas, e, portanto, espera-se que o ator contemporâneo também seja autoral, assinando suas composições e trazendo para cena seu modo pessoal e único de representar e pensar o mundo.

Diante de tantas possibilidades e desafios, destaquei alguns procedimentos possivelmente enriquecedores do acervo técnico dos alunos dispostos a frequentar uma escola de formação regular. Escolhi estudar três propostas metodológicas para o ator que nomeei de: mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos.

Mecanismos de comicidade

Marco De Marinis, analisando o ator cômico no teatro italiano do século XX, constrói um modelo de atuação,¹ do qual retirei alguns procedimentos na organização da metodologia de estudo dos meca-

nismos de comicidade. Segundo ele, a vocação para o solo é uma das principais características que diferencia o ator cômico do ator burguês (ou dramático). Uma forte característica do ator burguês é a de se limitar a interpretar aquilo que está escrito pelo autor, em rigoroso respeito à palavra do dramaturgo, enquanto o cômico é aquele que inventa partes de seu próprio texto, num procedimento, muitas vezes, co-autoral. Daí a necessidade de uma inteligência imediata, rápida, ágil e sintética, alimentada por um arcabouço técnico, um conjunto de acervos textuais, das mais variadas procedências, que protegem o ator em seu solo, e que podem vir a ser aprendidos e elaborados.

Outro ponto do modelo de atuação diz respeito à maneira pela qual o ator cômico reorganiza o seu próprio acervo técnico. De Marinis toma emprestado o conceito de *bricolage* / *bricoleur*² para explicar o mecanismo de seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e reelaboração engendrado pelo ator cômico. Aproximando a noção de *bricoleur* do universo do atorial, De Marinis descreve como o ator cômico opera suas referências/fragmentos. Sua assinatura – bem como sua competência, seu virtuosismo – traduz-se na maneira pela qual ele as reúne e reelabora, criando, a partir de materiais já conhecidos, um novo modelo, uma nova estrutura. Podemos observar que, muitas vezes, a comicidade é consequência dessa nova arrumação. O espectador ri ao identificar as partes componentes colocadas em um novo padrão.

Outro aspecto igualmente importante é a relação com o espectador. O teatro ilusionista preserva seus atores ao fechá-los dentro da caixa-preta, porém o ator cômico incorpora o espectador no centro de sua atenção, convertendo-o em sujeito e objeto de sua atuação. O espectador é arrancado de seu voyeurismo quando o ator derruba a quarta parede e fala diretamente com ele, atribuindo-lhe uma dupla função ao transformá-lo em parceiro de cena. Necessita, portanto, saber incorporar essa parceria à sua atuação, transformando-a em possibilidade de diálogo, de movimentação cênica, o que exige domínio de técnica específica.

Práticas narrativas

Nos últimos trinta anos, a presença das práticas narrativas foi responsável por extraordinários espetáculos no teatro brasileiro. É possível observar que este procedimento germinou, constituindo-se em possibilidade técnica para o ator e também para o encenador. O texto literário, quando intermediado pela expressão atorial, ganha uma teatralidade impressionante que valoriza os significados das palavras autorais, abrindo espaço para os comentários e opiniões de seus realizadores.

Luiz Arthur Nunes faz referência a três tipos básicos de atuação narrativa: 1) o narrador puro que se mantém do lado de fora da fábula; 2) o narrador que narra, mas também assume a voz do personagem, promovendo um vaivém expressivo entre os dois; 3) e o personagem que narra (NUNES, 2000:43-45).

As práticas narrativas oferecem ao ator um caminho de teatralização do texto, que alia o “dizer bem” as palavras, com a revelação dos estados dos personagens, somados aos comentários e opiniões dos atores. Todos estes aspectos articulados compõem uma poderosa cena dramática onde o próprio conceito de teatralidade é atualizado com riqueza de significados.

Procedimentos melodramáticos

A persistência do melodrama no século XX pode ser explicada pelo surgimento das formas modernas de entretenimento popular, principalmente os meios de comunicação de massa (rádio, cinema, televisão), pela capacidade do gênero de incorporar inovações e também pela sua vocação de agradar ao público.

Relacionado ao tema da formação do ator, a principal característica do melodrama que me interessa em particular é a presença de uma emoção exagerada. Segundo Martin-Barbero “tudo no melodrama tende ao esbanjamento. (...) Julgado como ‘degradante’ por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém, no entanto, uma vitória con-

tra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, da poupança e da retenção” (MARTIN-BARBERO, 2003:178).

O esbanjamento a que se refere Martin-Barbero indica a necessidade de ampliar a emoção, reforçar a verdade, trazendo para o corpo do ator a expressão dos movimentos internos do personagem.

Os alunos, em sua maioria, quando chegam à escola de teatro, trazem, como principais referências e preferências, as atuações cinematográfica e televisiva, predominantemente realistas, contidas, sutis, e, conseqüentemente, resistem e desconfiam de um processo que propõe o “exagero”. A sua abordagem através do universo melodramático facilita a compreensão da própria especificidade do teatro que requer um alargamento das dimensões da fala e do gesto do ator.

As três propostas metodológicas escolhidas para estudo serão trabalhadas no Laboratório experimental “Procedimentos cômicos, narrativas e melodramáticos na construção do personagem” (2006.1), vinculado ao Projeto Integrado “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”, coordenado pela professora Beti Rabetti. O Projeto Integrado, no momento, está em sua Parte III, intitulada: “*A civilização no Brasil principiou pelos pés: Baderna na dança-teatro*”, que investiga o campo teórico que associa teatro popular e *performance* político-cênica, claque e partidos. Procura também descobrir os indícios de *performance* cênica atorial, do artista, na vida e nos palcos, trabalhando na zona de transição entre arte e vida, entre cena teatral e cena espetacular, entre a figura cênica atorial e a figura social do ator, investindo também por entre os meandros interpretativos e virtuosos da dança-teatro.

Notas

¹ Esse modelo de atuação se encontra na íntegra em DE MARINIS, 1997:155-170.

² O conceito de *bricolage* / *bricoleur* é discutido por LÉVI-STRAUSS, 2002:32-49.

Bibliografia

- ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nova teatralogía*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 2002.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MERISIO, Paulo Ricardo. *Um estudo sobre o modo melodramático de representar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- NUNES, Luiz Arthur. *Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. O percevejo: revista de teatro, crítica e estética. UNIRIO, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, pp. 39-51, 2000.

* * *

ARTHUR AZEVEDO E A TEATRALIDADE CIRCENSE

Erminia Silva

Escola Nacional do Circo/Rio de Janeiro. Cefac/São Paulo Circo, circo-teatro, história

Em 20.8.1893, uma pequena nota no jornal *O Paiz* provoca um debate na imprensa carioca: “Uma notícia que vai produzir certa surpresa: O teatro S. Pedro de Alcântara, depois que acabar a série de récitas da companhia do D. Maria II, transformar-se-á... em circo. Está contratada para esse teatro a companhia equestre dirigida por

Frank Brown.” A companhia era composta por artistas acrobatas, animais e *clowns* músicos. Os mesmos artistas eram atores nas pantomimas. A atração principal era a atriz/eqüestre Rozita de La Plata.

Não era a primeira vez que Frank Brown vinha ao Brasil e que se apresentava em um teatro; mas a novidade era se apresentar no Teatro São Pedro de Alcântara (hoje João Caetano) e transformá-lo em circo. A primeira menção à estréia foi de Arthur Azevedo, que, apesar de não tê-la assistido, escreveu em sua coluna na primeira página do jornal: “Espero que a companhia eqüestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rozita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt. Entretanto, para os espíritos mais refinados aí está o Mancinelli, com uma companhia lírica de primeira ordem” (*O Paiz*, 28.4.1894). Chamar espetáculos circenses por “peloticas” era comum no período. Arthur Azevedo o utilizava quando queria passar uma idéia desqualificadora, tanto do circo quanto do gosto do público. Para além desse enfoque, importa observar, em seu texto, a preferência do público por esse tipo de espetáculo, em detrimento do que considerava como teatro sério. Quando um espetáculo era a própria representação da indesejada tradição do teatro de feira, competindo com um teatro “desejado”, ficava difícil para ele relativizar o gosto do público.

Arthur Azevedo passa informações importantes, que representam, do meu ponto de vista, dois dos maiores problemas sentidos por ele e seus parceiros intelectuais: primeiro que os espetáculos circenses disputavam o mesmo público que os teatros, não só aqueles dos gêneros ligeiros, mas também os chamados sérios; segundo, o gravíssimo problema que era a invasão do Teatro São Pedro de Alcântara por companhias circenses.

É interessante perguntar por que Arthur Azevedo fez a comparação entre Rosita e Sarah. Dois meses antes da estréia de Frank Brown, em 3.6.1893, em outro lugar da cidade, no Campo de São Cristóvão, estreava o Circo Universal de Albano Pereira, composto por 22 artistas, pantomimas ornadas de muita música, marchas e bailados. Alguns dias depois, os jornais noticiavam, freneticamente, a vinda de Sarah Bernhardt, “a grande intérprete do sofrimento humano, a artista genial em cujos nervos divinos vibra, estorce-se, soluça e esplende a alma de todas as raças, bárbaras ou cultas, vingativa ou amante, piedosa ou cruel” (*O Paiz*, 15.6.1893), que iria apresentar dez récitas no Teatro Lírico.

Os assuntos dos jornais eram dois: conflitos políticos e Sarah Bernhardt. Albano Pereira, em meio àquele volume de noticiários da grande atriz, fez colocar algumas linhas no jornal, em 24 daquele mês: “Parabéns aos moradores de S. Cristóvão [que] para passarem uma noite divertidíssima não precisam ir ver a Sarah: é ir ao grande Circo Universal, dirigido pelo artista Albano Pereira.”

Pela nota de Arthur e de Albano Pereira, pode-se observar que o circo competia diretamente com o Lírico, teatro ocupado pelas elites cariocas, localizado privilegiadamente no centro da cidade, no Largo da Carioca, mas do qual nem de longe se mencionava que havia sido construído, inicialmente, com a dupla finalidade de servir de teatro e de circo; que, antes mesmo de ser Imperial Teatro D. Pedro II, era popularmente conhecido como Circo da Guarda Velha; que ainda mantinha, naquele período, o amplo acesso nos fundos do edifício e uma larga rampa calçada, que permitia a entrada de carruagens, animais de grande porte e jaulas (COARACY, 1965:140).

O que Albano Pereira oferecia que era preferível a Sarah? Além dos artistas em acrobacias de solo e aérea, dança, música (cantada, dançada e tocada) e circo-teatro. Albano, no dia do recado aos moradores do bairro, anunciou em sua propaganda-cartaz uma “pantomima de grande movimento ornada de música e bailados”: *O esqueleto*, com a participação de todos os artistas da companhia; nessa representação fazia parte enredos de mágica, farsa, com mirabolantes cenas de terror, fantasmas e casas mal-assombradas. Outra entre as várias do repertório circense e teatral da época era a adaptação de *O remorso*

vivo, tradução do luso-brasileiro Furtado Coelho e música de Artur Napoleão. Representada pela primeira vez no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, em 1866, foi definida na época como um “drama-fantástico-lírico”, em “um prólogo, quatro atos e seis quadros”. Esta peça é referida pela literatura como “dramalhão”, incluindo, em seu enredo, números de visualidades de transformações. A bibliografia somente menciona suas montagens por companhias teatrais; mas não em palcos/picadeiros circenses.

A descrição dessa pantomima, de 1899, permite entrar em contato com a livre interpretação que os circenses faziam dos textos literários ou dramáticos, parodiando-os e ajustando-os ao espaço arquitetônico do circo e, com o que se pressupõe fosse o gosto do público. Naquela montagem o título da pantomima foi *O casamento do Arlequim* ou *O Remorso Vivo*, lançando mão do velho arsenal das arlequinadas, misturando-o ao enredo de um melodrama. A pantomima contemplava o que, no período, constituía o modo de produção do enredo teatral da maioria das companhias teatrais: personagens-tipos ou papéis fixos; combinava chistes, personagens locais, canções. Conforme propaganda, ter-se-ia, após a primeira parte, apresentação de uma pantomima, dividida em oito quadros, na qual tomaria parte toda companhia e o esplêndido corpo de baile. *Mise-en-scène* do artista Albano Pereira.

Pela propaganda observa-se que os circenses, ao produzirem e reproduzirem a multiplicidade, que se dava no mundo das artes, faziam com que, no palco/picadeiro, as fronteiras de gêneros, de público e de palcos não fossem tão claras.

Na programação do Lírico, Sarah estreou com o drama em quatro atos *A Tosca*, seguida de vários “clássicos” do teatro, todos representados em francês. Apesar de toda a produção em torno dessas apresentações, Arthur Azevedo lamentava que o público preferisse peloticas à Sarah. Duas das perspectivas de que o teatro pudesse cumprir seu papel civilizador apoiavam-se no predomínio do texto falado e da apresentação do ator, dois dos principais pilares para aquele objetivo ser alcançado. Na hierarquia de valorização, do que era de fato teatro ou arte teatral, os gêneros ligeiros eram desvalorizados, o conjunto que representava a teatralidade circense não era nem considerado como representação teatral. A pantomima era enquadrada em tudo o que era marginalizado, pois misturava mímica, paródias, canto, danças, saltos, mágicas, músicas clássicas com os provocantes e luxuriantes ritmos locais (*lundus*, *maxixes*, *cançonetas* etc.). Os textos que os circenses representavam, alguns deles produtos da transmissão oral e anônima, não eram tomados como teatrais. Rozita de La Plata, assim como várias atrizes circenses do período, era a encarnação da própria multiplicidade: acrobata e atriz, uma combinação que Sarah, “a grande intérprete do sofrimento humano”, provavelmente não praticava.

A ocupação do teatro por uma companhia circense foi o outro problema, talvez tão sério quanto a preferência do público, não só para Arthur Azevedo, mas para muitos cronistas que faziam as críticas teatrais no jornal *O Paiz*. Após a estréia de Frank Brown no São Pedro, pela primeira vez aquele jornal fazia uma crônica da estréia de um espetáculo circense na coluna destinada às críticas das peças em cartaz. O crítico, que não se identificou, em seu texto escreveu: “A companhia, se lhe tirarmos quatro artistas, tem ares de ter vindo da roça. Não valia a pena por tão pouco transformar em circo o teatro de tão gloriosas tradições artísticas” (*O Paiz*, 29.4.1894. Grifo meu).

Sem questionar a opinião do cronista quanto à qualidade do espetáculo, destaco um questionamento que estava nas entrelinhas da crítica: como se permitiu que aquela imponente construção arquitetônica da Praça Tiradentes, referência teatral da capital federal, de “tão gloriosas tradições artísticas”, “símbolo do teatro erudito” brasileiro, (*O Paiz*, maio/1894; *A Notícia*, crônicas de Arthur Azevedo de abril/1895), fosse transformado em circo? As reações do cronista e de Arthur Azevedo falam não só do gosto do público, mas do fato de ter sido ocupado por um circo; bem como, a necessidade de não se permitir

que o tipo de conduta do público dos cafés-concertos, cabarés, *music-halls* e circos fosse repetida nos teatros: afinal, desejava-se para palcos civilizados platéias civilizadas.

Em 12 de agosto de 1907, n' *O Paiz*, Arthur Azevedo retoma o debate e as tensões que mantinha quanto às companhias circenses que “invadiam aquele templo”, escrevendo: “É preciso notar que, para fazer a fortuna de uma companhia eqüestre, um teatro não vale um circo.” Os intelectuais e letrados do período, mesmo que gostassem e até trabalhassem em circos, deixavam claro que teatro e circo eram atividades artísticas que não deveriam se misturar; cada um deveria ocupar o seu espaço, pois somente o “teatro” era responsável pela formação da “nossa nacionalidade”. O conjunto que representava a teatralidade circense não era considerado “Arte” no período, assim como para alguns historiadores do teatro brasileiro que nunca mencionaram a ocupação do São Pedro de Alcântara por companhias circenses.

Bibliografia

COARACY, Vivaldo *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (V. 3.)

* * *

DOS TABLADOS IMPROVISADOS E DO TEATRO DE BONECOS ÀS CASAS DE ÓPERA DO SÉCULO XVIII (1770-1822)

Evelyn Furquim Werneck Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Casas de ópera, espaço teatral, século XVIII

Eram constantes as exhibições de saltimbancos e trupes de comediantes nas vilas brasileiras do século XVIII, sem mencionar o teatro de fantoches. Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo da época, utilizou-se de bonecos para encenar peças escritas entre 1733 e 1737, cujo sucesso demonstra-se pelos vários frontispícios dos libretos do teatro do Bairro Alto em Lisboa, onde suas peças foram representadas por bonifrates. No Brasil, tal como em Portugal, havia vários tipos de teatro de bonecos: títeres de sala (apresentado em lugar fechado), títeres de capote (utilizando o corpo do empresário) e títeres de porta (visto nas entradas das casas).¹ Entremezes e comédias foram encenadas por atores mulatos em tablados em frente às igrejas, quando os bispos proibiram temas profanos dentro dos templos. Após a reforma pombalina – que pregava o teatro clássico como um meio de educar a população –, além do repertório do Judeu, encenavam-se nas Casas de Ópera no Brasil, peças de Molière, Goldoni, Maffei, Voltaire e óperas com libreto de Metastásio traduzidas ao gosto português (HESSEL e RAEDERS, 1974:47).

Desde 1767, no Rio de Janeiro, existiu a Casa de Ópera do Padre Ventura, que, após um incêndio, foi substituída pela Ópera de Manoel Luís. Desaparecida a Casa da Ópera da Bahia, fundou-se o teatro Guadalupe, que existiu até o começo do século XIX. Em Porto Alegre, construiu-se, em 1794, a Casa da Comédia, com 400 assentos. Em Belém do Pará, a construção do teatro foi encomendada ao arquiteto Antônio José Landi (1775-1780) por determinação do governador do Grão-Pará João Pereira Caldas. No Maranhão, fizeram-se três teatros, todos duração efêmera, o primeiro no Largo do Palácio, o outro em frente do quartel e o terceiro na praça do mercado. Em Pernambuco, existiu a Casa da Ópera, erigida em 1772 no bairro de Santo Antônio. A primeira Casa de Ópera de São Paulo ergueu-se no Largo do Palácio, à esquerda do Colégio, no fim do século XVIII. Mas, no Mato Grosso, em 1727, já havia notícias de representações de comédias, e há registros de terem sido encenadas *Zaira*, de Voltaire, *’Esio em Roma’*, de Metastásio em uma Casa de Ópera em 1790. Tal atividade nos espetáculos públicos tem demonstrado que houve real-

mente um espaço para as artes cênicas. A pesquisa cadastrou dados referentes aos teatros desaparecidos, porém, preocupa-se em descobrir os modelos arquiteturais adotados nas duas óperas edificadas no período estudado que ainda sobrevivem: a de Vila Rica e a de Sabará.

É fato que as Aulas de Arquitetura e Engenharia Militar iniciadas em Portugal desde o século XVI e implantadas no Brasil-colônia na Bahia, no Rio de Janeiro, no Maranhão e em Pernambuco, não foram ministradas oficialmente nas Minas Gerais, fato intrigante considerando a qualidade da arquitetura produzida na região do ouro. Entretanto, Beatriz Bueno trabalha com uma hipótese bastante plausível, pois entende que na colônia, não apenas os arquitetos e engenheiros militares, mas também mestres construtores portugueses, assistiam a essas Aulas, entre os quais destacaram-se nas Gerais, Manuel Francisco Lisboa (pai do Aleijadinho) e Francisco de Lima Cerqueira (BUENO, 2001). Mestre Lisboa, autor de inúmeras obras públicas e particulares, transmitia noções práticas de arquitetura no canteiro de obras do Palácio dos Governadores de Vila Rica, desde os anos 1740.² Em Vila Rica, existia, desde a primeira metade do século XVIII, um teatro, chamado “A Ópera”, substituído em 1770 pela “Casa de Ópera”.

Sabe-se que a historiografia é repleta de lacunas, que jamais serão preenchidas visto que a história deve ser constantemente reinterpretada, sempre que possível com documentos que não sejam obrigatoriamente oficiais, que sejam capazes de garantir maior apreensão sobre o cotidiano de cada ator social. Buscou-se investigar como o contratador dos reais quintos e das entradas João de Souza Lisboa idealizou a forma e a lotação ideal da casa de ópera de Vila Rica. Teria ele conhecido o Teatro do Bairro Alto e o da Rua dos Condes de Lisboa, ou o teatro da Comédie Française, em Paris, onde Molière encenou várias de suas peças? Consta que recebeu o apoio do Conde de Valadares, governador da Capitania, e de Cláudio Manoel da Costa, que teve vários de seus poemas dramatizados e apresentados com música neste teatro. Souza Lisboa contratou atores em Sabará e no Tijuco, e preocupava-se com manutenção do prédio. Em carta a Joaquim José Freire de Andrade, intendente do ouro em Goiás, Souza Lisboa destaca e valoriza o fato inovador de haver substituído os homens travestidos de mulheres por atrizes (Cf. AVILA, 1978:9). Com relação às obras encenadas, além das peças de Antonio Jose da Silva, eram populares as óperas de compositores portugueses como *No Mundo da Lua*, de Avendano, e títulos como *Jogos Olympicos* e *A Ciganinha*. Em 1786, em comemoração ao casamento de D. João houve três noites de ópera, segundo Gonzaga muito mal interpretadas (GONZAGA, 1957:308-309).

As descrições do teatro em 1816 por Saint Hilaire demonstram que o mesmo não sofreu grandes alterações até hoje, contando com quatro ordens de camarotes, palco italiano e alojando cerca de 400 pessoas. Estudos comparativos comprovam que este teatro assemelha-se bastante ao teatro da Rua dos Condes, em Lisboa. A fachada austera da arquitetura civil da época, já com influência neoclássica, contrasta com portas de verga em *arco abatido*, de tradição barroca, e elementos ainda medievais, como o óculo em quatro lóbulos e *arcaturas* acompanhando a *cornija da fachada*. No interior do teatro, as ordens de camarotes eram protegidas por *guarda-corpos* de madeira recortada.³ No caso de Sabará, existiu uma casa de ópera em madeira de inspiração elizabetana construída em 1737, portanto bem antes do alvará de 17 de julho de 1771, que recomendava o “estabelecimento de teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor, e utilidade (...) e por isso não só são permitidos, mas necessários” (SOUSA, 1960:110). Há também documentos datados de dezembro de 1783 que fazem alusão a “um administrador da Casa da Ópera”. Mas esta construção em madeira ruiu e em 1819 foi edificado, no mesmo terreno, o teatro ainda hoje existente. Conforme deduz Seixas Sobrinho, a partir de 1784 essa Casa da Ópera foi abandonada, e as encenações até a inauguração do Teatro em 1819 foram “realizadas nos moldes primitivos”, ou seja, nos tablados de

madeira na praça principal da cidade (SEIXAS SOBRINHO, 1961:53). A construção de novo edifício, pelo alferes Francisco da Costa Soares, ocorreu num momento de depressão econômica, devido ao declínio da exploração do ouro. Graças ao traçado e aos materiais empregados, este teatro apresenta uma ótima acústica. Os camarotes são dispostos em três galerias sobrepostas, formando um semi-arco, permitindo boa visibilidade de qualquer ponto da platéia. A caixa cênica apresenta-se com área total equivalente a quase o dobro da platéia. O forro harmoniza-se com as formas leves e alegres da arquitetura interna. A abertura do teatro ocorreu em 2 de julho de 1819, por ocasião do nascimento da infanta Maria da Glória.

Estão em andamento os estudos comparativos entre os modelos europeus adotados nos dois teatros mineiros que ainda existem, segundo conceitos sugeridos por Françoise CHOAY (1985) e que permitem perceber que, apesar da pobreza citada por Laura de Mello e SOUZA (1990:66-90) e do “vazio teatral” que consta dos compêndios de História do Teatro, no Brasil do terceiro quartel do século XVIII, eram intensas as atividades teatrais e operísticas, ao lado de outras manifestações das artes como a arquitetura, a escultura e a pintura, que projetaram o barroco brasileiro na História.

Notas

¹ O teatro de bonecos é objeto de um dos subprojetos de minha atual pesquisa, e alguns resultados estão publicados nos Anais da UNIRIO, 2005, pp. 540-541.

² *O Livro de registro de fatos notáveis*, estabelecido em 20 de julho de 1782 por Dona Maria I e redigido por Joaquim José da Silva em 1790, registra que Manuel Francisco Lisboa ministrou lições práticas de arquitetura no canteiro de obras do Palácio dos Governadores de Vila Rica desde a década de 1740 (*apud* BASTOS, 2004: 51-60).

³ Discuti estes aspectos em artigo publicado na *Urdimento n. 6*, Florianópolis: UDESC, 2005, pp. 67-80.

Bibliografia

- AVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais nos séculos XVII e XVIII*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.
- BASTOS, Rodrigo. Lacunas da historiografia do século XVIII. *Cadernos de arquitetura e urbanismo da PUC/Minas*, Belo Horizonte: PUC-Minas, dezembro/2004, v.11, n. 12, pp. 51-60.
- BUENO, Beatriz P. S. *Desenho e designio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. Tese de Doutorado. FAU-USP, 2001.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Poesias; cartas chilenas*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- HESSSEL, L. e RAEDERS, G. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: UFRGS, 1974.
- LIMA, Evelyn F. W. Teatro e Memória: as Casas de Ópera nas Minas Gerais no século XVIII. *Urdimento n. 6*, Florianópolis: UDESC, 2005, pp. 67-80.
- LIMA, Evelyn F. W. e LEOBINO, Mirian. O Teatro de Bonecos e a representação teatral no século XVIII. *Anais da 4ª Jornada de Iniciação Científica UNIRIO*, 2005, pp. 540-542.
- SEIXAS SOBRINHO. *O teatro em Sabará da colônia à república*. Belo Horizonte: Bernardo Alves, 1961.
- SOUZA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Os desclassificados do ouro*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

* * *

O FILHO NATURAL, AS CONVERSAS E A PERSPECTIVA DA REFLEXÃO

Fátima Saadi

Teatro do Pequeno Gesto (RJ)

Diderot, dramaturgia e crítica

Meu interesse pelo conjunto, lançado por Diderot em 1757, constituído pela peça *O filho natural* e pelas três *Conversas* que a discutem nasceu do desejo de estudar os antecedentes remotos do surgimento do conceito de encenação teatral.¹ Um pressuposto essencial está na base da elaboração desse conceito: o de que o espetáculo teatral é constituído por elementos cênicos que, a cada nova montagem, se rearranjam de forma específica, sendo que a decisão a respeito do tipo de relação que esses elementos estabelecerão entre si é livre, não estando obrigada a se submeter a nenhum cânone coercitivo e tampouco a se curvar à hegemonia ou à precedência de um elemento cênico sobre os demais.

O conjunto peça/conversas críticas nos ajuda a compreender a mudança conceitual que se está operando a partir de meados do século XVIII no pensamento a respeito da natureza e da arte e que implicam em mudança do paradigma segundo o qual se compreende o mundo; mudança no conceito de mimese e o conseqüente reposicionamento do elemento textual no âmbito dos elementos cênicos.

Até o início do século XVIII, predominava o paradigma cartesiano, de base matemática, que tinha no modelo da *bela natureza* sua formulação artística mais evidente. A obra de arte deveria reproduzir uma versão idealizada do real, criada por abstração das formas particulares. No teatro, esse paradigma se manifesta na prevalência do texto – considerado o mais imaterial dos elementos cênicos – sobre os demais componentes do espetáculo teatral; no cenário único, pintado em perspectiva, que oferece uma codificação artístico-matemática da realidade; no gestual abstrato dos atores; na ausência quase total de objetos de cena.

No século XVIII, impõe-se o paradigma newtoniano, de base físico-experimental, que valoriza o método indutivo e, portanto, a observação da natureza. Novos temas se apresentam ao teatro: o interesse se desloca dos universais (deuses, reis e príncipes, como de hábito na tragédia clássica) para o contingente: relações interpessoais vistas segundo a óptica de uma “novidade sociológica”: a da intimidade da vida da família nuclear (SZONDI, 1972:3). Para dar conta desses novos temas, Diderot vai propor o gênero dramático sério, que conserva a nobreza e a elevação moral do protagonista da tragédia, e a observação dos costumes e a esfera privada de atuação dos personagens da comédia. O novo gênero vem completar o sistema dramático que passa a incluir as seguintes categorias: burlesco; gênero cômico; gênero sério; gênero trágico; maravilhoso. A partir de então, segundo Diderot, nenhuma condição ou ação importante da vida deixaria de ser representada por falta de “forma” capaz de acolhê-las (DIDEROT, 1975:156).

O filho natural é a peça protótipo do gênero sério. Trata-se, em resumo, das aventuras e desventuras do protagonista, o filósofo Dorval, *alter ego* de Diderot, que, hospedado em casa de seu amigo Clairville, se apaixona pela noiva do rapaz e é por ela correspondido, enquanto que a irmã de Clairville, Constance, se apaixona por Dorval e se empenha em conquistá-lo. A chegada do pai de Rosali, a noiva perjura, promove uma reordenação dos desejos ali deflagrados: Rosali é, na verdade, irmã de Dorval e a atração recíproca se transforma em amor fraterno; o filósofo, por sua vez, casa com Constance, que é a representação alegórica da virtude. Mas o que atribui realmente interesse ao drama é a explicação de sua gênese: o velho Lysimond, pai de Rosali e de Dorval, insta o filho a transformar aquela aventura numa peça teatral que deveria ser representada a cada ano pelos próprios envolvidos e, depois, por seus descendentes para celebrar a virtude e afastar as

tentações. As *Conversas* são justamente três discussões entre o autor, Dorval, e o personagem Eu, também *alter ego* de Diderot (embora em tom menor), único espectador da primeira apresentação da peça pela família. Espectador oculto, no entanto, porque, indecisa entre o ritual e o espetáculo, a família oscila entre a celebração íntima e a demonstração pública da virtude.²

Sob a perspectiva de Dorval, seu drama não deve ser julgado nos palcos, por uma platéia anônima, mas apenas pelos próprios envolvidos na trama, eliminando-se com isso a função da recepção da obra por uma platéia. Entretanto, o protocolo dramaturgico de que a peça se utiliza inclui a divisão em cenas, que se agrupam em cinco atos; a unidade de tempo (a ação se passa num único dia, entre o nascer e o pôr do sol); o cenário único (o salão da casa de Dorval); golpes teatrais provocados por cartas extraviadas e reconhecimentos surpreendentes e providenciais. As grandes novidades da peça, para Dorval, estariam na abordagem do tema, encarado pelo ângulo da vida privada; na alta voltagem emocional, traduzida no gestual, descrito em detalhes nas rubricas; e nos *tableaux*: suspensão da ação em determinados momentos significativos da trama, nos quais a disposição dos personagens em cena é tão adequada, verdadeira e natural que poderia servir de modelo a um pintor de gênero (DIDEROT, 1975:116-117). Mas o ponto nodal, onde se percebe mais claramente a oscilação de Diderot entre o protocolo clássico e os anseios por uma nova forma, capaz de responder mais estreitamente aos valores de sua época, aparece na tentativa de entronizar o gênero sério como o “menos sujeito às vicissitudes dos tempos e dos lugares [...] capaz de agradar em todas as épocas e a todos os povos.” (DIDEROT, 1975:157). A observação da realidade circundante deve fornecer o tema e a forma de tratá-lo: assuntos domésticos, ênfase nas emoções. Mas, a partir daí, o procedimento é o da abstração, o da generalização: o conjunto de valores característicos do modo aristocrático de ver o mundo é substituído por um crivo individualizado e psicologizado que pretende oferecer-se como medida-padrão do homem, como conceito universal do humano. O salão é, pois, uma metáfora da alma, descrita a partir de seus meandros, não a partir de sua exteriorização em ações.

A fricção que Diderot propõe entre a criação teatral e a reflexão crítica sobre ela parece-nos ser o interesse maior do conjunto peça-*Conversas*. A dificuldade da operação pode ser aquilatada pelos atalhos que Diderot teve que tomar. No prólogo, ele arma uma moldura ficcional para atribuir veracidade à peça e às *Conversas*: o personagem Eu, de férias na província, teria tomado conhecimento da história de Dorval e, decidido a conhecer aquele homem raro, a ele se dirigira, sendo admitido por Dorval à primeira apresentação do drama da família, desde que se mantenha oculto a um canto do salão. O que deveria ser simplesmente a reprodução de uma situação da crônica familiar, revivida pelos próprios envolvidos, sofre todo tipo de interferência, inclusive a da comoção extrema, que impede que os atores-personagens concluam a representação. As *Conversas* serão, então, a continuação da peça por outros meios...

A principal crítica do personagem Eu incide sobre a fidedignidade da peça em relação aos fatos. Dorval se justifica: os personagens o obrigaram a fazer inúmeras alterações; o protocolo teatral, que visa à síntese, impôs-lhe outras tantas. A distância entre o real e a peça se torna então o *leitmotiv* das três *Conversas*, levando a discussão a redesenhar o campo da mimese, que recusa a abstração do modelo ideal, mas constata a impossibilidade da transposição literal do real para a cena. A partir daí discutem-se, por um lado, os meios específicos de que o teatro dispõe e a forma de arranjo considerada a mais adequada aos temas e interesses daquela época. E, por outro lado, a distância ótima que o criador e o espectador devem manter em relação à realidade e à obra de arte para poderem desempenhar a contento o seu papel. O dispositivo peça-*Conversas* inaugura assim uma linhagem de obras que refletem sobre si mesmas, abrindo-se para a crítica e valorizando o próprio processo de construção. Em breve se desenha-

rão com nitidez o campo filosófico da estética, a estética teatral, o ofício do *Dramaturg*³ e os movimentos românticos. É um pouco mais adiante o conceito de encenação, capaz de evidenciar, na cena, a articulação entre o pensamento teatral e os elementos cênicos.

Notas

¹ Esta pesquisa foi objeto de minha tese de doutoramento, *A configuração da cena moderna*: Diderot, Lessing e Lenz, na qual eu buscava rastrear o surgimento do conceito de encenação, elaborado ao fim do século XIX, a partir da compreensão e respeito da articulação dos elementos do espetáculo, desenvolvida por dramaturgos que, simultaneamente à elaboração de suas peças, desenvolveram uma reflexão sobre a estética teatral. (SAADI, 1998.)

² A Comédie Française fez uma única récita da peça em 26/9/1771, quatorze anos depois de sua publicação. Mas desde seu lançamento, em 1757, *O filho natural* foi apresentado diversas vezes no teatro particular que o duque de Ayen possuía no hotel de Noailles, em Saint-Germain, sendo que os principais papéis eram desempenhados pelo duque e por sua família. Cf. PROUST, 1963:211).

³ No Brasil, utiliza-se o termo dramaturgista, profissional que atua na interseção entre a criação do espetáculo e a reflexão crítica, não se restringindo, absolutamente, o seu trabalho ao domínio do texto.

Bibliografia

- DIDEROT, Denis. *Le fils naturel. Les entretiens*. Paris: Larousse, 1975.
 PROUST, Jacques. Le paradoxe du fils naturel. *Diderot Studies*, Genève: Droz, n. 3, pp. 209-220, 1963.
 SAADI, Fátima. *A configuração da cena moderna*: Diderot, Lessing e Lenz. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós Graduação em Comunicação – Linha de Pesquisa História dos Sistemas de Pensamento, Universidade Federal do Rio de Janeiro, mimeo.
 SZONDI, Peter. Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 9, 1972, p. 1-14.

* * *

CRIAÇÃO E PESQUISA NO TEATRO BRASILEIRO: GRUPOS E PROCESSOS CRIATIVOS

Fernando A. Mencarelli

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Grupos, pesquisa, Brasil

Os criadores contemporâneos mais expressivos mantêm uma atitude sistemática de investigação, pesquisando de forma intensa os procedimentos criativos atoriais e os múltiplos textos da escrita cênica. Os estudos destas novas metodologias de pesquisa nos processos criativos orientam também uma série de atividades desenvolvidas nos cursos de graduação e pós-graduação em teatro. Estas atividades têm indicado a necessidade de organização, sistematização e análise de informações sobre os grupos teatrais de pesquisa em atividade no Brasil. A reunião dessas informações poderá atender aos pesquisadores interessados em um diálogo contemporâneo com estes criadores, assim como aos futuros pesquisadores que busquem dados sobre a criação teatral do período.

Para trabalhar nesse sentido, está em formação um Grupo de Pesquisa em torno do tema Criação e Pesquisa no Teatro Brasileiro Contemporâneo (CRIA), com sede no Curso de Teatro da Escola de Belas-Artes da UFMG (envolvendo professores e alunos da graduação e pós-graduação), que visa gerar um banco de dados sobre grupos teatrais de pesquisa em atividade no Brasil. O objetivo é formar um acervo bibliográfico (livros, revistas, artigos, teses, dissertações, programas de espetáculos etc.), um acervo audiovisual, e estabelecer uma rede de informações sobre os grupos teatrais de pesquisa brasileiros, envolvendo os próprios grupos teatrais, instituições de pesquisa (acadêmicas e extra-acadêmicas) e centros de referência. A investigação buscará, num primeiro momento, abranger as seguintes linhas de pesquisa: os processos colaborativos de criação; os processos de criação e

as relações interculturais; a pesquisa sobre ações físicas na criação teatral contemporânea brasileira; e a cena teatral e a pesquisa em Minas Gerais.

Criação e pesquisa andam juntas na produção teatral mais relevante da atualidade. Tanto é assim que até mesmo um divórcio entre a produção teatral mais significativa e a pesquisa acadêmica vem aos poucos deixando de ser uma realidade. O fortalecimento gradual dos cursos de artes cênicas nas universidades brasileiras vem possibilitando a formação de uma geração de diretores, atores, dramaturgos e outros criadores (de iluminação, de cenografia, de figurino etc.), que encontrou no espaço da universidade um campo de formação e/ou atualização e um estímulo à atitude investigativa. A criação da ABRACE também tem possibilitado o surgimento de um espaço aglutinador das pesquisas teóricas e práticas realizadas no ambiente universitário e fora dele.

Esta atitude investigativa sistemática tem gerado uma reflexão que começa a encontrar espaço de divulgação em uma série de publicações especializadas em artes cênicas. Além das revistas universitárias vinculadas aos programas de pós-graduação e aos cursos de graduação universitários (Percevejo, Sala Preta, Repertório, Urdimento, Cadernos de Encenação, entre outras), as revistas criadas por grupos teatrais de pesquisa, como *Vintém* (Cia do Latão), *Cadernos do Foliás* (Cia Foliás d'Arte), *Folhetim* (do Teatro do Pequeno Gesto), a *Revista do Lume*, a *Subtexto* (do Galpão Cine-Horto), indicam um movimento novo e profícuo de difusão em escala ampliada da reflexão gerada em suas trajetórias criativas.

Grupos de várias partes do país têm buscado também se organizar e criar ações comuns que valorizam o trabalho contínuo, o intercâmbio e a preocupação com uma formação permanente. Iniciativas recentes como criação da Redemoinho (Rede Brasileira de Espaços de Compartilhamento, Pesquisa e Criação Teatral), do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine-Horto, do Movimento dos Grupos de Investigação Teatral de Porto Alegre, o Movimento Arte contra a Barbárie (SP) somam-se a outras de mais longa data como o Movimento Teatro de Grupos de Minas Gerais e as Cooperativas de grupos em várias partes do país.

No primeiro encontro da Redemoinho, em 2004, representantes de 50 grupos teatrais de várias partes do país redigiram conjuntamente um manifesto que selou a criação de uma rede de parceiros. A Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral realizou em dezembro de 2005 seu segundo encontro nacional em Belo Horizonte, na sede do Galpão Cine-Horto. Durante três dias (5 a 7 de dezembro), 70 grupos e espaços culturais dedicados ao teatro, que desenvolvem um trabalho contínuo, discutiram princípios, projetos e planejaram ações comuns.

Fazem parte desse movimento, entre outros, o Galpão (BH), o Teatro da Vertigem (SP), a Tribo de Atuadores (Porto Alegre), o Baracão Teatro (Campinas), o Foliás D'Arte (SP), o Tá na Rua (RJ), o Teatro de Anônimo (RJ), a Odeon (BH), a Cia do Latão (SP), o Imbuça (Aracaju), o Teatro Andante (BH), o Teatro do Pequeno Gesto (RJ), o Ateliê de Criação Teatral (Curitiba), os Parlapatões (SP), o Teatro Vila Velha (Salvador). Boa parte da história do teatro de grupos no Brasil nas últimas décadas pode ser contada através da trajetória destes e de outras dezenas de agrupamentos que passaram a se articular nacionalmente.

Associações representativas como a Cooperativa Paulista de Teatro, que reúne aproximadamente 800 grupos em São Paulo, e o Movimento Teatro de Grupos, com mais uma dezena de grupos de Belo Horizonte, também fazem parte da rede como colaboradores, assim como espaços culturais orientados pelos mesmos princípios de criação e experimentação teatral.

A aposta nos grupos e nas formas coletivas de criação, o reconhecimento da necessidade de espaços autônomos para o desenvolvimento de um trabalho contínuo e a constatação de que estes grupos e espaços culturais espalhados pelo país têm gerado uma ação cultural de interesse público motivaram a criação da Rede e têm orientado seus primeiros passos.

A Rede, que só se manifesta publicamente a partir das deliberações das assembléias nos encontros presenciais, sinalizou estes princípios neste encontro de Belo Horizonte ao afirmar, coletivamente, que os integrantes da Redemoinho se definem pela pesquisa e o compartilhamento de seus processos e seus resultados na forma de criações teatrais que tendem à refuncionalizar a arte, afirmando que as experiências de pesquisa, criação e compartilhamento necessitam de um espaço autônomo. Por isso, a Redemoinho define como sua estratégia prioritária a manutenção e a multiplicação dos espaços de atuação dos grupos teatrais de trabalho continuado.

Criada como uma rede permanente com um fórum virtual e um encontro presencial anual, a Redemoinho elegeu este ano o tema "*Políticas Culturais e Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral*" para nortear as atividades de seu segundo encontro. Foram apresentadas e debatidas as experiências de movimentos organizados pela classe teatral em diferentes regiões do país, como o Arte Contra a Barbárie (SP), o Movimento dos Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre (RS) e o Redemoinho Regional Campinas (SP), assim como iniciativas bem-sucedidas no âmbito das políticas públicas, como a Lei de Fomento da Cidade de São Paulo.

Trabalhar coletivamente e sobreviver com autonomia têm sido a tônica dos artistas de teatro que trabalham em grupos e espaços culturais espalhados pelo país há muitas décadas. Suas parcerias vêm sendo criadas também ao longo desses anos. Formar uma rede permanente é, hoje, a possibilidade de potencializar esses encontros, e afirmar a autonomia e a ação coletiva transformadora. No projeto do CRIA estaremos buscando trabalhar com essas redes e movimentos de grupos no sentido de reunir e disponibilizar informações sobre suas atividades e processos criativos, buscando aprofundar essa ponte entre o trabalho dos núcleos criadores e a pesquisa acadêmica.

Bibliografia

- GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.
- MAIA, Reinaldo. O espaço da cena. *Subtexto*, Belo Horizonte, n. 1, pp. 45-51, dez. 2004.
- MILARÉ, Sebastião. El teatro de la generación 90. *Conjunto*, La Habana, n. 134, pp. 29-40, dez. 2004.
- SÁ, Nelson. *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

* * *

A TRAGÉDIA GREGA E O TRÁGICO NA CENA CONTEMPORÂNEA

Gilson Motta

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Tragédia grega, encenação, teatro brasileiro contemporâneo

A presente comunicação visa expor os resultados da pesquisa "A encenação da tragédia grega no teatro brasileiro contemporâneo", desenvolvida entre agosto de 2003 e janeiro de 2004 pela Linha de Pesquisa *Processos de Criação Artística do Núcleo de Estudos em Arte* do Departamento de Artes do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto. Sob minha coordenação, a pesquisa contou com a participação de três alunos-bolsistas.

Constituído a partir de investigações teóricas, de pesquisas históricas e de pesquisa de campo, o projeto fez o levantamento e a análise de algumas encenações teatrais produzidas no Brasil, entre os anos de 1992 e 2004. Na pesquisa foram identificados 36 espetáculos, produzidos no âmbito profissional e em escolas de teatro. Este conjunto se limita aos grandes centros de criação teatral do país: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba. Em casos excepcionais, nos referi-

mos a montagens realizadas fora destes centros, é o caso das encenações realizadas em Ouro Preto (MG), Brasília (DF) e Campinas (SP). O projeto buscou analisar o modo como os diretores e grupos teatrais brasileiros se inserem no movimento de revivificação dos textos gregos, isto é, como eles desenvolvem respostas formais aos problemas inerentes à encenação das tragédias gregas. Para tanto, foram considerados as características estéticas, as motivações ideológicas, as discussões temáticas e o processo de criação.

O material para a pesquisa foi constituído de:

- 1) textos publicados, como artigos de periódicos, ensaios e obras especializadas;
- 2) documentos sobre as encenações disponíveis na WEB, como críticas de espetáculos, programas, fotos e textos produzidos pelos criadores;
- 3) o contato direto com os criadores e estudiosos da tragédia, onde era realizada uma entrevista, ou com questionários enviados por e-mail;
- 4) vídeos dos espetáculos.

Cabe registrar que, por ser realizada fora de um grande centro de cultura teatral, a metodologia proposta continha uma dificuldade central, relativa a carência de documentação. Assim, a WEB constituiu-se para nós como uma ferramenta fundamental para o levantamento e análise dos dados. Além disso, contamos com a colaboração de pessoas ou companhias envolvidas, que nos cederam materiais.

Os resultados desta pesquisa foram parcialmente divulgados na edição de Número 20, da *Revista Folhetim*, em 2004. O texto final da pesquisa encontra-se em vias de ser publicado pela *Revista Arte e Filosofia* do IFAC.

Fundamentos da pesquisa

Embora este movimento de revivificação da tragédia seja abordado por diversos autores, a base do nosso trabalho foi a conferência *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*, de Helene Foley. Partindo da constatação de que, nos anos 90, o teatro mundial foi marcado por uma grande quantidade de montagens de tragédias gregas, a autora reflete sobre as causas deste movimento de revivificação, sobre sua importância e, ainda, sobre os processos de atualização do texto. Para Foley, a tragédia grega tornou-se uma forma de teatro experimental. Isto é, devido à própria abertura do texto, os criadores exploram a tragédia com o objetivo de:

- 1) Recuperar e explorar tradições teatrais do Ocidente e do Oriente;
- 2) Buscar outras formas de jogo para o ator, em função mesmo da própria concentração de formas teatrais contidas no texto clássico;
- 3) Realizar experiências dramáticas a partir dos enredos trágicos e de interpretar criticamente a realidade;
- 4) Construir um discurso político não localizado.

Na pesquisa, tentamos situar este movimento, seus objetivos e suas questões no contexto da cena brasileira contemporânea.

As montagens brasileiras

O espaço aqui disponível não nos permite falar sobre a totalidade dos espetáculos identificados, assim sendo, me limitarei a discorrer sobre os aspectos gerais dos espetáculos a partir dos quatro fatores citados por Helene Foley.

No que diz respeito ao procedimento de recuperação do texto antigo como forma de crítica indireta a uma situação local, notamos que, as guerras do final do século XX e as atuais, aparecem como um fator co-determinante para a encenação das tragédias, sobretudo por colocarem a discussão em torno do conflito civilização e barbárie. Notamos ainda que *As troianas*, de Eurípides, parece ser o texto que mais se presta a estabelecer esse vínculo entre passado e presente e a denunciar a violência extrema como efeito da guerra. Singular, neste sentido, é o fato de *As Troianas*, de Eurípides, ter sido montado seis vezes, no período em que delimitamos a pesquisa, seja em escolas de teatro, seja em grupos, seja por grandes diretores.

O procedimento de recontextualização revela problemas complexos como o do estabelecimento de uma forma de comunicação eficaz com o público, isto é, o relacionar o texto antigo à contemporaneidade. Tal questionamento envolve processos dramaturgicos e processos formais da encenação. Nesta busca de tornar o texto atual acessível, as encenações nacionais têm recorrido a vários elementos, isto é, a várias “tradições teatrais”, sejam aqueles oriundos da linguagem circense, do teatro de rua, do teatro popular e do teatro de bonecos, seja ainda à tecnologia, como o uso de recursos multimídia, seja ainda às vertentes teatrais que valorizam o elemento ritualístico.

Este movimento de recuperação de tradições, linguagens e de técnicas teatrais, termina também por propor novos caminhos para o trabalho do ator. Assim, num mesmo espetáculo podemos mesmo entrever a fusão e o confronto de diversas formas de atuação.

No que se refere ao processo dramaturgico, a encenação da tragédia envolve o processo de “adaptação” (reorganização da narrativa, cortes, redução do número de personagens, colagem, etc.). Os *experimentos com os enredos trágicos* respondem às questões temáticas que cada criador pretende abordar e os meios técnicos disponíveis. Em diversas montagens, os textos são reescritos, num processo de co-criação. A passagem da co-autoria para a criação de um novo texto é tênue. Este fenômeno termina por marcar de modo peculiar a produção cultural da atualidade. De fato, nota-se a existência de uma série de releituras dos mitos trágicos e de personagens trágicos, releituras estas que, embora profundamente diferenciadas em seus propósitos e em sua linguagem, radicalizam a tentativa de tornar o texto antigo acessível, isto é, de revivificar a tragédia grega.

Conclusões

O chamado movimento de revivificação do texto grego também se faz presente no Brasil. Aqui, a tragédia grega também se tornou uma forma de teatro experimental. Em todos os elementos constitutivos do fazer teatral (ator, texto, espaço, música, entre outros), a tragédia grega possibilita a afirmação de abordagens estéticas diferenciadas, fundindo estilos, formas e linguagens teatrais. Os modos de atualização são os mais diversificados, estando eles intimamente relacionados com a poética teatral desenvolvida pelos criadores do espetáculo. Cabe notar que a diversidade cultural brasileira parece servir como matriz para a criação de códigos teatrais que estabeleçam uma comunicação mais eficaz com o público. A fundamentação estética destas poéticas é igualmente diversa, estando presentes teóricos e realizadores teatrais como Antonin Artaud, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski; filósofos como Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e pensadores de tendência marxista; no campo dos estudos sobre a Grécia antiga, nota-se a presença constante de Jean-Pierre Vernant.

Lembramos ainda que, no que diz respeito à relação entre a revivificação da tragédia e o reafirmar da consciência trágica, nota-se que, a referência a um elemento “primitivo”, que asseguraria a identidade cultural, está em profunda sintonia com o próprio contexto cultural pós-moderno, onde a busca das origens se torna um elemento constante numa era marcada pela simultaneidade espaço-temporal, pela perda da identidade. Assim, o que torna a tragédia grega atual, não é somente a presença de conflitos bélicos e de radicalismos ideológicos, mas, sobretudo a experiência de uma profunda dissolução das estruturas e dos valores de nossa sociedade, ou seja, o niilismo. Esta dissolução dá-se agora numa esfera global, tornando-se mais sensível. É ela que, nos lançando na barbárie, orienta a busca das raízes, isto é, a busca por uma reestruturação do sujeito social. A tragédia grega apresenta-se como um elemento privilegiado para esta reestruturação.

Bibliografia

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- FOLEY, Helene. *Modern performance and adaptation of greek tragedy*. (Washington, DC), 1998. Disponível em: <http://www.216.158.36.56/Publications/Pres Talks/FOLEY98.html>. Acesso em: 14 junho de 2004.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*, São Paulo: Loyola, 2001.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MOST, Gleen. Da tragédia ao trágico. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. "O sujeito trágico". In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga II*, São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Programas de peças:

- Medeia*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2003.
- Bacantes*, Teatro Oficina. São Paulo, 2001.
- Fragments troianos*, CPT, SESC Consolação, São Paulo, 1999.

* * *

UM PRESENTE DE NATAL: O ESPETACULAR SOB A ÓTICA POPULAR

Jonas de Lima Sales

Secretaria de Educação e Cultura do RN (SEC-RN)
Auto, educação, ator/público

Freqüentemente encontramos diversas manifestações artísticas produzidas em formatos grandiosos, que se propõem a levar a arte para as camadas populares da sociedade. No entanto, das muitas produções efetuadas e levadas ao povo, o seu o real propósito é discutido e avaliado pelos artistas e a população. Quais as verdadeiras intenções de se propor um grandioso espetáculo com estéticas a serem analisadas pela ótica popular, considerando os aspectos leigos dessa população? Qual a contribuição que está sendo inserida ao povo visando a uma alfabetização estético/artística de maneira eficiente e que eduque a população a freqüentar espetáculos e fazer leituras dos mesmos? Buscando essas reflexões, propõem-se, nesta comunicação, adentrar no universo do espetáculo "Um presente de Natal", que se apresenta como um auto, no período natalino, na cidade de Natal-RN.

Inicia-se esse percurso, relembando os autos da Idade Média que tinham *alegorias*¹ que conduziam as narrativas textuais mostrando qualidades, valores e conceitos os quais, muitas vezes, eram conduzidos pela ideologia cristã. Tomemos como exemplos os autos portugueses e espanhóis que se intitulavam sacramentais. Essas dramatizações estavam "relacionadas com o sacramento da eucaristia, embora existissem autos com argumentos baseados em eventos bíblicos ou na vida de santos" (VASCONCELOS, 1987:25). O espetáculo "Um presente de Natal" surge com as características expostas anteriormente, de forma a levar o público a reviver o momento cristão do nascimento de Jesus Cristo, propondo que, em meio ao nascimento do menino Jesus, folguedos populares e elementos regionais se incorporem ao roteiro da história religiosa.

No ano de 1996, surge a idéia de montar um Auto de Natal que fosse um presente para a cidade de Natal, iniciativa essa da Fundação Banco do Brasil e Fundação José Augusto representando o Governo do Estado. Esse espetáculo teve como diretores iniciais representantes da dança (Diana Fontes), teatro (João Marcelino) e música (Danilo Guanais), com grandes méritos na cidade, sendo estes, responsáveis pela criação e execução da encenação, que hoje tem direção geral de Diana Fontes.

Presentear a comunidade da cidade com um espetáculo, tendo uma praça pública no centro da cidade como espaço cênico e artistas de teatro que levassem a emoção do momento natalino para a grande

camada da população "era" a intenção do projeto que, no decorrer dos anos, ganhou proporções e caracterizações diferentes e grandiosas, despertando também outras propostas de encenações espetaculares de tais proporções, em outros âmbitos e cidades do Rio Grande do Norte. Podemos hoje contar com cinco grandes espetáculos no estado que apresentam as características abordadas nessa comunicação.

Uma das grandes preocupações desses eventos espetaculares é com uma estética popular que chegue ao público de maneira clara e que as linguagens demonstradas sejam assimiladas. No entanto, pode-se questionar a eficiência dessa comunicação em detrimento da educação do olhar do público em questão, bem como os interesses políticos, visto que não existe a presença de uma política cultural eficiente no estado, vindo estes espetáculos a reverter altos números em dinheiro em curto período de tempo.

Volta-se agora para "Um presente de Natal", espetáculo adotado nesta comunicação. Este evento espetacular mostrou desde seu nascimento, folguedos populares como Boi-de-reis, Pastoril, Chegança, Reisados, Lapinhas, congregados à história do nascimento do menino Jesus. Dessa forma, construía-se uma estética particular para a encenação e um caminho para a utilização do "ator/intérprete",² termo esse utilizado hoje para designar o artista que atua neste auto de Natal de forma completa e presente. Sobre ele, pode-se fazer referência e buscar uma concordância no *performer*, palavra utilizada por diversos teóricos e em variados trabalhos, como podemos observar no comentários de Pavis quando diz "...o termo *performer* é cada vez mais usado no lugar de 'ator', é para insistir na ação completa pelo ator por oposição à representação mimética de um papel. O *performer* é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador" (PAVIS, 2000:52). Podemos perceber também essa exposição do *performer* e da visão do espetáculo no seguinte comentário: "Assim, já não se define mais até onde vai o teatro e a partir de quando começa a coreografia; em que momento o bailarino toma o papel do músico; o instrumentista vira ator; e assim por diante. Não se fala mais em espetáculo teatral, musical ou coreográfico, mas simplesmente em espetáculo ou *performance*" (STRAZZACAPPA, 1999:165).

Sendo este ator (artista) o condutor do espetáculo, aquele que está à frente e que será o elo de comunicação entre a obra exposta e o espectador, é importante que se mostre de maneira consciente do seu trabalho, a ponto de que o público o compreenda e que seja vital esta relação, definindo-se os papéis do observador e do observado dentro do processo de experiência estético/artística do indivíduo.

Visto que o espectador se desloca para assistir a um evento espetacular desta natureza e que nem sempre terá respaldo técnico para a leitura, é necessário que os códigos do espetáculo se tornem acessíveis para o processo de leitura daquela pessoa que se propõe a vivenciar e analisar a produção grandiosa que está sendo exposta, vindo esta experiência contribuir com o processo de alfabetização estética e a aproximação com o produção artística.

Um presente de Natal constitui-se hoje de um grande número de profissionais envolvidos desde técnicos de som e luz aos atores, acrobatas, bailarinos e cantores, que se revezam nas tarefas dessas linguagens. Com isso, a estética desse espetáculo foi se reconstruindo e adotando características que se distanciam da proposta inicial, em que os folguedos eram âncoras para a encenação. O Auto, no decorrer dos anos, experimenta novas estéticas e possibilidades de encenações, provocando indagações nos espectadores, que esperam ansiosos pelo evento artístico todos os anos, o qual já se tornou parte do calendário oficial da cidade.

A partir das mudanças vividas na estética do espetáculo, em que propostas contemporâneas das artes do teatro e da dança são colocadas para um público que se considera fiel (no decorrer de 10 anos, pode-se considerar que, em proporções de números de pessoas que assistiram ao espetáculo, se chega ao número de mais ou menos 600.000 espectadores em uma cidade com aproximadamente 1.000.000 de habitantes), questiona-se a construção do olhar, da aná-

lise do espectador ao longo desses anos. Esses espectadores compreendem a transformação estética ocorrida no decorrer desse processo?

Acredita-se que, ao longo das transformações estéticas e artísticas vividas pelo “Um presente de Natal”, o público que acompanhou tais mudanças também ampliou as possibilidades de entendimento para o espetáculo, acrescentando ao seu processo de alfabetização estético/artística meios que facilitam a compreensão da leitura para o nível de produção espetacular proposto. Diante disso, o pensamento do espectador se constrói, e as leituras realizadas por estes dependem muito dos significados que são oferecidos por meio das encenações mostradas, “desse modo, uma leitura se torna significativa quando estabelecemos relações entre o objeto de leitura e nossas experiências de leitor” (PILLAR, 1999:15). Portanto, a relação do público com o espetáculo, no qual se dá uma experiência estética, passa por uma relação de textos e contextos vivenciados tanto pelo espectador quanto exposto pelos artistas no espetáculo. A leitura de mundo e as experiências do espectador são de fundamental procedência no momento em que se dá a experiência estética do indivíduo.

Educar o olhar para uma crítica afinada do espectador não é tarefa de ação fácil, pois, ao educar este espectador, estar-se-á promovendo caminhos para discussões e aperfeiçoamentos nos diversos campos de trabalho que envolve o fazer dos espetáculos. Neste caso de “Um presente de Natal”, que envolve as linguagens do teatro, da dança, da música, faz-se necessário que se reflita a respeito do que se quer levar à camada popular, sem menosprezar a sua capacidade de leitura, e nem tão menos oferecer uma visão limitada dos fazeres da arte, das produções artísticas. Porém a reflexão dos códigos e significantes que se consideram acadêmicos deve ser pensada e discutida, para que haja uma ação consensual ao construir o espetáculo de artistas/intelectuais para um público popular. Concorde-se que tais simbologias, códigos precisam ser levados para o que chamamos de camadas populares, para que exista uma alfabetização estético/artística processual, sem romper com os limites da população que o vem assistir, bem como para não podar as ilimitações da criação artística. Dessa forma, estar-se-á contribuindo para que a ótica popular, focalizada num evento espetacular desta natureza, seja redirecionada e constantemente refeita, à proporção que artistas e público, os quais se entregam a novas possibilidades com responsabilidades distintas, se aproximem e interajam na busca de uma unidade do espetáculo. Embora os objetivos sejam diferentes – o artista quer mostrar sua obra e quer ser compreendido, e, à sua frente, o público quer apreciar e buscar compreender o que está sendo exposto, – concretamente não restam dúvidas a respeito do propósito central e que une os dois pólos, o Espetáculo.

Notas

¹ O termo pode ser observado em VACONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. L&PM. 1987. p. 16.

² Termo utilizado pela direção atual do espetáculo, contextualizando o artista que tem flexibilidade para atuar, dançar e cantar. Fatores que influenciam na presença do artista em “Um presente de Natal”.

Bibliografia

- PILLAR, Analice. (org.) *A educação do olhar no ensino de artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *As técnicas corporais e a cena*. In: BIÃO, Armindo & GREINER, Christine. *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VACONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.

* * *

O PAPEL DO FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE REVISTA CARIOCA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Leila Bastos Sette

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Figurino, caracterização, indumentária

Um recente trabalho de pesquisa sobre figurino teatral, realizado por mim durante o curso de Mestrado em Teatro, na Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, deu origem à dissertação intitulada “O Baú do ator – o papel do figurino, na construção do espetáculo do teatro de revista carioca nas duas primeiras décadas do século XX”, cujo resumo constitui esta comunicação. O teatro de revista foi o gênero preferido para estudo, devido à relevância dos aspectos plásticos e visuais desse tipo de espetáculo, em que o figurino, em diversos momentos, assumiu papel de extrema importância. Desenhando espaços através dos gestos do ator, trajes fantasiosos, caricatos e bizarros auxiliaram a construir os quadros cômicos das revistas, colorindo e emoldurando os números de música e dança.

Logo no início da pesquisa, os croquis do artista plástico e caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, que fixou residência no Rio de Janeiro e trabalhou para a imprensa carioca, no início do século XX, foram extremamente valiosos, pois mostraram, de imediato, a teatralidade da linguagem caricatural dos trajes e adereços das revistas de ano. Teatralidade semelhante também pode ser identificada nos figurinos de Aluizio de Azevedo, que, antes de se consagrar como um dos maiores romancistas brasileiro, estreou como caricaturista; seus figurinos estão descritos nas rubricas dos textos das revistas de seu irmão, Artur.

Revistas famosas de Artur Azevedo, como *O bilontra*, *O homem e Fritzmarc* mereceram mais atenção nesse trabalho devido aos figurinos, de autoria de Aluizio de Azevedo. Também a revista *O ano que passa*, do mesmo autor, recebeu atenção equivalente em função das ilustrações de Julião Machado. Esta última, publicada no jornal *O País*, em 1907, do Rio de Janeiro, nunca foi encenada nos palcos nacionais. No entanto, por esse mesmo motivo, seus 10 atos reúnem os desenhos que auxiliaram a reconstituir os figurinos revisteiros daquele início de século.

No capítulo da dissertação que trata da moda nas ruas e nos palcos da cidade do Rio de Janeiro, verificou-se até que ponto esse fenômeno influenciou a cena e a criação dos personagens-figurino do teatro de revista na virada do século XIX. Nos textos das peças, na década de 1920, pode-se perceber o desfile *À La Garçonne* (Veneziano, 1996: 85), revelando que a moda era valorizada nas cenas revisteiras e no cotidiano da cidade, mas as novidades e os lançamentos transitavam principalmente nos palcos transformados em passarelas.

Outro aspecto importante dessa relação entre o figurino ditado pela moda, ou seja, o traje usado pela “boa sociedade” (Rainho, 2002: 62) no momento da encenação teatral e o figurino do teatro de revista está presente nas referências feitas às criações dos caricaturistas, nas rubricas dos textos e nas letras das músicas, em que Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos e Luiz Peixoto aparecem como os autores dos “figurinos”. Se seus modelos inéditos, desenhados exclusivamente para cada espetáculo, desfiliavam diante da platéia, esses caricaturistas e revistógrafos, além de criarem os seus personagens, ditavam a moda do momento.

Detalhes raros dos figurinos do gênero foram revelados pelo exame de diversas figuras dos quadros da revista *O ano que passa*, ilustrados por Julião Machado, como por exemplo, os personagens-tipo – o *compère* Arruda e o *Zé Povinho*, o chefe de família e os frequentadores da festa da Penha; as alegorias –, o teatro, as bebidas, o verão carioca, a colônia portuguesa, a flora, as repúblicas da Argentina e do Brasil, o hino nacional e a bandeira brasileira, a imprensa e as classes profissionais; ou as caricaturas de políticos e celebridades da época,

tais como Oswaldo Cruz e João do Rio, entre outros famosos – figuras que desfilaram nas páginas do jornal *O País* no ano de 1907.

A pesquisa redescobre a arte da caricatura e sua relação com o teatro de revista, comprovando que o humorista – revistógrafo e/ou caricaturista – se apropriava da função de figurinista quando vestia seus personagens, tanto na caricatura impressa quanto na cena teatral. A própria divisão em quadros do teatro de revista coincide com a divisão em quadros-charge, nas revistas impressas. A sátira gráfica, nos jornais e nas revistas ilustradas, é semelhante à sátira dos quadros cômicos do teatro de revista. Portanto, os personagens que transitavam nesses meios de comunicação de massa, fontes do humor carioca, tinham, em geral, características semelhantes.

Em etapa mais avançada desse trabalho de análise, os figurinos das revistas foram organizados em grupos: o figurino-tipo social, o figurino-personalidade, o figurino-alegoria, o figurino-fantasia e o figurino do ator cômico. O grupo do figurino-tipo social abrangeu os seguintes personagens-figurino: O Zé-Povinho, a baiana mulata, a mulata, o almofadinha, a melindrosa, o *sportman*, o chefe de família, o português, o malandro e o caipira.

O grupo do figurino-personalidade reuniu as principais caricaturas de políticos, artistas e demais personalidades famosas no momento da encenação da revista. O do figurino-alegoria se compôs de diversas alegorias que transitavam nos palcos das revistas cariocas, principalmente nas revistas de ano, como por exemplo, a cidade, a república, a justiça, a ociosidade, a jogatina e o trabalho. O figurino-fantasia foi subdividido da seguinte maneira: a fantasia histórica e a fantasia mitológica e/ou fantástica; o figurino-fantasia tradicional e o figurino-cenografia.

O último capítulo da dissertação trata da nudez e do travestimento, muito comuns nesse tipo de teatro, e aponta a participação das companhias estrangeiras, no início da década de 1920, na implantação de uma nova estética cênica, em que a beleza dos cenários e dos figurinos, os corpos nus e os efeitos visuais foram extremamente valorizados. O travestimento, por sua vez, foi um dos principais recursos de figurino desde o surgimento das revistas de ano, ainda no século XIX, quando as atrizes se caracterizavam como personagens masculinos, adotando aparência andrógina, sem deixar de lado, entretanto, a elegância e a sensualidade. Os atores também se travestiam quando caricaturavam as atrizes famosas da época, provocando o riso em função do contraste criado pela aparência máscula de seus corpos cobertos por roupas e delicados adereços femininos.

Finalizando, cabe informar que os desenhos, croquis, aquarelas e fotografias examinados, somam 90 ilustrações, que se encontram, além de intercaladas no texto da dissertação, reduzidas no Anexo A. O Anexo B reúne os quadros de análises dos figurinos dos textos das revistas: *O bilontra*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, e *Meia-noite e trinta e Amendoim torrado*, de Luiz Peixoto.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 1967. (Coleção Signos).
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GUINSBURG, J. & NETO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP e Imprensa Oficial, 1999.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2 v, 1984.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano: a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30): mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: UNICAMP, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: UNICAMP, 1996.

* * *

HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO CÊNICA BRASILEIRA: UMA POÉTICA DO ESPAÇO

Luciana Liege Bomfim Brito

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Iluminação cênica, luz no teatro, modelo actancial

A pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Teatro, da UNIRIO versa sobre a iluminação no teatro contemporâneo, seus limites, sua estética, sua função. Para tanto, tornou-se necessário um levantamento da história da iluminação cênica no Brasil e no mundo. Feito este levantamento, começou-se o estudo propriamente dito sobre as funções e os limites da iluminação cênica no teatro contemporâneo. Vale aqui ressaltar que o termo contemporâneo é utilizado para designar o teatro atual.

A iluminação cênica tem uma grande defasagem em material teórico em língua portuguesa. Poucos autores se debruçaram sobre esse tema que continua na sua pré-história, sem críticas conceituais. Existem apenas poucas e pequenas referências em livros de teatro, porém nada substancial e específico para a área, com exceção dos raros livros que tratam do assunto.

O surgimento da figura do encenador, assim como a descoberta da luz elétrica (ambos no final do século XIX), foram decisivos para o avanço da iluminação cênica. A evolução técnica, desde então, tem sido enorme. A quantidade de novos equipamentos cresce substancialmente. Porém a formação de quase todos profissionais se deu através da prática, acompanhando e observando outros iluminadores. “Quase todos nós, senão todos, aprendemos caindo de escada, tomando choque, fazendo rabicho, cortando gelatina, fazendo gambiarra, experimentando e observando o experimento dos outros. Cometemos muitos equívocos, mas também descobrimos muita coisa.”¹

“A luz é uma matéria fina e sutil que se propaga por toda parte e que fere nossos olhos. As cores são as sensações que Deus excita em nós, segundo os diversos movimentos que trazem essa matéria aos nossos órgãos” (ISRAEL PEDROSA, 1982: 50). Porém, além de ser um fenômeno físico, a iluminação causa efeitos psicológicos no público. “A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento” (PATRICE PAVIS, 2003:180)

A iluminação de peças, antes do advento da eletricidade, era feita utilizando a luz solar, velas, tochas e o gás, o que causava muitos incêndios, além de não permitir um controle do fecho de luz, que era bruxuleante. Até então a iluminação cênica não tinha conceito estético.

Sua única função era tornar claro os atores, cenários e público, que freqüentava os teatros muito mais para ser visto do que para assistir uma peça.

Com a descoberta da eletricidade, a luz passou a exercer um papel mais amplo, determinando mudanças também na cenografia, na maquiagem e na indumentária. Devido à possibilidade de definição dos fachos de luz, o cenário teve que adquirir uma tridimensionalidade, a maquiagem e o figurino tiveram que se adaptar às novas utilizações de cores e de posicionamento dos refletores. Desde então, as artes plásticas de um espetáculo tornaram-se, agora, artes com estética própria, estudadas em maior ou menor grau.

O estudo das cores e seu efeito também tornou-se imprescindível. Para isso, o estudo de áreas que antes não pareciam ter muita relação foi necessário, como por exemplo química, física, psicologia. “Mas o fator decisivo para a criação do sistema de medidas de cores foi a descoberta, por Newton, do comprimento de ondas que caracteriza cada matiz, representado em grandeza matemática por milimícrons (...)” (ISRAEL PEDROSA, 1982:81) Newton, Goethe, Leonardo da Vinci, Galileu, Sebastiano Serlio e Leone di Somi, dentre outros, foram os precursores neste estudo. “A cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão” (ISRAEL PEDROSA, 1982:17).

No Brasil, a grande revolução na iluminação cênica se deu com a chegada do polonês Zbigniew Ziembinski. Sua encenação, em 1949, de “Vestido de Noiva” (1943) marcou a iluminação, a encenação, a dramaturgia e a cenografia. Os efeitos de luz idealizados requereram vários dias de ensaios gerais, sendo muito para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro ceder. O polonês ficou três dias e três noites trabalhando direto para conseguir a harmonia entre atores, técnicos de luz, som e cenário (YAN MICHALSKI, 1995).

Desde então, várias evoluções na iluminação e na sua estética ocorreram. O teatro brasileiro ficou muito tempo em defasagem com o teatro mundial, em relação aos equipamentos novos. Por conta disso, a criatividade teve que se desenvolver muito mais do que a técnica. Como aqui não existiam os mesmos equipamentos que o resto do mundo possuía, os iluminadores locais tiveram que superutilizar os existentes, descobrindo novas possibilidades.

Atualmente é imprescindível a presença do iluminador num espetáculo. “A Iluminação ocupa um lugar-chave na representação, já que ela faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera” (PATRICE PAVIS, 2003:179). Como a luz passou a ter esta função, a de criar ambientes, ela passou também a criar climas, definir se era dia ou noite, fazer um corte direcionando o olhar do público, ocultar ou dar destaque a algo ou alguém. Não apenas a luz é importante, mas sua sombra, seus os ângulos, suas cores.

Porém, algumas perguntas surgem ao se estudar a luz teatral e a sua estética. A iluminação cênica tem algum limite? Seria possível ela ser actante num espetáculo? O modelo actancial oferece um quadro para manipulação de forças que se confrontam no texto, como afirma Jean-Pierre Ryngaert, em 1995. O conceito de actante vem da semiologia, mas foi extraído e aplicado na fenomenologia do espaço.

Esta pesquisa pretende estudar os limites da iluminação cênica contemporânea fazendo uso de outras áreas afins, como fotografia, física, psicologia, semiologia e fenomenologia. Como estudo de caso, foi escolhido o texto *Valsa N.06*, de Nelson Rodrigues. A pesquisa se propõe analisar a luz de três montagens da referida peça, levantando os limites encontrados pela luz, a possibilidade dela ter-se tornado actante, ter exercido uma influência direta na encenação. Também estão sendo feitas entrevistas com iluminadores do mercado baiano e do mercado carioca, traçando, assim, um paralelo entre ambos. A junção de tudo fornecerá o arcabouço metodológico que será utilizado na pesquisa.

Notas

¹ Luiz Nobre, iluminador e presidente da ABrIC, Associação Brasileira de Iluminação Cênica, em debate no I Congresso Brasileiro de Iluminação Cênica, de 4 a 7 de setembro de 2005, em São Caetano do Sul, São Paulo.

Bibliografia

- BABLET, Denis, *La Lumière au Theater, in Théâtre Populaire*, Paris: CNRS, (38), 2º trimestre, 1960.
- BARTHES, Roland, *Elementos da semiologia*, São Paulo: Cultrix, 1972.
- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1986.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. Sorocaba: SP/TCM Comunicação.
- GUINSBURG, J. & NETO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JÚNIOR, Redondo. *O teatro e sua estética*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- LIMA, João Castro. *Cartilhas de teatro: iluminação cênica*. Porto Alegre: UF/Porto Alegre.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: HUCITEC, 1995.
- PAVIS, Patrice, *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva,
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano; Ed. UnB, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*; Trad. e apresentação, Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: CAC/ECA/USP.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral*. 1998. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: CAC/ECA/USP. 1998.
- VASCONCELOS, Luis Paulo, *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

* * *

BANCO DE TEXTOS SANDRO POLLONI: 'LUGAR DE MEMÓRIA' DO TEATRO BRASILEIRO

Luiz Humberto Martins Arantes

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)/FAPEMIG

Memória, dramaturgia, digital

O mundo moderno instaurou e a contemporaneidade deu continuidade àquilo que filósofa Hannah Arendt chamou de necessidade de atualização do passado. Esta relação estabelecida com a posseidade tornou urgente, também, a criação de lugares, métodos para se guardar os documentos e também os vestígios, as marcas deste tempo quase sempre fugidio.

Os mais diversos pesquisadores teceram reflexões a respeito da relação passado/presente, ora ressaltando o passado como memória ora observando a necessidade de um olhar científico acerca dos fatos passados. Assim, toda uma bibliografia a respeito das proximidades entre memória e história vem sendo construída, mas sempre no caminho de valorizar a presença do acontecido na continuidade do presente e do futuro.

O presente texto, preparado para comunicação oral, tem sua origem no processo de desenvolvimento do projeto de Pesquisa *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, idealizado na Universidade Federal de Uberlândia e que, além do autor deste artigo, teve também a participação dos pesquisadores Ângela Maria Silva e Ilmério Reis da Silva, o que lhe garantiu uma abordagem multidisciplinar seja na concepção seja no desenvolvimento.

No que diz respeito ao acervo bibliográfico para estudo e pesquisa pertencente ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – antigo curso de Artes Cênicas –, pode-se mencionar que ele foi constituído juntamente com a fundação da graduação/licenciatura, isto é, em 1994. Juntamente com o suporte bibliográfico, a universidade adquiriu um rico acervo de peças teatrais do teatrólogo Sandro Polloni.

A aquisição do acervo enriqueceu o acesso de peças teatrais de autores nacionais e estrangeiros não apenas no meio acadêmico, mas, principalmente, disponibilizou a consulta para leitura e montagens à comunidade local e regional do interior de Minas Gerais.

O Banco de Textos Teatrais Sandro Polloni, hoje sob a guarda da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, é uma coleção de aproximadamente 800 (oitocentos) textos de peças teatrais, doada em 1993 pelos artistas Sandro Polloni e Maria D'ella Costa. Desde então, o acesso ao conjunto da coleção não tem sido totalmente eficiente, pois grande parte das obras vem apresentando problemas de preservação (rasuras, desgaste na impressão, folhas soltas), dificultando o acesso para a leitura e apresentando riscos de perda futura. Além disso, carece da falta de um processo mais aprimorado de catalogação, que possua uma ferramenta eficiente de busca das informações da coleção.

Os nomes de Sandro Polloni e Maria D'ella Costa são de reconhecimento nacional e internacional, foram importantes figuras no teatro paulista e brasileiro, principalmente a partir da década de 1950, quando foi muito comum, durante e no pós-guerra europeu, artistas e intelectuais buscarem outros países para, ora em virtude do exílio ora por opção própria, recomeçarem um vida de intensa produção cultural. Foi assim com Gianni Ratto, Maurice Vaneau, Ziembinski e também Sandro Polloni.

A atuação de atriz Maria D'ella Costa também propiciou importantes conquistas ao teatro brasileiro, seja como profissional dos palcos seja como empresária de casa de espetáculos que, já na década de 1950, ousava encenar pela primeira vez um texto de Jorge Andrade, colocando em pauta a urgência do autor nacional, com qualidade, no texto e na cena.

A trajetória destes dois artistas de teatro que dedicaram mais da metade delas ao fazer teatral, propiciou o acúmulo de experiências e de material a respeito de sua arte. Parte deste material são peças de teatro que, ora por aquisição ora por doação, foram-se avolumando e constituindo um acervo particular que, só em 1993, com a aquisição do mesmo pela Universidade Federal de Uberlândia pôde ser disponibilizado ao público em geral.

O que se constatou, com o passar dos anos, foi que o suporte material dessas peças pertencentes ao acervo não vem suportando a ação do tempo diante do constante manuseio por parte de docentes e discentes. Outros agravantes se somam a este, quais sejam: primeiro, uma parte dos textos é datilografada, o que, com o passar dos anos, tem feito com que algumas folhas grudem umas às outras, danificando trechos dos textos; segundo, uma outra parte são peças mimeografadas, o que também tem gerado perdas, uma vez que as letras e palavras, antes azuis, devido ao efeito do álcool, têm-se diluído pelo papel, impossibilitando a leitura.

Diante deste quadro de deterioração surgiu, então, a idéia e a ação de organização e preservação do acervo. Sendo a Biblioteca Central da Universidade Federal de Uberlândia a responsável pela guarda e disponibilização das obras, coube a seus profissionais a iniciativa de convidar professores pesquisadores dos cursos de Teatro e Ciências da Informação para viabilizar o projeto de catalogação, digitalização e divulgação virtual, bem como o contato com Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais) e, em seguida, a solicitação de financiamento. Com todo este processo, o projeto foi-se tornando viável e cada vez mais multidisciplinar, incorporando não só professores, mas também alunos das referidas áreas.

No tocante à área de Teatro houve envolvimento desde a formulação do projeto e a respectiva solicitação de financiamento. Em seguida, já durante os primeiros passos da pesquisa, várias reuniões aconteceram, nas quais se discutia a especificidade do texto de teatro, seu peculiar formato e como melhor adequá-lo ao formato eletrônico, não apenas no momento da digitalização, mas também na facilitação das buscas de informações pelos usuários do banco de textos. Muito acostumados ao formato dos textos acadêmicos e científicos, os profissionais da área de computação precisaram entender esta complexidade que envolve as estruturas de uma peça teatral, ou seja, sua divisão em atos, cenas, quadros e, ainda, a existência de procedimentos que os fazem funcionar, tais como: personagem, rubrica, diálogos, etc.

Maior envolvimento, ainda, ocorreu com a participação de alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, pois se verificou a necessidade de leitura de todas as peças do acervo para que pudessem produzir resumos das mesmas e também a elaboração de uma ficha catalográfica com os dados das peças, para só então encaminhá-las ao processo de digitalização.

Após esta etapa, algumas peças foram digitadas e outras digitalizadas via “scaner” e, em seguida, adequadas a um formulário preparado especialmente para receber a estrutura de um texto de teatro. Como anteriormente mencionado, esse formulário recebeu as informações dos textos, obedecendo aos procedimentos que fazem funcionar um texto teatral, como ainda adaptou-se às necessidades de buscas de informações por parte dos usuários.

Assim processadas, as peças começaram a ser disponibilizadas via ‘intranet’, um sistema interno de acesso a informações acadêmicas e administrativas da Universidade Federal de Uberlândia, o que tem possibilitado que os usuários acessem as mais variadas obras e os mais diversos autores e também façam buscas de textos pela quantidade de personagens, pelo resumo das narrativas, pelo gênero, dentre outros dados.

Todo este cuidadoso processo de tratamento e digitalização do acervo de Sandro Polloni não significará o descarte das peças digitadas e mimeografadas, uma vez que as cópias físicas trazem as marcas dos mediadores que leram os textos e os levaram à cena. Em seus, grifos, anotações laterais, rabiscos e observações diversas, os futuros pesquisadores poderão encontrar os vestígios do futuro espetáculo teatral.

Àqueles que se interessarem parte do acervo já se encontra disponível no site <http://www.bdteatro.ufu.br>.

Bibliografia

- ARANTES, Luiz Humberto M. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- ARENDE, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LEVY, Pierre. *O que é virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. ‘A Personagem no Teatro’. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

* * *

ACERVO ICONOGRÁFICO DA CIA. WALTER PINTO DO CEDOC/FUNARTE COMO FONTE PRIMÁRIA DE INVESTIGAÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A PARCERIA POSSÍVEL ENTRE PESQUISA ACADÊMICA E CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO NA IDENTIFICAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE COLEÇÕES

Maria Filomena Vilela Chiaradia

Fundação Nacional de Arte (FUNARTE/RJ)

Teatro de revista, iconografia, história

Meu projeto de doutoramento objetiva a investigação dos modos de produção teatral da Companhia Walter Pinto vinculada a uma abordagem teórico-metodológica que busca o estudo da imagem como evidência histórica, tal como tratada por Peter Burke (2004), que mostra as oportunidades e os desafios de se usar o elemento visual para compreender outras épocas. Esta abordagem visa integrar a representação visual da cena e seus elementos, de forma que a imagem teatral ganhe uma leitura autônoma, não mais considerada como mero apêndice da documentação textual. Esta escolha está fortemente associada à natureza do Arquivo Walter Pinto, doado pelo próprio Walter Pinto ao antigo Serviço Nacional de Teatro – SNT, em 1979, e hoje incorporado ao acervo da Coordenação de Documentação e Informação da FUNARTE, o CEDOC/FUNARTE. O Arquivo contém documentos de diversos tipos (peças teatrais, programas, papéis administrativos e pessoais, fotografias, correspondência, etc.) que cobrem parte significativa da atuação da Empresa Pinto Ltda., da Companhia Walter Pinto e de outras empresas e/ou companhias que tiveram seus espetáculos encenados no Teatro Recreio, abrangendo, aproximadamente, 30 anos de produções teatrais naquela casa de espetáculos, situada na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro.

Os documentos iconográficos ocupam posição de destaque no Arquivo. Além das fotografias que, de acordo com inventário realizado em 2004, chegam a quase 6.000 itens (aí incluídas as duplicatas), foram encontrados desenhos e croquis de cenários e figurinos, e cartazes de espetáculos. Trata-se, portanto, de rico universo documental, ainda muito timidamente explorado.

Manoel Pinto, ator e empresário, pai de Walter Pinto, iniciou suas atividades teatrais na segunda década do século 20. Ao morrer, em 1938, a Empresa Pinto Ltda. ficou sob a direção de Álvaro Pinto, seu filho mais velho, que, logo depois, também veio a falecer, o que obrigou o caçula, Walter, a assumir a Empresa, estreando seu primeiro espetáculo, em dezembro de 1940,¹ com a revista *Disso é que eu gosto*, de autoria de Miguel Orrico, Oscarito Brenier e Vicente Marchelli.

O espírito tradicional do “velho” [Manoel Pinto], no Teatro Recreio, seria alterado quando o ousado, pernóstico, empreendedor, deslumbrado e deslembado Walter Pinto assumiu a responsabilidade de fazer um teatro de revista à imagem e semelhança de Florenz Ziegfeld, Shubert, Earl Carrol, George White, e os manipuladores do Lido de Paris, antecipando, mesmo inconscientemente, os superespetáculos ofuscantes e fugazes de Las Vegas (PAIVA, 1991:452).

Walter Pinto não só manteve por mais de 20 anos as atividades da empresa herdada de seu pai, como também a tornou referência para o teatro de revista das décadas de 1940 e 1950, fundando uma companhia com seu nome – a Companhia Walter Pinto. Assim como seu pai, o novo empresário não se satisfaz apenas com a administração de sua companhia, e logo começou a assinar textos em parceria com autores já consagrados no gênero, como Luiz Peixoto, Freire Júnior, Luiz Iglesias, Max Nunes etc. E foi além, não impondo limites a sua participação ativa nos espetáculos:

Walter ainda quis provar sapiência assinando, como autor de libretos, responsável pela iluminação e a chefia do maquinário, da mobilidade coreográfica, bem como pela direção artística e direção geral. Mágico, multisciente ou megalômano? O fato é que, historicamente, Walter Pinto, sem se dar conta, comandou o terceiro e último período de fastígio da revista brasileira² (PAIVA, 1991:461-462).

Para alguns historiadores a Companhia Walter Pinto representa não só a última fase desse gênero de teatro musicado em nossos palcos, como sua derrocada, na medida em que se teria *desviado*, percorrendo outros caminhos, que não mais representariam o gênero revista.

Ainda sob a hipótese de que o Teatro de Revista no Brasil tem uma fórmula que o caracteriza e diferencia dos outros gêneros afins, observou-se que, no Brasil, o Teatro de Revista, a partir de 1940 *desvia-se*, definitivamente, para o *music-hall*. Na época de Walter Pinto, que estréia em 1940, o que se convencionou chamar *revista* apodera-se de todos os recursos visuais e sensoriais para chegar ao público. O luxo abafa o texto que vai, aos poucos, *se desviando* para o *teatro de variedades*. Este teatro chamado revista vai tendo enfraquecida a sua linfa, a sua mais autêntica razão de ser, que é a sátira e o contato com a atualidade, com a sociedade a que pertence. Perdendo esses ingredientes, o Teatro de Revista perde o sistema nervoso central, sua vitalidade (...) O gênero havia *se desviado* para o puro entretenimento, ainda que, aqui e ali, surgissem críticas e anedotas políticas. Era a revista espetacular, considerada um outro filão do Teatro de Revista, mas que, para nós, não define nem caracteriza a revista brasileira (VENEZIANO, 1996:15) (grifos meus).

Os comentários citados dão, simultaneamente, a importância de Walter Pinto e sua companhia no contexto do teatro popular musicado no Brasil, como também uma certa “condenação” dessa mesma companhia, por ter levado o gênero revista por outros caminhos, julgados, de certa forma, desprovidos de conteúdo, porque já não mais pautados na ênfase do texto, ainda considerado por esses historiadores o único depositário de valores para o espetáculo.

Entendendo que é necessário acionar outras “ferramentas” teóricas e metodológicas para a investigação dessa Companhia e destacando o aspecto visual das *performances* de Walter Pinto, enfatizado por todos aqueles que citaram sua produção, acredito que a opção por empreender meu estudo *através* de um acervo fotográfico “como meio de conhecimento visual da cena passada e, portanto, como uma possibilidade de descoberta” (KOSSOY, 1989:34) pode ser uma opção acertada.

Sendo pesquisadora do Centro de Documentação da FUNARTE desde 1985, tive o Arquivo Walter Pinto como material de trabalho (não exclusivo, cabe observar) durante os anos de 2000 e 2001.³ Minha tarefa, naquele período, consistiu na tentativa de identificação das fotografias que haviam ficado sem tratamento (felizmente, uma parcela pequena, se comparada ao tamanho da coleção), a partir da leitura dos textos teatrais pertencentes ao Arquivo. Pude, então, ler 139 títulos de revistas, burletas, operetas e comédias musicais, ainda que alguns textos estejam incompletos e outros possuam mais de um exemplar, o que significa, muitas vezes, versões diferentes do mesmo título. Apesar da leitura integral dos textos do Arquivo, o trabalho de identificação das fotos foi parcial e ainda restaram imagens sem identificação. Evidenciou-se a necessidade de uma pesquisa de mais fôlego, fora do CEDOC/FUNARTE, em outros acervos, para que se pudesse verificar, em confronto com outras fontes, a procedência daquelas imagens. Infelizmente, na rotina de trabalho daquele Centro, essa atividade não pôde ser realizada.

A realização da pesquisa sobre a Cia. Walter Pinto como projeto de doutoramento prevê a consulta a outros acervos, provavelmente acrescentando não só outras imagens, como também outros documentos, como as imprescindíveis críticas de espetáculos, enriquecendo o universo documental a ser investigado. Portanto, a elaboração de uma pesquisa acadêmica voltada para o estudo de um acervo documental específico colabora de forma significativa para a identificação de documentos desse mesmo acervo, como também pode determinar

modelos de organização dessa documentação, de maneira que o material trabalhado fique disponível para futuros estudiosos.

Separei 36 dossiês fotográficos de espetáculos produzidos por Walter Pinto, totalizando aproximadamente 500 fotos, conjunto que será minha fonte primária de investigação. Esses dossiês deverão ser tratados tecnicamente e então incluídos na base de dados Biblioteca Argonauta, usada atualmente no CEDOC/FUNARTE, que prevê a inclusão de imagens em seus registros, mas ainda não teve essa modalidade implementada. Então, a idéia é de que cada espetáculo possa ser registrado na base de dados de forma a se poder acessar e recuperar não só as informações sobre título, autor, data, local, ficha técnica etc., como também as fotos correspondentes.

A busca das críticas e possíveis programas dos espetáculos é tão fundamental para o trabalho analítico do modo de produção teatral da Companhia, quanto para o tratamento técnico da documentação, pois auxilia no preenchimento de lacunas de informações como, por exemplo, datas de estréia, elenco etc., e as possíveis descrições de quadros das revistas ajudam a identificação das fotos, assim como confirmam as que já estão identificadas. O tratamento técnico da coleção estará vinculado, sempre, ao desenvolvimento da pesquisa, que também objetiva traçar um pequeno perfil sobre os fotógrafos de cena e suas técnicas específicas reveladas pelas próprias fotos selecionadas para análise.

A experiência de usar imagens acopladas aos registros de referências bibliográficas será um desafio a ser enfrentado e, espero, vencido, em conjunto com a equipe do CEDOC/FUNARTE. A superação dos obstáculos tecnológicos relativos à base de dados em conjunto com a metodologia a ser implantada na organização da coleção iconográfica da Companhia Walter Pinto, desenvolvida e discutida a partir de um projeto de pesquisa acadêmica, poderá disponibilizar e disseminar, num futuro não muito distante, essa e outras importantes coleções documentais para todos aqueles que estudam as artes em nosso país.

Notas

¹ Walter Pinto, em depoimento ao SNT, afirma ter estreado em dezembro de 1939, mas Paiva (1991, p. 460) diz que foi em dezembro de 1940. A cópia do texto de *Disso é que eu gosto*, no Arquivo Walter Pinto, traz a data de 1940, razão pela qual optei pela versão de Paiva, por enquanto.

² “O processo se arrastava desde os primeiros anos 30 e precipitou-se em 1940, último ano de glória da revista de crítica de costumes, fechando um ciclo: primeiro momento do terceiro grande período, o da revista feérica absoluta que, mal ou bem, duraria, penosamente, duas décadas. Não se pense na ausência absoluta da crítica, da pilhéria, do comentário gestual ou verbal das novidades. Havia tudo isto, sim – mas sem a força criadora do decênio que findava, e não se falava de mordada política” (Paiva, 1991, p. 453).

³ Esse Arquivo está tratado em sua quase-totalidade, mas não foi ainda incluído na base de dados Argonauta – só adquirida em 2003 – que realiza o registro de documentos de diversos tipos, além dos tradicionais bibliográficos, e prevê também a inserção de documentos integrais, anexados a suas respectivas referências. A base de dados do CEDOC/FUNARTE já pode ser acessada via Internet, pelo site www.funarte.gov.br.

Bibliografia

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
 KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
 PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
 VENEZIANO, Neide. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...* Oba! Campinas: UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz)

* * *

O EXPRESSIONISMO TROPICALISTA DE HELIO EICHBAUER

Maria Odette Monteiro Teixeira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Tropical

O presente trabalho aborda a importância do cenário e do figurino criados por Helio Eichbauer para a encenação de *O rei da vela* no Teatro Oficina no ano de 1967. A idéia é demonstrar a contribuição das criações do cenógrafo para o impacto da encenação, a partir do material iconográfico disponível.

A montagem de *O rei da vela* foi um marco na história do Teatro Oficina. Escrito em 1933, o texto da peça não conseguiu ser plenamente absorvido pelos palcos de seu tempo, era ousado demais. A cena modernista de *O rei da vela* ficou na gaveta por 34 anos até que o Teatro Oficina, finalmente, a descobriu. Uma leitura da peça em 1967 revelou aos componentes do grupo todas as possibilidades do texto. Jose Celso Martinez Correia já conhecia o texto, mas o achava “*modernoso e futuristóide*” demais. Aquela leitura e a situação do país revelaram novas possibilidades para a peça. Após 64, o texto se atualizara. A representação irônica e cruel que Oswald fez da decadência da aristocracia do café ainda “iluminava” a realidade brasileira. O país vivia a realidade do atraso tecnológico, sobrevivendo no conchavo político entre a classe dominante e o capital estrangeiro. Essa montagem inspirou o renascimento da figura de Oswald de Andrade. O programa era uma verdadeira aula sobre o polêmico modernista. A antropofagia voltava a ser assunto de vanguarda. Intermediado pelo texto de Oswald de Andrade, o Tropicalismo ganhava o palco do Teatro Oficina na encenação de José Celso Martinez Correia.

A encenação de *O rei da vela* reabria o espaço do teatro Oficina destruído por um incêndio em 1966. Durante um ano, o grupo correu o país remontando peças angariando fundos para a reconstrução do teatro. Em 1967, o teatro é recuperado com o projeto arquitetônico de Flavio Império, que atuava como cenógrafo oficial do grupo.

Em 1966, quando entra para o Grupo Oficina, Helio Eichbauer estava há pouco tempo no Brasil. Ele vinha de uma formação em cenografia em Praga, na então Tchecoslováquia. Lá estudou e estagiou por quatro anos (1962 a 1966) com Josef Svoboda, um revolucionário introdutor de técnicas de intermídia na cenografia, considerado pela crítica internacional o maior cenógrafo do século XX. No trabalho com Svoboda, Eichbauer entra em contato com o abstracionismo geométrico e a arte cinética. O tcheco também revelou a Eichbauer a riqueza da cena desprovida de cor. O preto e branco era cheio de possibilidades. Havia uma imensa quantidade de cinzas a explorar.

Eichbauer teve também experiências na Alemanha, onde estagiou no Berliner Ensemble de Bertold Brecht e no Ópera de Berlim, e em Cuba onde trabalhou um ano no Teatro Studio de Havana com o ator e diretor Vicente Revuelta.

No Oficina, trabalhou uma breve temporada como assistente de Flavio Império, montando e adaptando o cenário da peça *Andorra*, de Max Frisch, para o teatro Maison de France do Rio de Janeiro. Após essa parceria, um impedimento de Flavio Império acabou levando Eichbauer a assinar o cenário e o figurino de *O rei da vela*. Naquela época era uma prática comum que os cenógrafos também assinassem o figurino.

Em seu primeiro trabalho autoral no Brasil, Eichbauer já demonstrava o vigor de sua capacidade criativa. Diferente de tudo o que havia feito na Europa, o cenógrafo é desafiado a criar uma cena figurativa e extremamente colorida.

A irreverência do texto e da encenação foi perfeitamente traduzida na plasticidade da cena. Na estética das criações de *O rei da vela* havia uma síntese de influências. Via-se ali a fria austeridade do norte da Europa mesclada ao turbulento calor dos trópicos.

Na pesquisa para a construção das imagens, Eichbauer se encanta com a perspectiva formal de Lazar Segall. O telão do segundo ato revela a influência do pintor modernista, pois há uma série de pinturas de Segall retratando Bananais, fato que atesta essa ligação. É interessante observar que, assim como Helio Eichbauer, Lazar Segall é fruto de dois tipos de ambientes. Lituano de origem (tendo estudado pintura na Alemanha), acaba adotando o Brasil como pátria. A estética do pintor também é fruto de influências contrastantes: o lado sombrio e romântico do norte da Europa mesclando-se à tropicalidade brasileira.

Olhando os desenhos do cenário de *O rei da vela*, vê-se ali que os motivos tropicais são exageradamente *naifs*. O sarcasmo do texto é muito bem representado nesse exagero. O “trópico” sentido nessa cena não é só alegre, quente e colorido. Não chega a ser um “triste trópico”, mas um trópico agressivo e cheio de ironia. Há um pouco de Carmem Miranda e um pouco de Eduard Munch. A angústia da Europa do norte se confundindo com a inconseqüência colorida dos trópicos. Essa mistura parece ser a idéia básica do “Expressionismo Tropicalista”.

Numa entrevista realizada por Tania Brandão para a Revista *Dyonisos*, Renato Borgui revela um pouco da impressão que essas imagens causavam:

O Rei da Vela teve uma carreira muito engraçada, quando estreou, ninguém sabia direito se era bom ou ruim. Na medida em que foi sendo apresentado para platéias pequenas, foi sendo descoberto. As pessoas começaram a se apaixonar, a falar dele; em três meses era o acontecimento marco do teatro. Não foi uma coisa reconhecida na primeira semana, porque era muito povo. A cenografia era um escândalo, de repente abriu uma Baía de Guanabara num telão com bananeiras, cristo redentor, a gente vestido com umas roupas de cetim e veludo verde-amarelo, com aquela coisa de sexualidade exacerbada, com saqueiras enormes, sexos violentos, símbolos fálicos, uma loucura. As pessoas tinham medo de formar opinião a respeito... (BORGHI, 1982:46).¹

Esse depoimento de Renato Borghi ilustra bem o que se pretende demonstrar. Para exemplificar o impacto da cena sobre a audiência o ator se vale de elementos do cenário e do figurino. Certamente, o choque da visualidade desempenhou significativo papel na recepção da cena.

A irreverência do texto e da proposta de encenação foi perfeitamente traduzida pelas criações de Eichbauer. O telão colorido do segundo ato acabou transformado em emblema do movimento tropicalista que começava a nascer. Mais tarde, em 89, o mesmo telão foi capa do disco *O estrangeiro* de Caetano Veloso.

No presente momento, uma exposição sobre o tropicalismo percorre o mundo, mostrando o material cenográfico de *O rei da vela*. Em 2007, a exposição virá ao Brasil e ficará exposta na OCA, no Parque Ibirapuera em São Paulo.²

Sobre a encenação há uma infinidade de críticas jornalísticas, ensaios, monografias e teses; porém, em todo esse material, não há sequer um artigo que se atenha, acuradamente, à cenografia e ao figurino. Conseqüentemente, a originalidade desta apresentação está no fato de abordar um aspecto importante e praticamente inédito no que se refere à encenação de *O rei da vela*.

Notas

¹ Entrevista completa encontra-se na Revista *Dionisos*. Rio de Janeiro, nº 26. 1982 Revista Número especial dedicado ao Teatro Oficina. Organizado por Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Mec/FUNARTE/SNT.

² A exposição sobre o tropicalismo denomina-se “Tropicália: uma modernidade paralela no Brasil” (circa 1967) – organizadores: The Bronx Museum of the arts/ New York – EUA/Museum of contemporary art of Chicago/ Chicago – Eua e Barbican (Londres – Inglaterra) e OCA – Parque Ibirapuera, São Paulo – Brasil.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2001.
 ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BABLET, Denis. *Le décor du théâtre dans le monde depuis 1960*. Bruxelles: Edition Meddens, 1973.

BORGHI, Renato. Depoimento em entrevista Revista *Dionisos* nº 26 Número especial dedicado ao Teatro Oficina. Organizado por Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Mec/FUNARTE/SNT, 1982.

DUNN, Christopher. *Brutality garden*. Tropicalia and the emergence of a Brazilian conterculture. North Carolina, USA: The University of North Carolina Press, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SFAT, Dina e CABALERO, Mara. *Dina Sfat: palmas pra que te quero*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

* * *

OS ÁLBUNS DE ANTÔNIO GUERRA: OBJETOS DA MEMÓRIA TEATRAL

Maria Tereza Gomes de Almeida Lima

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Teatro, amadorismo, memória

Antônio Manoel de Souza Guerra, Antônio Guerra, como gostava de ser chamado, dedicou quase toda sua vida às atividades teatrais. Foi ator, ensaiador e escreveu a peça *Terra das maravilhas*. O amador, juntamente com outros colegas de palco, fundou em São João del-Rei o Grupo Dramático 15 de Novembro, que depois veio a se chamar Clube Dramático Artur Azevedo. Aos 17 anos, Guerra começou a colecionar recortes de jornais, fotografias, cartazes de apresentações teatrais e mais tarde confeccionou 13 álbuns sobre a história do teatro em São João del-Rei e localidades vizinhas.

Desde 1910, Antônio Guerra guarda recortes sobre os Clubes de amadores teatrais dos quais fez parte, das peças em que atuou e ensaiou, dos amadores e artistas que encantaram as noites são-joanenses e de várias cidades mineiras, pois o amador não fez parte apenas do Clube Teatral Artur Azevedo. Guerra ensaiou e atuou em clubes de amadores de Lavras, Belo Horizonte, Divinópolis e Juiz de Fora. Em 1960, o amador resolveu organizar todo esse material que vinha colecionando há aproximadamente 50 anos para escrever um livro. Os recortes compuseram 13 álbuns grandes, de capa dura, da história do teatro, percorrendo uma distância temporal de quase 100 anos, pois o primeiro recorte do primeiro álbum é de uma peça de 1886 e o último é de 1984. Guerra continuou guardando e colando recortes nos seus álbuns até um ano antes de sua morte. Utilizando os álbuns e uma série de outros arquivos, Antônio Guerra escreveu um livro, *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967*.

De acordo com Ecléa Bosi: *a memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto* (2003:16). As memórias de Antônio Guerra estão enraizadas no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto – nos seus álbuns. Os recortes, papéis, cartões-postais e fotografias, cuidadosamente selecionados, datados e colados em 13 álbuns de capa dura, capazes de resistir ao tempo, tornaram enraizadas as lembranças de Antônio Guerra e daqueles que com ele conviveram. O fato de ele ter arquivado a história do teatro de São João del-Rei e de localidades vizinhas, no início do século XX, em álbuns resistentes e datados, mostra que ele queria preservar a memória do teatro. Os seus álbuns são monumentos de memória, uma vez que o tempo que se faz ali é o tempo passado, mas um passado que foi selecionado pela memória de Guerra, pois os recortes, há tanto tempo guardados, foram ordenados pelo hoje, entendendo que o hoje de Guerra corresponde à época em que começou a colar os recortes, tempo esse posterior ao acontecimento dos fatos.

Bergson (1999) diz que a ação do presente é que faz com que as histórias esquecidas venham à tona, mas ao tocarmos o presente, elas

são atualizadas. Quando Guerra montou seus álbuns, colou seus papéis e deu-lhes um novo sentido, por isso é importante reconhecer os caminhos traçados por ele no momento da rememoração. Ele lembrou os acontecimentos diferentemente, pois lembrar é lembrar não mais na originalidade, na “pureza”. Enquanto colava os recortes nos álbuns, ele vivia os fatos novamente, mas com uma intensidade nova, pois as suas experiências não eram as mesmas, ele já não era mais o mesmo Antônio Guerra da época em que os fatos aconteceram. O que será contado nos álbuns é o que aconteceu com Guerra no passado, mas um passado que foi transformado no momento da rememoração. A história teatral, ao ser lembrada por Guerra, não veio ao presente da mesma forma, mas transformada. É essa tênue fissura entre passado e presente que constitui a memória viva e distinta de outros tipos de arquivo passíveis de armazenamento e recuperação.

A disposição dos recortes, das fotografias, dos ingressos das apresentações, é mais que sensação estética ou de utilidade, ela dá uma posição a Guerra no mundo, lhe dá a pacífica sensação de continuidade. Os álbuns de Guerra foram modelados pelo amador durante anos, resistiram a ele e hoje são um pouco do que ele foi. Eles trazem a identidade de Antônio Guerra, do amador teatral, sendo, portanto, objetos biográficos, pois além de terem envelhecido com o possuidor, se incorporaram à vida dele. De acordo com BOSI, *as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos* (2003:27).

Guerra criou seus álbuns e através deles podia estar próximo novamente do teatro, próximo do tempo em que ele considerava como seu. Esse tempo que lhe pertencia era o tempo em que ele atuava e ensaiava nos palcos teatrais, época em que a vitalidade não lhe faltava para realizar seus projetos, pois enquanto ele estava ativo, trabalhando, o ensaiar ou o atuar não precisava ser lembrado, era só fazer. BOSI (1988) afirma que é exatamente esse tempo em que concebe e executa suas empresas que o homem considera como seu. Era essa época que ele desejava fixar, pois através de suas lembranças ele podia voltar prazerosamente para o passado, para o tempo que lhe pertenceu, para o seu mundo pessoal que o acolhia e atenuava as mazelas da vida exterior.

É interessante perceber que, como a vida de um amador teatral, o mundo confeccionado por Guerra tem uma certa movimentação. Guerra deixa marcas das suas vivências teatrais na forma como organizou seus álbuns. Ele colou alguns cartazes das apresentações teatrais com uma certa mobilidade, obrigando-nos a movimentá-los ao lê-los. Como eram cartazes grandes, e não cabiam colados por inteiro nas folhas dos álbuns, não foram cortados mas dobrados de diferentes formas. E mesmo os cartazes pequenos, que cabiam por inteiro nas páginas dos álbuns, foram colados de várias maneiras. Muitos deles são presos apenas na parte superior, e ao levantarmos a parte que está solta somos pegos de surpresa ao nos depararmos com um recorte, ou um outro papel qualquer, colado na página do álbum que deveria fixar o cartaz por inteiro. O cartaz, colado dessa forma, nos lembra a cortina dos espetáculos que, ao ser levantada, nos surpreende com uma série de acontecimentos inesperados.

Analisando a página 5, do primeiro álbum, encontramos uma fotografia do rosto de Antônio Guerra em destaque, bem no meio da folha, e, logo abaixo, aparece escrito à caneta *Antônio Guerra*. Acima da foto encontramos um recorte com os dizeres: “Teatro Municipal, Grupo dramático 15 de novembro, dirigido pelo amador Antônio Guerra”.¹ E, abaixo de tudo, está colado um cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei. A disposição de tais recortes, tendo a fotografia de Guerra ao meio, nos leva a entender que a história do teatro ali arquivada é a história do amador Antônio Guerra, escrita e contada por aquele que era a estrela, a peça-chave, o centro do amadorismo teatral são-joanense e de outras localidades, pois, por onde Guerra passava, a chama do teatro era reacesa.

No texto *Corpos Escritos* (1992), MIRANDA retoma o fundamento do que LEJEUNE chama de “pacto de identidade”, isto é, afir-

mação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo ao nome do autor na capa (1992:29). O primeiro álbum não traz o nome do autor na capa, mas traz a foto de Antônio Guerra no centro daquela que é praticamente a primeira página do álbum, pois na folha anterior consta o cartaz da peça de 1886. A disposição dos recortes na página 5, tendo a fotografia de Guerra ao meio, nos leva a entender que a história do teatro que está ali arquivada, é a história de Guerra, escrita e narrada por ele. Guerra é um personagem, ele faz parte das histórias narradas nos álbuns. Não encontramos nos álbuns o narrador típico dos romances, que conduz o leitor na narrativa contando uma história. Porém, acreditamos que a escolha do material a ser fixado nos álbuns, a combinação dos recortes e a forma como os recortes foram colados dizem muito nos álbuns. Como nas peças de teatro, onde cenário, figurino, luz, personagens, ou seja, o visual funciona como um narrador, estabelecendo uma comunicação com o espectador sobre a peça, o narrador, nos álbuns, também orienta nossas leituras através da variedade e da forma como os recortes foram colados, dizendo-nos muito através do visual, do jeito, da maneira toda especial que os álbuns foram montados. Muito da história do teatro pode ser lida a partir do modo como os recortes foram combinados e colados. Portanto, os álbuns não são apenas objetos biográficos, objetos modelados por Guerra, tomando um pouco do que ele foi. Os álbuns são autobiográficos, eles trazem as marcas, os traços, os rastros da vida do personagem Guerra – o amador teatral – contada e escrita por ele. Não temos aqui uma representação fiel, mas uma encenação ilusória da vida de Guerra como amador.

Acreditamos que o sentido e a justificação da autobiografia de Antônio Guerra tenha sido, sim, o trabalho, pois segundo BOSI, *a memória do trabalho é o sentido, é a justificação de toda uma biografia* (1988:399). Porém, o trabalho que lhe foi importante e que lhe justificava escrever sua vida não foi o trabalho que desenvolveu na Singer ou em outro lugar, mas o trabalho que sustentou quase toda sua existência: o trabalho teatral.

Nota

¹ A ortografia dos recortes dos álbuns de Antônio Guerra foi atualizada.

Bibliografia

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
 BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
 BOSI, Ecléa. *O Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
 GUERRA, Antônio. *Álbum*. S. João del-Rei, s.d., 13v.
 MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

* * *

O JOGO DA CENA DO CAVALO-MARINHO

Mariana Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Cavalo-marinho, brincadeira, reelaboração

O trabalho que ora se apresenta é fruto da pesquisa de mestrado “*O jogo da cena do Cavalo-Marinho: diálogos entre teatro e brincadeira*”, desenvolvida no âmbito do Projeto Integrado “*Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*”, sob orientação da Profa. Beti Rabetti, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Através de trabalho de campo com observação participante na Zona da Mata Norte pernambucana, especialmente na cidade de Condado, e de laboratório experimental realizado na Escola de Teatro da UNIRIO, procurou-se discutir o lugar, no teatro, da brincadeira, categoria adotada pelos realizadores do Cavalo-Marinho ao designá-

lo. Manifestação espetacular de múltiplas origens, das quais aquela localizada entre os escravos nas senzalas dos engenhos canavieiros costuma ser a mais referida pelos brincadores, apresenta-se hoje principalmente por contrato nas festas de rua municipais por ocasião do Natal, do Ano-Novo e das homenagens aos santos padroeiros nos meses de dezembro e janeiro.

Os diálogos travados entre os dois fenômenos, tanto no plano teórico, analítico e conceitual quanto no da experimentação prática, que em verdade ocorrem não dissociados, mas entrelaçados e de maneira orgânica, foram atravessados pela noção de jogo: primeiro porque participa das essências de ambos, sendo o *próprio modo de ser da obra de arte* (GADAMER, 1997), e, segundo, porque se tem mostrado recorrente nas reflexões acerca do teatro contemporâneo. As idéias gerais de brincadeira e teatro aproximam-se em pontos que constituem também características lúdicas: absorção, encantamento, circunscrição espaço-temporal, capacidade agregadora, regramento, repetição, acaso, atenção, relaxamento, liberdade, ordem, crença, consciência (HUIZINGA, 2004) e, principalmente, diversão, isto é, uma “volta ou *versão* de nosso ser para o ultravital ou irreal” (ORTEGA Y GASSET, 1991: 51), para um mundo “diferente”, termo usado pelos brincadores para designar com positividade a autonomia da brincadeira em relação às leis da realidade cotidiana. Acerca disso, vale o comentário de Mestre Mariano Teles acerca da confecção das máscaras do Cavalo-Marinho:

A máscara (...) pode sair até um pouco parecida com a gente, mas ela pode sair uma coisa mais divulgada, diferente, ela pode não ficar mesmo a feição de uma pessoa (...) a gente tem que fazer ela mais estranha (...) tem que fazer a máscara *diferente* e a gente nunca faz que nem uma obra da natureza (...) só é bonita porque é feia, que se fosse bonita, a gente não queria nem olhar.¹

No que tange às práticas teatrais contemporâneas, incluindo as *performances*, ganham espaço reflexivo questões tais como as da presença, do imprevisto, da escuta (atores/atores, atores/espectadores, atores/ambiente) e das dualidades lúdicas evidenciadas em experiências que exploram os limites entre tempos, espaços e sujeitos reais e ficcionais. A análise de alguns aspectos fundamentais da brincadeira do Cavalo-Marinho estreita os diálogos com o fazer teatral contemporâneo: 1) a dinâmica cênica não puramente dramática, mas tecida na mistura de estilos, com maior evidência do épico-narrativo, no qual situações nem sempre bem definidas se dispõem por justa e sobreposição e não em sucessão lógica e coerente de ações bem desenhadas; 2) a configuração espacial da roda que coloca atuantes e espectadores em relação diversa daquela que define espaços distintos de atividade *versus* pura passividade; 3) o modo de “colocar figura” e a interpretação citacional ou ilustrativa que não constitui nem o personagem dramático nem o narrador, mas algo entre eles, numa função enunciativa – a figura de Mestre Ambrósio seria emblemática desta característica; 4) o destaque da dimensão do significante sobre a do significado visto muitas vezes no modo de uso das palavras na construção da poesia e na repetição de trechos dialogados na brincadeira.

No teatro contemporâneo, a desdramatização e a narrativização da cena, a problematização da presença e da representação do sujeito, assim como a instabilidade dos significados e a valorização da superfície constituem questões de primeira ordem (DA COSTA, 2000).

A noção de jogo volta a ser importante quando a observação avança sobre o plano da experimentação prática, mais especificamente o modo de trabalho com os atores-pesquisadores do laboratório experimental “*O jogo da cena do Cavalo-Marinho: experimentando teatro e brincadeira*”, que lançou mão de diversos exercícios lúdicos reelaborados a partir do universo temático, do repertório técnico e da seleção de momentos especiais do Cavalo Marinho. Esta etapa da pesquisa parte da idéia da

(...) possibilidade de perceber exercícios atoriais e manifestações cênicas teatrais calcadas em repertórios codificados passíveis de transmissão e que se constituem em verdadeiros acervos para a elaboração de metodo-

logias que podem e devem ser colocadas a serviço de um possível *teatro popular, contemporâneo e criador* (RABETTI, 2000:16).

Assim, os materiais da brincadeira oferecem-se à reelaboração no âmbito da criação teatral. Nesse processo, redimensiona-se a própria noção de brincadeira, então não mais exclusivamente a categoria usada pelos praticantes do Cavalo-Marinho para designá-lo, mas também a definição para determinada maneira de se pesquisar e trabalhar em teatro. Nesta nova concepção, outros dois conceitos apresentam-se como fundamentais: o “estado da brincadeira” e o “*corpo-que-brinca*”. O primeiro traduz-se por um estado de concentração relaxada ou de atenção sem tensão que ocorre em corpos conectados, trabalhando em conjunto, e o segundo refere-se ao corpo que experimenta tal estado, pronto, preciso, em escuta, e que se organiza com soltura articular, oposições segmentares e agilidade de movimentação. O “*corpo-que-brinca*” avizinha-se da imediata resposta à excitação dos reflexos preconizada por MEYERHOLD (1969) e do “corpo decidido” de BARBA (1994:54). Evidencia-se no trabalho energético promotor de disponibilidade física e mental para a criação construído a partir da dança do Cavalo Marinho e, ainda, numa série de onze jogos úteis para o treino de habilidades específicas para um ator presente, ativo e ágil, e para o estímulo à sua capacidade imaginativa.

O modo de trabalho constituído, passível de aproveitamento em pesquisas ulteriores para elaboração de eficaz treinamento para atores, caracteriza-se, ainda, de maneira geral, pelas discussões diárias acerca do fazer, pelo trabalho coletivo, do qual a configuração dos exercícios em roda é emblemática e, ainda, pela atividade prazerosa perpassada por divertimento e comicidade.

Exercícios improvisacionais calcados em roteiro, repertório e figuras,² à semelhança da dinâmica estudada na brincadeira do Cavalo-Marinho, constituem elementos de uma interessante engrenagem cênica teatral que, a partir de estrutura mais ou menos fixa, oferece espaço para inúmeras novas combinações. Os elementos estéticos, o recurso da máscara, a metalinguagem, o estilo épico-narrativo integram, ainda, o “sistema de códigos” (RABETTI, 2000:7) da brincadeira colocado à disposição para direta utilização na cena com vistas a potencializar sua força expressiva. Os materiais do Cavalo-Marinho oferecem-se, assim, como poderoso acervo “indutor”, isto é, “propulsor da criação em arte” (RABETTI, 2000:4), enriquecendo as reflexões e as práticas teatrais contemporâneas.

Notas

¹ Trecho retirado de entrevista dada à autora em 31/12/2004, em Chã de Camará, zona rural do município de Aliança/PE.

² Figura é o termo utilizado no Cavalo-Marinho para designar espécies de personagens-tipo, elaborados principalmente a partir de um nome enunciativo e de um roteiro de ações na roda da brincadeira. Exs.: o Soldado da Gurita vem prender os negos Mateus e Bastião para que dêem a licença para o Capitão dar o baile na cidade; a Vêia do Bambu vem atrás de seu pássaro perdido, a Ema, e demonstra ser muito “fogosa” diante dos homens presentes, colocando-os debaixo de sua saia.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- DA COSTA, José. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O percevejo* – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, ano 8, n.9, pp. 3-24, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. “A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico” In: *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 174-201.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MEYERHOLD, V. “O ator e sua atuação” In: CONRADO, Aldomar (trad., apes. e org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 173-174.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- RABETTI, Beti. “Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas”. *O percevejo* – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, ano 8, n.8, pp. 3-18, 2000.

* * *

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA “A INTERPRETAÇÃO MELODRAMÁTICA NOS CIRCOS-TEATROS BRASILEIROS”: ESPAÇOS FORMAIS E NÃO-FORMAIS DE ENSINO

Paulo Ricardo Merisio

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)¹

Melodrama, pedagogia do teatro, laboratório experimental

Esta comunicação busca refletir o tema do Congresso – *relação entre graduação e pós-graduação/instituição escolar e fazer teatral além da escola* –, articulando-o a uma questão-chave argüida por um dos membros da banca de minha tese recém-defendida. Tendo-se como objetivo principal investigar a potencialidade pedagógica do melodrama na formação do ator, se optou nessa pesquisa pelo acionamento de Laboratórios Experimentais como recurso metodológico. Como, por definição, tal procedimento não necessita resultar em montagem teatral, foi questionado se essa opção não se enquadra em uma perspectiva negativa de fechamento do trabalho no interior da universidade, sem a preocupação de divulgação dos resultados práticos.

O questionamento do professor fez aflorar, no processo de argumentação, a consciência de que a pesquisa se desdobra em várias frentes de atuação em função de seu caráter teórico/prático.

A própria realização dos Laboratórios (na UFU e na UNIRIO), compartilha as análises da pesquisa com alunos da graduação. O entendimento, por esses alunos, do lugar que o laboratório experimental ocupa no trajeto de uma pesquisa de doutorado – nesse caso, pesquisa articulada a um Projeto Integrado – é por si só momento de amadurecimento dos alunos/atores como pesquisadores. A possibilidade de reflexão a partir de um eixo conceitual comum a uma série de projetos em desenvolvimento permite aos graduandos vislumbrar a complexidade de relações que um projeto de pesquisa pode – e deve – estabelecer: de intercâmbio, de divulgação, metodológicas e analíticas.

Cabe ressaltar que lançar mão dos laboratórios não significa negar o papel da recepção no exercício da cena – aspecto que em vários momentos se torna fundamental também para as análises desse procedimento metodológico –, mas, sim, fazer com que elementos externos à investigação e inerentes a uma peça não desviem o olhar do pesquisador. Por exemplo, detalhes como cenário, figurino ou música devem ser pensados somente no caso de ter relação direta com a investigação. Pode-se citar a experiência do I Laboratório Experimental, A interpretação melodramática nos circos-teatros (UFU/Uberlândia, 2002.1), em que se pretendia resgatar aspectos que colaborassem no modo de interpretar presente nos circos-teatros brasileiros nas décadas de 1970 e 1980. Durante todo o processo foi delimitada a área de representação, com base na dimensão fornecida por VARGAS (1981: 102) de aproximadamente quatro por sete metros. Operou-se aí uma escolha. A confecção de telões, além de extremamente trabalhosa, pouco colaboraria no eixo da investigação. A visualização por parte dos atores mediante fotografias caracterizava-se como medida suficiente para a compreensão do espaço cênico em questão. No entanto, a delimitação da área de atuação seguiu as dimensões médias de um palco circense-teatral sugeridas por VARGAS (1981), fazendo com que deslocamentos, eixos de relação entre personagens e ambientações se circunscrevessem naquele retângulo.

Outro dado importante é uma questão que aflorou no processo de pesquisa a partir dos próprios laboratórios. O foco principal do trabalho, inicialmente centrado na investigação do melodrama como potencialidade para a cena, começa a incorporar aspecto que propõe um outro olhar para a investigação: passa-se também a vislumbrar a

experiência melodramática como importante ferramenta pedagógica no percurso de formação do ator.

Essa constatação inspira a realização de oficinas e cursos com base na experiência investigativa que os laboratórios propiciam, incluindo-se aí o material bibliográfico acionado para seu planejamento e análise. Nessa medida duas experiências recentes em eventos teatrais puderam acionar tais reflexões. A primeira foi a oficina Interpretação Melodramática, realizada em julho de 2005 na Mostra Nacional de Teatro – SESC-ATU, e a segunda, o curso História do Teatro Popular: teatro ligeiro, circo-teatro e melodrama, realizado em novembro de 2005 no VIII Festival Recife de Teatro Nacional, em que foram também incorporadas discussões de âmbito coletivo empreendidas no Projeto Integrado.

No entanto, é importante ainda ressaltar duas outras importantes frentes de desdobramento da pesquisa, de caráter institucional, empreendidas no âmbito da Universidade Federal de Uberlândia.

Em setembro de 2005, ao assumir a coordenação do Curso de Teatro da UFU – modalidade licenciatura, dei continuidade ao processo de elaboração do Projeto Político Pedagógico do Curso. Dentre os aspectos ainda pendentes, me coube organizar as disciplinas optativas do curso. Em função de contarmos ainda com quatro professores substitutos e dois docentes efetivos ainda em processo de definição de seus objetos de pesquisa, foram criadas algumas disciplinas mais genéricas que pudessem permitir o enquadramento de futuras pesquisas. A opção foi designá-las como “Tópicos especiais em...” (por exemplo, Tópicos especiais em Interpretação Teatral). Ao ministrar tais disciplinas, cada professor deverá acrescentar um subtítulo que defina o recorte do curso, especificando no conteúdo programático seu enfoque. Para atender às pesquisas docentes em fase mais madura, foram criadas algumas disciplinas específicas com ênfase em suas especialidades. Como reflexo de minhas investigações, foi elaborada a ficha para a disciplina Interpretação melodramática, com a seguinte ementa: “Estudo de papéis com base em determinantes concretas do trabalho atorial melodramático. Treinamento em técnicas interpretativas específicas do melodrama (com ênfase na experiência circense-teatral): a figura do ponto; os vários papéis; a articulação entre cômico e melodramático; o papel do tolo”.

Aspectos investigados nos Laboratórios Experimentais, tais como os papéis melodramáticos – incluindo a figura do tolo – e o ponto, serviram de referência para a estruturação de uma disciplina que comporá o rol das optativas do novo currículo do curso.

Além disso, está em andamento na UFU um curso de pós-graduação *lato sensu* em Interpretação Teatral². Foi fornecido por mim, neste curso, um módulo que abordou a Interpretação Melodramática. Em função de tratar-se de uma especialização, textos e reflexões surgidas no estágio realizado na Universidade Paris 8³ também puderam ser acionados. A ementa do curso foi assim definida: “Treinamento do ator por meio de técnicas que o permitam experimentar um modo de atuação articulado a determinada prática da tradição dos palcos brasileiros”, com os seguintes objetivos: “Experimentar o modo de interpretação melodramática dos circos-teatros brasileiros. Construir um personagem tendo-se como referência um papel melodramático, partindo-se de uma abordagem diferenciada dos cânones realistas. Atuar de forma concentrada com a presença do ponto”.

A essas duas experiências, na graduação e na pós, se somará meu Projeto Docente de Pesquisa, que manterá vínculos temáticos com o Projeto Integrado e incorporará pesquisas discentes tanto na graduação, quanto no curso de especialização. Ainda em fase de elaboração, esse projeto terá como foco a investigação da relação entre melodrama e direção teatral, na medida em que em duas fases de meu trajeto como pesquisador investiguei a relação do gênero com o espaço cênico (Mestrado em Teatro, UNIRIO, 1999) e com a interpretação teatral (Doutorado em Teatro, UNIRIO, 2005). Complementam-se assim as três áreas do fenômeno teatral a que venho me dedicando em meu percurso profissional.

Como finalização desta comunicação, registro a bibliografia básica que vem estruturando os desdobramentos teóricos e práticos de minha pesquisa.

Notas

¹ Vínculo com a UNIRIO se dá por meio da participação no Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*, coordenado pela Profa. Dra. Beti Rabetti. No âmbito deste projeto desenvolvi a tese de Doutorado (PPGT/UNIRIO) Um estudo do modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fontes para Laboratórios Experimentais (bolsas PQI e PDEE / Capes), que suscitou as reflexões dessa comunicação e foi defendida em agosto de 2005.

² I Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Interpretação Teatral. Coordenação Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes. Uberlândia, Demac / FAFCS / UFU, 2004.

³ Estágio sob a orientação do Prof. Dr. Jean-Marie Thomasseau – Universidade Paris 8 – Saint Denis, de novembro 2004 a fevereiro 2005; bolsa PDEE/ Capes.

Bibliografia

- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- GINISTY, Paul. *Le mélodrame*. Paris: Louis-Michaud, 1910.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ate-liê Editorial, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MERISIO, Paulo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.
- _____. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais*. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia: a vida do autor de – E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- PRZYBOS, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris: José Corti, 1987.
- RABETTI, Beti. A figura da atriz (entre *commedia dell'arte* e romantismo). *A transgressão do feminino: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. BAIÃO, Isis; KÜHNER, Maria Helena; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de (org.). Rio de Janeiro: Idac; PUC/RJ, 1989, pp. 61-70.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984 (Collection Que sais-je?).
- VARGAS, Maria Thereza. (coord.). *Circo – espetáculo de periferia*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1981.

* * *

MEMÓRIA E TEATRO EM SÃO GONÇALO DO BAÇÃO

Ramon Santana de Aguiar

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, espaço, tempo

Quando se assiste a um espetáculo de teatro ou se freqüentam os diversos espaços das artes, depara-se com a obra final resultado do trabalho dos artistas e técnicos envolvidos. O conjunto da obra traz em si todas as etapas de elaboração iniciadas e desenvolvidas em algum tempo anterior à audiência do público.

Especialmente no teatro, o conjunto da obra final em intercessão com a experiência humana e social do espectador se completa e dá sentido social ao ato teatral: a comunicação. Esta se sustenta nas relações entre palco e platéia, estabelecidas a partir da ocupação do espaço

teatral no ato da encenação e suas possíveis conexões com aspectos individuais, sociais, estéticos e políticos, na acepção compatível com a *polis*.

Os possíveis usos de ocupação do espaço teatral em diferentes níveis de percepção e seus desdobramentos é o objetivo deste texto. Para iniciar a discussão, recorre-se a três definições de espaços na perspectiva do fazer teatral, apresentados por Patrice Pavis (2003) em seu *Dicionário de teatro*:

Espaço dramático: É o espaço dramatúrgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação.” (p. 132); “... é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático” (PAVIS, 2003:135).

O espaço dramático está no âmbito da comunicação entre o autor e público. Ele poderá ser uma cidade imaginada, uma ruela, as condições do clima, o tempo histórico e social implícito.

PAVIS (2003) define, também, espaço cênico como:

o espaço real onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público. (p.132) Termo de uso contemporâneo para palco, ou área de atuação. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-platéia, espaço cênico vem a ser o termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação (PAVIS, 2003:133).

O espaço cênico define as condições de ocupação artística do espaço disponível à encenação. Essa ocupação poderá ser de diversas formas e em diversos lugares diferentes, incluindo o monumento teatral. Também, historicamente, essa ocupação se deu de forma diferente em consonância com as relações entre teatro e sociedade.

Para criar-se uma triangulação com o espectador deve-se considerar o que PAVIS (2003) define como espaço interior:

Mas o Teatro é também o local no qual o espectador dever projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como que por osmose, o Teatro se torna espaço interior, a “extensão do ego com todas as suas possibilidades” (MANNONI, 1969:181)... Encontramos na personagem uma parte do nosso ego recalcado... (apud PAVIS, 2003:136).

O espaço interior como definido acima nos apresenta aspectos pessoais relacionados à memória, às vivências individuais do espectador, que produzem desdobramentos internos criando imagens; projeções de ego; lembranças, a partir da encenação assistida.

Tem-se então o espaço dramático relacionado ao imaginário proposto pelo texto; o espaço cênico, a encenação; o espaço interior individualmente localizado no público. Parte-se do pressuposto que o universo do texto encenado e/ou da encenação em si – caso não haja texto – pertence ao universo cultural do espectador. Desse modo o Teatro garante o seu objetivo de comunicação artística.

Mas como poderá se considerar a dimensão do coletivo no encontro entre palco/platéia numa dada sociedade localizada num certo tempo? Quando se encena um texto para um determinado público em um determinado tempo histórico, há algo de coletivo, de pertencimento, de “caldo cultural” que deve ser considerado para a análise dos espetáculos. A possível existência de um quarto espaço, que atravesse as relações sociais, políticas na dimensão da memória coletiva e do tempo: o espaço mnemônico.

O espaço mnemônico está compreendido na perspectiva da memória na sua relação temporal e é estabelecida não somente no plano individual mas, principalmente, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social que é deflagrada no espectador durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis. Esse espaço se expande para além da projeção interior e extrapola os espaços dramático e cênico pois o espaço mnemônico acontece a partir dos outros três espaços presentes no ato da encenação. Ele se torna um espaço coletivo de memória situado no tempo. Está relacionado às

lembranças sociais e coletivas construídas a partir do uso do espaço teatral (cênico, dramático e interior). Dessa forma o espaço mnemônico carrega o veio histórico, temporal, social e político. E também poderá ser usado intencionalmente com objetivos diversos mas, inevitavelmente, na dimensão temporal do coletivo: o espaço mnemônico está mais próximo de uma intencionalidade de crítica/social.

Como investigação do uso do espaço mnemônico por um grupo, neste estudo será analisado o texto “A saga baçônica” (2000) de autoria do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação. Faz-se necessário esclarecer que, o Grupo de Teatro e sua produção é o objeto de estudo do autor deste. Assim, considera-se necessário alguns esclarecimentos que possibilitarão um maior entendimento do universo particular do Grupo.

O Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação é composto por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Bação, Itabirito, MG. A direção e a liderança do Grupo são de Mauro Goña, ator e diretor.

O distrito atualmente conta com cerca de 1.000 (hum mil) habitantes em seu núcleo urbano e entorno rural. Desses, o Grupo conta com 40 membros participantes diretos, entre crianças, jovens, adultos e idosos entre 6 e 89 anos. À exceção das crianças e dos mais jovens, os demais participantes não tiveram oportunidade de estudar ou de completar seus estudos no ensino fundamental e raramente tiveram acesso como espectadores a montagens teatrais. A maioria se limita a seus afazeres habituais dentro da comunidade. São donas de casa, comerciários, pedreiros, trabalhadores rurais, jovens estudantes, pensionistas, professores e outros profissionais.

Oficialmente o Grupo existe há nove anos. Neste período foram montados, dentre outras ações, três espetáculos que têm como característica principal o resgate da memória oral do distrito como elemento seminal para a construção do texto e do ato teatral.

O texto “A saga baçônica” foi escrito coletivamente nessa dinâmica. A idéia principal do texto é contar a fundação do distrito. Para isso foram colhidos relatos orais de histórias que atravessam os séculos. Todas as histórias foram narradas pelos moradores do distrito numa memorização coletiva. Esses relatos foram sendo costurados entre si e, agregadas a eles, outras histórias pesquisadas em livros e registros oficiais. Também foram criadas situações imaginárias para a contextualização e adaptação à encenação teatral. Assim algumas possíveis situações cotidianas foram construídas pelo imaginário dos moradores. O resultado – o texto – foi compilado pelo diretor do Grupo, que tem experiência em Teatro e suficiente competência para o desafio.

A encenação, na maioria das vezes, acontece no adro da igreja do distrito de São Gonçalo do Bação. É estendida uma grande tenda – como num circo – para delimitar o espaço teatral. O público, geralmente, fica em uma conformação que se aproxima do palco italiano ou em semi-arena. Para se sentar, o público se serve dos bancos da igreja que foram retirados do interior da igreja e dispostos para esse fim. Caso o tempo não esteja bom, o espetáculo acontece no interior da igreja. A tenda se mantém armada, mas então, entre a nave principal e o altar de São Gonçalo. Não há cenário. Existem apenas adereços e figurinos.

Para um espectador distanciado, observar a encenação acontecendo e a reação da platéia é um espetáculo à parte. A platéia se diverte como se estivesse vendo tudo aquilo pela primeira vez. Vêem suas histórias, sua terra natal e, conseqüentemente, a si mesmos representados. Conhecem todos os atores, as histórias, a geografia, e, pelas várias vezes de assistência, o texto e a encenação – que utiliza como espaço cênico, espaços coletivos do distrito –, a rua ou a igreja: espaços de memória vivos sendo instigados, reinterpretados pelo Teatro para serem reapropriados coletivamente pelos seus detentores: o público e, no caso de São Gonçalo do Bação, também os atores e o diretor.

No tempo atual de São Gonçalo do Bação seu Teatro vem se servindo dos espaços discutidos neste texto. Em São Gonçalo o uso do

espaço mnemônico reafirma os laços de pertencimento cultural e de fortalecimento da identidade do distrito baseados nas relações estabelecidas entre o “palco” e a platéia; nas projeções que são realizadas na dimensão do coletivo, do social e do político enquanto proveniente da *pólis*.

O teatro considerado como instrumento de conscientização social e política, de reconstrução da identidade coletiva e histórica. Nessa perspectiva o espaço mnemônico paira sobre os outros espaços e os completa como uma “teia” de conexões, criando um fluxo *ad infinitum* na dimensão coletiva entre o público e o palco, estabelecendo vetores de força de coesão cultural em todas as direções e sentidos: físicos, artísticos e temporais.

Bibliografia

- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
GRUPO de Teatro São Gonçalo do Bação. *A saga baçônica* (mimeo).
PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

* * *

A CIDADE COMO PALCO: O CENTRO URBANO COMO LOCUS DA EXPERIÊNCIA TEATRAL CONTEMPORÂNEA – RIO DE JANEIRO – 1980/1992¹

Ricardo José Brügger Cardoso

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, cidade, espaço cênico

Passado o momento de desativação de uma vida pública mais vigorosa, que incidiu nos grandes centros urbanos do país, a sociedade brasileira inicia, na década de 1980, um movimento de retomada de seus direitos e de reconquista dos ideais democráticos, que gerou um novo modo de ocupação dos espaços da cidade. No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, o espaço público foi transformado não apenas em palco social, arena de conflitos e das mais diferentes formas de manifestações políticas (incluindo comícios, protestos, passeatas, etc.), mas também em palco cênico e teatral caracterizando-se como *locus*² para o exercício e a experimentação de práticas artísticas ao ar livre. Envolvidas neste contexto histórico de profundas mudanças, arte e cultura passavam por um processo de democratização e o teatro, em particular, era encenado em diferentes espaços: em salas polivalentes, bares, restaurantes, museus, escolas, universidades e, sobretudo, nas ruas e praças públicas do centro da cidade.

Evidentemente que não se trata aqui de um fenômeno local que se manifestou apenas no Rio de Janeiro, pois também pode ser observado, e sob diferentes enfoques de análise, em outras cidades do país e do mundo. Marcada anteriormente pela opressão e pela ausência de perspectivas, a ação teatral levou profissionais à procura de novas configurações cênicas, justamente no momento em que os espaços públicos da cidade eram ocupados por projetos de ação social. Os anos de 1980, no Rio de Janeiro, caracterizam-se como um momento-chave para a concepção de projetos e a implementação de intervenções urbanas e culturais no centro da cidade, promovidas pelo poder público municipal, através da criação de dois órgãos correspondentes – a Secretaria de Planejamento e Coordenação Geral³ e a Fundação Rio.⁴

Vale lembrar que nos últimos vinte anos do século XX, o conceito de cidade adquiriu um novo sentido, possibilitando certa recuperação da identidade cultural da nação e da auto-estima do cidadão, em que pesem aos conceitos sociológicos de HALL (2001) em sua proposta de discutir a fragmentação desta identidade. Depois de assumir um papel preponderante em vários países do mundo, a preservação do

ambiente natural e edificado começava a se firmar cada vez mais no contexto urbano brasileiro. Mas ao mesmo tempo em que o teatro se voltava para o lado da discussão e da investigação, muitas práticas artísticas produzidas naquele momento estavam preocupadas também com o lado do divertimento e da emoção. Uma tendência que já vinha sendo apontada por alguns estudiosos do campo da cultura, como Hannah Arendt (2000:248), ao estabelecer uma oposição direta e clara entre cultura e lazer. Para essa autora, a sociedade de massa estava se inclinando cada vez mais para o pólo do lazer ou do chamado entretenimento: “*A sociedade de massas não precisa de cultura e sim de diversão, de entretenimento, de produtos para passar o tempo.*”

Na medida em que a cidade é compreendida como espaço privilegiado das relações humanas e como palco eminentemente democrático, isso passou a significar que valores opostos podem existir e serem confrontados, em contraponto aos conceitos de exclusão e fragmentação vistos hoje na sociedade. Essa visão metafórica da cidade como palco se remete não apenas à representação simbólica de seus bens materiais, mas também à possibilidade de extensão no uso de seu espaço comum – inclusive para as manifestações artísticas e culturais analisadas neste estudo – bem como no acesso às oportunidades de produção e fruição cênica nas diferentes camadas da sociedade.

A construção do objeto desta tese nasceu de um interesse especial pela recente história urbana, artística e cultural da cidade do Rio de Janeiro, acrescido ainda pela constatação da rara existência de estudos que relacionem o papel do teatro encenado em diferentes espacialidades da cidade. Estudar a produção de experiências cênicas não-convencionais, circunscritas em um tempo relativamente recente da história urbana carioca,⁵ significa lançar um novo enfoque investigativo sobre o trabalho de alguns profissionais que se dedicaram a uma atividade pouco reconhecida no meio acadêmico e não valorizada pelos meios tradicionais de produção. A adoção da história do teatro e da história social da cultura como linha de pesquisa transdisciplinar foi fundamental para tentar demonstrar as relações existentes entre um modo de *pensar-fazer* teatral e uma forma de ocupação e de uso do espaço urbano.

A definição do recorte temporal estabelece relevantes acontecimentos, na tentativa de elucidar certos vínculos entre a experiência teatral realizada ao ar livre e as intervenções urbanas e culturais realizadas na região central da cidade. Estudos mais recentes comprovam a determinação de alguns grupos teatrais utilizarem, de forma sistemática, o espaço livre público urbano como palco, como lugar teatral. Trata-se, portanto, de um momento em que a cena teatral contemporânea se incorpora plenamente à paisagem urbana, ao patrimônio artístico e cultural e ao cotidiano da cidade. Quanto à temporalidade e à espacialidade adotadas neste estudo, faz-se necessário destacar ainda as contribuições do diretor teatral Aderbal Freire-Filho, responsável por diferentes intervenções artísticas realizadas na cidade, personificando-se como o principal ator social da pesquisa, sobretudo em seu trabalho à frente do *Centro de Construção e Demolição do Espetáculo*. Ao entrelaçar as ações de um encenador – lutando por uma experiência teatral mais aberta –, com as intervenções urbanas realizadas no espaço público da cidade, foi possível constatar a sua proximidade com os projetos culturais implementados pela municipalidade, além de sua atuação não só no campo do teatro, mas também no campo político que envolve arte, cultura e cidade.

O eixo metodológico da pesquisa foi demarcado pelos estudos de CERTEAU (2002:64-65), onde ele identifica as principais etapas do trabalho historiográfico e de suas diferentes abordagens. CERTEAU (1994) emprega a palavra história no sentido mesmo de historiografia, ou seja, ele entende por história uma prática (uma disciplina), seu resultado (um discurso) e sua relação. Toda pesquisa histórica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. A historiografia foi o fio condutor para a elaboração da análise do processo de produção artística, dos projetos culturais e das montagens teatrais examinados, na medida em que relaciona essas produ-

ções artísticas com as circunstâncias históricas específicas daquele momento.

Para identificar as inter-relações existentes entre o contexto histórico e as transformações sociais, em um cenário de transição política, o estudo designa os agentes culturais e os atores sociais como protagonistas daquele episódio. Essa contextualização permitiu a realização de uma análise das diferentes encenações e o estabelecimento de certas aproximações entre as representações abordadas na pesquisa. Ainda do ponto de vista historiográfico, ARGAN (1995:14) menciona que, para enquadrar o conhecimento da arte num sistema unitário da cultura, é preciso recorrer a métodos que não se limitem a reproduzir procedimentos com os quais se faz a arte. Esse autor norteia o trabalho, ao propor se fazer história da arte objetivando e explicitando os fatos artísticos, na intenção de conservar e transmitir a memória desses fenômenos.

A elaboração do quadro teórico constitui o primeiro capítulo da tese, que abarca o conjunto de categorias e conceitos previamente avaliados, discutidos e aplicados. O segundo capítulo da pesquisa configura-se pela investigação da história política, urbana e cultural da cidade, destacando os fatos mais importantes ocorridos neste período de transição política, no sentido de interligar dois aspectos básicos: os reflexos do processo de redemocratização no ambiente urbano e as interseções entre as políticas públicas culturais e as políticas públicas urbanas na cidade do Rio de Janeiro. O terceiro capítulo investiga os principais eventos realizados pela Fundação Rio (hoje RioArte), onde o teatro aparece como um dos principais veículos para a difusão artística e cultural na cidade. Nesse contexto, procurou-se destacar alguns dos principais trabalhos desenvolvidos pelo diretor Aderbal Freire-Filho, em sua trajetória profissional na cidade, com as intervenções urbanas e as políticas de difusão cultural, implementadas à época pela municipalidade. Para tanto, foi necessário investigar o processo de criação do *Centro de Demolição e Construção do Espetáculo* (1989-1993), com destaque para duas importantes montagens teatrais realizadas em diferentes pontos da cidade: “*O tiro que mudou a história*” (1991) e “*Tiradentes, a inconfidência no Rio*” (1992).

Esta tese para o doutoramento em teatro vem dar continuidade a um tema desenvolvido anteriormente na dissertação de Mestrado em urbanismo (CARDOSO, 2001). Buscou-se neste trabalho, portanto, trazer algumas questões e proposições concernentes ao estudo do espaço urbano e da cidade para serem analisadas agora no campo das artes cênicas e, mais especificamente, na área de estudo do espaço teatral.⁶ O desenvolvimento efetivo deste trabalho se concretiza através de um debate interdisciplinar mais amplo, na medida em que reuni três diferentes esferas do conhecimento: os campos de estudo e atuação do teatro, da cultura e da cidade. A partir desta triangulação, destacou-se a importância de uma modalidade teatral e o próprio papel das artes cênicas para o desenvolvimento cultural e humano na cidade, bem como para o estabelecimento de novas formas de sociabilidade no espaço público da cidade contemporânea.⁷

Notas

¹ Tese de Doutorado desenvolvida no PPGT/CLA/UNIRIO, defendida em 1 de setembro de 2005.

² De acordo com Houaiss, A. (2001: 1777) *locus* (do latim) significa lugar específico.

³ Órgão onde foi originado o “Corredor Cultural” – considerado o primeiro projeto de preservação e revitalização do Rio de Janeiro, proposto pelo poder público municipal, especificamente para as áreas da Lapa, Cinelândia, Carioca, Saara, Largo de São Francisco e adjacências e Praça XV. (Fonte: Escritório Técnico do Corredor Cultural).

⁴ Entidade independente da antiga Secretaria de Educação e Cultura, a Fundação de Artes do Rio de Janeiro foi criada por Decreto Municipal de 13 de junho de 1979. Este órgão passou a ser denominado Instituto Municipal de Arte e Cultura/RioArte, em 1 de dezembro de 1981, ficando vinculado então à Secretaria Municipal de Cultura. (Fonte: RioArte).

⁵ Mesmo se tratando de um passado relativamente recente, seguimos o conselho fornecido por ECO (1996:14): “*Trabalhe sobre um tema contemporâneo como se fosse um tema antigo e vice-versa. Será mais agradável e você fará um trabalho mais sério.*”

⁶ Esta tese faz parte dos trabalhos desenvolvidos no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral, sob a coordenação da Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, que vem trabalhando com esta temática desde 1993, no PPGT/CLA/UNIRIO.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- CARDOSO, Ricardo. J. B. *A cidade como palco: o centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea – Rio de Janeiro – 1980/1992*. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- _____. *Espaço cênico-espaço urbano – a relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- _____. *A invenção do cotidiano*. V. 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.14.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

* * *

O LAMENTO DA IMPERATRIZ, DE PINA BAUSCH

Solange Pimentel Caldeira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Dança, teatro, cinema

A obra de Pina Bausch apresenta diversas encenações que retomam, homenageiam ou dialogam diretamente com várias cidades. Mas não são textos-documentários, são objeto de uma descrição crítica, reflexiva dos lugares. Esta é a homenagem, que é sobretudo exercício da própria linguagem física, corpórea, perceptível na maior parte dos lugares que inspiram suas obras. Não se trata, evidentemente, de convenção apenas para as obras que têm como tema alguma cidade. Lembre-se, nesse sentido, as retomadas de Bausch em *O castelo de Barba-Azul* ou *Os sete pecados capitais*, montados em diálogo direto com as obras de Perrault e Brecht. A operação é a seguinte: Bausch seleciona momentos das obras ou das cidades, para colá-los, sempre num conjunto singular. O que resulta num processo pautado em colagens, como no cinema. Homenagem dupla – à forma da montagem cinematográfica e a algumas obras-primas e às cidades. É o que se tem em *O lamento da imperatriz*, o primeiro e único filme de Bausch, onde se configura uma viagem mítico-ficcional por Wuppertal. Wuppertal é uma e todas as cidades, e *O lamento da imperatriz* é reflexão explícita de Bausch sobre o mundo contemporâneo. No seu filme ficam mais do que óbvias as temáticas que permeiam toda sua produção: a dor do amor, a solidão, a eterna busca da felicidade. Uma fantasia biográfica sem solução é o que se lê em *O lamento*, além de apresentar um viés significativo no sentido da conciliação dança-teatro-cinema, essa transição de linguagens. Sem solução, o tema da solidão humana parece ganhar assustadora amplitude e, ao retomá-lo em *O lamento*, Bausch revela esse sujeito que tenta entender, via poesia, o fio da narrativa eterna: vida, morte, ressurreição. Não é à toa, nesse sentido, que a imagem privilegiada do título – *O lamento da imperatriz* –, ligada a paradas, desvios, estações do ano, a um tempo que passa irreversivelmente, se veja, na verdade, ao fundo de um quadro em que os elementos dominantes são: a vida, com sua idéia de continuidade objetivada no deslocamento incessante das per-

sonagens; a morte, com seu enquadramento em que aprisiona o sujeito, quer nas posições estáticas do corpo, quer nas propostas de subjugação em várias cenas; e o renascimento, em todo momento em que o personagem se ‘olha’, percebendo sua própria clausura especular, ou através das fantasias conciliatórias que exibem anjos, colinas, planícies. Cabe ao espectador-leitor mover-se entre lacunas e silêncios, em meio à lista de proposições: memórias, composição cuidada, cenários prosaicos e fantásticos. São caminhos e caminhos que se cruzam no espaço-mítico evocado por Bausch, em que se percebe a presença de um interlocutor silencioso, que observa de fora, que olha e dirige a câmara, que amplia o campo possível de figuração do texto e de seus sujeitos.

Tudo começa com o título, idealizado por Bausch: *O lamento da imperatriz*. É possível ser uma pista semântica fornecida pela própria criadora, para a compreensão do seu processo de composição e de sua dicção poética? A sensação é de que se está diante de um título cuidadosamente eleito, que a associação é indispensável, mas a questão é: a que remete? Primeira cena: uma mulher com uma máquina, que faz voar as folhas caídas, tenta controlar o percurso da máquina sem muito sucesso, enquanto atira em várias direções. Corte. Segunda cena: nova paisagem, agora um morro árido, sem vegetação, uma terra cinzenta com buracos. Uma outra mulher, vestida com maiô e máscara, roupa que lembra as ‘coelhinhas da Playboy’ anda aos tropeços, aparentemente sem direção. Corte. Terceira cena: uma moça ou menina-moça, corre pelo bosque em sombras gritando, chamando pela ‘mãe’. Quadros a rigor simples, o cenário natural é configurado pela cidade de Wuppertal: uma montanha verde, colina cinza, bosque sombrio. Por um lado, imagens, campos cromáticos, com a “voz” própria da natureza, por outro, a intromissão do olhar humano, em ângulos determinados, operando discretos enquadramentos, que dão novos sentidos aos elementos dessas cenas mudas, que põe esses elementos “em relação”, que teatraliza o que antes se definira como sugestão de paisagem. Nada de ingenuidade, portanto. Bausch empreende uma espécie de exposição coreográfica de duas atitudes peculiares à sua escrita: teatralização da voz lírica e recorte preciso de detalhes. Não é difícil perceber, ao longo de sua obra, o trabalho paralelo com essas duas formas de composição poética: o cenário, a cenografia, como texto cênico básico, de suporte, e a teatralização de textos corporais, que aos poucos vão ganhando terreno, multiplicando-se em vozes que, apesar de singulares, são partes de uma grande cena, reencenada, cada vez com um número maior de personagens. Porém, os cenários megalíticos, os pequenos relatos, as falas, os detalhes, não seguem trilhas tão autônomas assim em sua poética, mas obedecem a um movimento de compreensão dessa escrita corporal como seleção, recorte e colagem, como possibilidade de perceber um texto-objeto, através de uma multiplicidade de experiências, gestos, situações. De tensionar ao máximo, em textos corporais que tendem à condensação de movimentos, cada uma dessas ficcionalizações de escuta e observação, em que se baseiam as encenações do *tanztheater*. O que é dito é simples, mas o conjunto, formado pelas vozes corporais que contracenam, tem a complexidade da própria vida e esboça a fragmentária dramaturgia contemporânea. São textos corporais que se apresentam ora como diálogos, ora como pedaços de fala, ora como relatos dirigidos não se sabe a quem. Como, por exemplo, se a súbita declaração de amor e agonia da atriz bêbada ou o diálogo entre a mulher do telefone e o receptor oculto – fosse um estilhaçar de vozes diversas, relativamente anônimas, mas reconhecíveis, vozes que se conjugam no sintagma inicial, que dá título à obra: *O lamento da imperatriz*. Uma voz dá a deixa para a entrada de outra, que se dirige, ainda, a um terceiro interlocutor, desdobramento que aponta na direção da dissolução do sujeito na modernidade.

Desdobramento de vozes, variações de tons, multiplicação de falas e inconclusões: este é o lado mais visível da cena bauschiana. Mas há outro na aproximação plástica de objetos e paisagens, porque tam-

bém o tempo-espaço, quando submetido a cuidadosa presentificação poética, pode-se converter em interlocutor. Um interlocutor capaz de romper a monotonia dos dias que passam iguais, da mudança sem surpresa das estações do ano, que marcam o tempo e o espaço. Porque é por trás de vidraças, janelas, parapeitos, dos olhares urbanos da senhora que espia meio escondida pela cortina da janela ou das crianças, ou perto dos objetos em repouso nos salões, no quarto, no teleférico e na estufa, que, no *Lamento*, o sujeito narrador exercita aproximações desses interlocutores escorregadios que são as paisagens, as cenas e as coisas do mundo.

E é nas aproximações dessas paisagens-instantâneos, com ou sem figuras humanas, que Bausch constrói algumas das cenas mais interessantes do *Lamento da imperatriz*, um filme-dança-teatro em que se percebe que, quando se trata de transformar em poesia o absolutamente prosaico, um morro de Wuppertal, por exemplo, não basta o olhar, é preciso que o sujeito se ponha, literalmente, à escuta da paisagem, para captar todas as mínimas mudanças que aí possam se operar. Esse é o trabalho de Bausch, ela sabe que o momento é único, que perdida a sintonia não voltará mais, que a imagem da mulher olhando pela janela retomar-se-á seu antigo lugar na paisagem cotidiana, que deixará de ser uma personagem que observa e critica. A tensão se dá na tentativa de captação do objeto e de “dá-lo a ver”, sem maiores interpretações, num texto também objeto, a partir de um outro olhar, o olhar da câmara.

Não o amor, por mais profundo que seja, mas a dura realidade da solidão, o lamento incomensurável, este é o alvo desse arco retesado que perpassa *O lamento da imperatriz*. Captações de detalhes da cidade de Wuppertal, dessa representação universal do urbano. Um trabalho que, na opção pela seleção, pelo recorte e por uma linguagem que se constrói através de montagem fílmica, recusa-se a tecer fios e histórias, mas parece sugerir, à maneira do que fez certa vez Matisse ao definir o seu desenho, que é – ou, ao menos que nele é – com a tesoura que se escreve.

* * *

O EDIFÍCIO TEATRAL NA CIDADE DE CURITIBA: EXPERIÊNCIA COLETIVA DE INICIAÇÃO À PESQUISA NO ÂMBITO DA DISCIPLINA “LINGUAGEM DO TEATRO” NO DEARTES/UFPR

Walter Lima Torres Neto

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Edifício teatral, Curitiba, cultura e prática teatral

No âmbito da pesquisa que venho desenvolvendo na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, tanto no Departamento de Artes quanto no Programa de Pós-Graduação em Letras – *Cultura e Prática Teatral: história e linguagens* – apresento o relato de uma atividade de iniciação à pesquisa cuja principal característica é a sua condição coletiva e o seu aspecto introdutório ao conhecimento do teatro por discentes de uma área afim. Os alunos que integram esta ação pedagógica de iniciação à pesquisa artística e cultural são oriundos do segundo ano de um curso de graduação em artes visuais. Eles são alunos da disciplina *Linguagem do Teatro* HA544, ministrada por mim cuja carga horária é de 90 horas anuais. Esta iniciação à pesquisa objetiva assim o estabelecimento de uma relação mais íntima entre as atividades de sala de aula e a pesquisa de campo, bem como um maior conhecimento dos alunos sobre a cidade de Curitiba e seus teatros. As turmas trabalharam durante os biênios de 2004/2005. Minha expectativa é concluir a pesquisa, com a próxima turma no ano de 2006.

Os alunos trabalharam em duplas ou individualmente e visitaram uma série de lugares teatrais dentro do perímetro do município de Curitiba, na tentativa de investigarem, mais especificamente, a natureza cultural e o caráter identitário destes “lugares” no tecido da cidade em relação com a população e os fazedores de teatro. Isto é, eles deveriam se perguntar sobre o que o edifício teatral tem a dizer à cidade e sobre ela, e como se relacionam com sua arquitetura e seu repertório. Infelizmente nem todos os espaços puderam ser visitados ainda, devido ao número insuficiente de alunos para cobrir a totalidade de edifícios, porém grande parte já foi visitada.

Num primeiro momento, por meio de seminários e aulas expositivas, discutimos certas noções que norteiam a pesquisa. Estabelecemos ainda algumas etapas metodológicas para construção de nossa enquete; já no segundo momento, vivencia-se propriamente dito a execução da pesquisa de campo de caráter participativo e que está sistematizada segundo as seguintes etapas de trabalho: situação geral do lugar teatral; caminhando da periferia para o interior do lugar teatral; a estrutura que envolve o lugar teatral; a situação do espectador; a relação palco/platéia; espectadores e atores; área de jogo destinada aos atores (arena, elisabetano, polivalente, frontal, alternativo, etc.); repertórios.

As investigações de campo dos alunos foram apresentadas na forma de seminários e é nosso principal escopo apresentar algumas poucas conclusões parciais sobre o assunto. Porém, antes de passarmos para as conclusões parciais seria interessante expor mais detalhadamente sobre alguns procedimentos da pesquisa que serviram de suporte referencial para o andamento das investigações de campo dos alunos.

A primeira noção apresentada aos alunos foi aquela de *lugar teatral* definida em (PAVIS, 1996:193), bem como a noção de espaço cênico, ambas já consolidadas junto aos estudos teatrais (PAVIS, 1996: 121-122).

Destas definições de ordem introdutória e conceitual passamos à discussão sobre a idéia de que o lugar teatral além de abrigar uma ação, um acontecimento representado por indivíduos a outros indivíduos, não se limita unicamente a funcionar como teatro, como tradicionalmente os alunos entendiam. Abre-se o espaço para representações mimadas, faladas, cantadas, dançadas e igualmente ações representativas da vida cotidiana (congressos, formaturas, etc.). Trata-se de um lugar de representação mas também de encontro: encontro entre atores, encontro entre espectadores, membros de um público, portanto, construção de uma comunidade de atores e espectadores que se encontram face a face por um tempo determinado, o tempo de uma manifestação na qual ambos tomam parte de forma específica. Sobretudo, trata-se de um lugar de trocas simbólicas, um espaço de sociabilidade.

Na tentativa de problematizar o entendimento dos alunos e instrumentalizá-los sobre a pertinência do lugar teatral no tecido de uma cidade, além de apresentá-los ao excelente trabalho da professora e pesquisadora (LIMA, 2000), que trata em específico do Rio de Janeiro, lançamos mão de alguns eixos-questões principais que norteiam um caminho inicial a ser percorrido pelos alunos. O primeiro eixo diz respeito às condições gerais sobre o estudo do lugar teatral por meio das estruturas sociais, políticas, econômicas, técnicas e tecnológicas que estão envolvidas tanto hoje na sua vida, quanto no passado em termos de motivações para sua existência. Como o lugar teatral é um ambiente “vivo”, uma das questões que sempre nos interessaram era sobre o princípio da construção de um determinado edifício teatral em determinada região. O segundo eixo trata da documentação iconográfica e técnica (plantas baixas, programas de espetáculos, jornais com críticas e matérias de divulgação, periódicos oficiais que tratem da urbanização da cidade, esquemas técnicos dos edifícios, mapas da cidade ou dos bairros, etc.). Isto é necessário, sobretudo, quando o edifício já desapareceu ou quando se quer comparar a transformação

do traçado urbano numa determinada faixa cronológica. O terceiro se deteve na abordagem do lugar teatral “de fora pra dentro”, isto é, procurando sistematizar a sua situação geral em relação à atividade teatral e particularmente em função da cidade. Isto estimula um movimento da periferia para o interior do lugar teatral, pensando-se inclusive no trajeto efetuado pelo espectador teatral, sua condição de pedestre, de cidadão, que se transforma, pouco a pouco, em espectador na mediada em que se dirige para o teatro. Neste sentido é importante se situar quanto às estruturas que podem envolver o lugar teatral. Isto nos remete a uma divisão muito clara que apareceu ao longo das pesquisas, sobre a natureza da localização dos teatros (edifícios teatrais de rua; teatros situados no interior de um outro prédio, sobretudo escolas, universidades, espaços culturais municipais ou estaduais) e ainda salas de espetáculos localizadas em shoppings. Acompanhando o raciocínio acerca do movimento e deslocamento do espectador até sua chegada no local da representação é pertinente investigar na seqüência a sua condição, agora, em relação à sua situação dentro do edifício. Aqui chegamos na fronteira entre a noção de edifício teatral e a noção de espaço cênico, sendo este delimitado pela área de jogo destinada aos atores. Pois é fundamental averiguar como se comporta este espaço que aleatoriamente chamamos de palco, mas que possui matrizes históricas bem delineadas. Dado interessante que a pesquisa revela é a denominação que os próprios administradores ou proprietários dos espaços fornecem aos alunos-pesquisadores. Finalmente, o quarto viés se destina às possibilidades de comparações entre edifícios teatrais para conclusões acerca de seus fins ligados à iniciativa privada ou à administração pública. A administração do espaço determina o repertório que se vincula ao espaço, por vezes inconscientemente; ao público alvo; e outros itens que podem colaborar na tentativa de estabelecimento de uma comunicação mais contínua entre a sociedade e os administradores e/ou programadores dos teatros.

Para finalizarmos esta comunicação, apresentamos alguns indícios parciais para conclusão futura.

A população da cidade de Curitiba estimada pelo IBGE em 2004 era de 1.727.010 habitantes, já o número de teatros repertoriado por (NETO: 2000a.) em seu anuário no período 1981/1995 contabiliza

uma média de 90 espaços cênicos, englobando todas as categorias indistintamente. Infelizmente, a vida do espaço parece ser limitada, pois há espaços que estão fechados, ou não existem mais ou só funcionam ocasionalmente, nos dias de hoje. Nossa tarefa foi mais modesta e se concentrou em edifícios teatrais onde se verifica uma permanência ao longo do ano, e estes somaram 47 edifícios. Destes 47, 22 pertencem ao poder público, isto é, seja à UFPR, à CEF, ao governo estadual ou municipal, os 25 restantes são administrados pela iniciativa privada. Nossas hipóteses que serão confirmadas ou refutadas ao término do trabalho avaliam neste instante que: houve um crescimento significativo quanto ao número de edifícios teatrais ou salas de exibição após a criação do FTC em 1992; um estudo minucioso sobre o impacto do FTC na comunidade teatral local ainda está por ser escrito, porém pode-se desde já aventar-se a hipótese de que o FTC, por meio de sua marca de eficiência e exigência profissional, gerou um certo descompasso entre a criação e a investigação criativa nos grupos locais; o aprimoramento das leis de incentivo à cultura parece ter estimulado a constituição de iniciativas particulares, o que propicia um custeio dos espaços; para nossa satisfação, a conclusão de uma dupla de alunas acerca da Ópera de Arame, classificando-a mais como um ponto turístico e menos como um lugar teatral, levantou outras questões sobre o gerenciamento dos espaços pelo poder público.

Bibliografia

- ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Palco iluminado: 10 anos de história do Festival de Teatro de Curitiba*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- MORAES, Marta de (org.). *Teatro no Paraná (Col. Exposições, Vol. 1)*. Rio de Janeiro: MinC/Inacen, 1986.
- NETO, Ignácio Dotto e MORAES, Marta de. *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000a.
- NETO, Ignácio Dotto. *Contra cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000b.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

GT 5 – Pedagogias do teatro & Teatro e educação

BRINCAR COM O TEXTO LITERÁRIO: POSSIBILIDADES DE TEATRO E DE JOGO

Adriano Moraes de Oliveira

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Texto *versus* teatro, brincar *versus* jogar, processos pedagógicos

O texto literário pode ser considerado um brinquedo? Se isso é possível, e sabemos que isso é possível, quais as implicações de se adotar, numa dada metodologia de ensino de teatro, o discurso que assume o texto literário como um brinquedo? O texto literário, mais especificamente o contido no livro tipográfico, na qualidade de brinquedo pode facilitar alguns processos pedagógicos e como isso ocorre? Tais questões nortearam a pesquisa orientada pela Profa. Dra. Beatriz Cabral que resultou em dissertação de Mestrado defendida em dezembro próximo passado no PPGT da UDESC. Evidentemente essas questões não surgiram de um lugar qualquer, se não de uma experiência particular que vivenciei em meados de 1995. Nesta comunicação pretendo apresentar de forma resumida e pontual os desdobramentos das questões acima.

A experiência pela qual passei e que motivou o meu problema de pesquisa desenvolveu-se numa escola da rede pública e se denominou

“Oficina da Palavra”. Tratou-se de um projeto de arte-educação que tinha o objetivo fundamental de estimular a leitura: de livros, de teatro, de artes plásticas, enfim, do mundo. Pensava-se no teatro, na plasticidade, no ritmo, no contexto das palavras. Por meio do livro as crianças envolvidas desenvolviam falas, textos, canções, desenhos, esculturas, etc., como forma de concretização de suas expressões particulares.

O desenvolvimento de tal prática envolveu cerca de quatrocentos alunos do ensino fundamental e os procedimentos adotados tinham uma característica peculiar: a “Oficina” era um espaço livre no qual “brincava-se com as palavras”. Os conteúdos eram ministrados garantindo um espaço para a livre expressão dos envolvidos. O texto literário era fator limitador, mas ao mesmo tempo estimulador devido a sua polissemia. Os grupos possuíam autonomia para expressar sua leitura da forma que lhes conviesse. Aos professores cabia facilitar os processos criativos por meio da aproximação dos alunos de uma série de técnicas. Autores como Gianni Rodari, Viola Spolin, Ingrid Koudela, Fanny Abramovich, entre outros tantos artistas (José Paulo Paes, Cecília Meirelles, Sylvia Orthof, Luís Camargo, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Monteiro Lobato, Lygia Bojunga, Tatiana Belinky, etc.), que se preocupam ou se preocuparam com a palavra, orientaram as sessões que ocorreram em horário oposto ao do desenvolvimento das atividades curriculares.

Essa experiência que garantiu a apropriação de textos literários por meio da brincadeira é o que motivou minha pesquisa. Realizei um estudo conceitual no sentido de compreender o que pode significar e quais as implicações do discurso assumido “brincar com um texto literário”. Assim, o desenvolvimento da reflexão teórica expandiu-se por diversos horizontes de estudos em áreas muito distintas, mas com um ponto em comum: a palavra. No ato do professor admitir o discurso de “brincar com as palavras” estão implicadas questões lingüísticas, sociológicas, literárias, semiológicas, educacionais, filosóficas. Por este motivo recorri a autores como Vigotski, Benjamim, Bakhtin, Zumthor, Todorov, Barthes, Wittgenstein, entre outros. Minha intenção no mergulho em teorias, aparentemente díspares, foi a de compreender a complexidade de uma atitude simples que é a de assumir em pedagogias teatrais diversas o discurso “brincar com” em vez de outro.

A “Oficina da Palavra”, entre outras coisas, revelou que o texto literário, ao ser tomado como um brinquedo, age como um facilitador nos processos de ensino de teatro para grupos de crianças, de adolescentes e de adultos. A reflexão resultante de minha pesquisa é estritamente teórica e foi estabelecida a partir de aspectos concretos do texto, de suas formas materiais. Não tentei estudar todos os lugares que o texto ocupa nos processos educacionais formais ou informais, mas procurei apresentar possibilidades de contar com o texto literário em processos de ensino de teatro.

A dissertação resultante da pesquisa é dividida em três capítulos: 1. Considerações sobre o brinquedo; 2. Reflexões sobre o brincar com o texto literário; e 3. Esboços de possibilidades metodológicas.

No primeiro capítulo, apresento aspectos nos quais o texto literário é analisado a partir de sua qualidade de brinquedo. O que é o brinquedo? Como age o brinquedo? Quais as qualidades da relação criança *versus* brinquedo? Por que a consideração do texto como um brinquedo pode facilitar a leitura? Qual a função específica do brinquedo no contexto social? Qual a relação entre os conceitos “brincar” e “jogar”? Pode-se dizer que o brinquedo cria nas crianças um fascínio, pois é através do brinquedo, que suscita uma situação imaginária, que a criança constrói conceitos e com estes estabelece suas primeiras relações com o mundo. Através do brinquedo a criança estabelece contato entre um mundo imaginário e um real. A brincadeira pode promover o desenvolvimento de conceitos que facilitam a relação das crianças com o mundo. Proporcionando, assim, certa experiência com o mundo.

Quando o professor assume o discurso ‘brincar com o texto’, o texto torna-se um modo prazeroso do sujeito entrar em contato com situações imaginárias. Ao brincar com o texto o indivíduo apropria-se, por meio do experimento de aspectos do discurso presentes na textura. A apropriação do texto literário por meio da brincadeira é um dos caminhos que permite sua transformação em um sistema não exclusivamente lingüístico, como o teatro. Por meio do ‘brincar com’ pode-se passar do semiótico ao semântico.

No segundo capítulo, trato da materialidade da escritura e de sua expressão semântica. Assumo que o brincar com o texto é de fato experimentar a língua dentro da própria língua. A escritura antes de ser o movimento que desenvolve o autor para que haja texto, é a escolha de matérias que serão utilizadas para esse movimento. Um movimento que a partir de alguns procedimentos se concretiza em signos lingüísticos. Quer dizer, a atitude da escritura, a ação de escrever tem como resultado um texto, uma textura. Essa textura é o que permite ao texto ser sensível. Quanto mais o leitor se aproxima dessa textura, mais compreende o texto, sua singularidade, uma de suas possíveis interpretações e por isso mesmo esse leitor será tomado pelo prazer próprio do texto. Apresento, portanto, questões sobre essa aproximação: o texto é tomado como objeto semiótico. Após essa reflexão, abordo o brincar como um *experimentum linguae*. Recorro a Wittgenstein (1996), no sentido de entender como ocorre a experiência na e pela linguagem.

O texto, ao ser explorado como um brinquedo, permite um domínio lento e contínuo de suas regras. As vias de aproximação são escolhidas pelos próprios indivíduos que brincam com ele, embora coordenadas por um professor. Assim, discorro sobre o movimento que faz o leitor para atualizar a escrita. O leitor torna-se autor, movimentando-se pela escritura. Movimentando-se na escritura passa a reconhecê-la, podendo inclusive perceber alguns de seus sentidos. A consciência da apreensão resulta em um prazer que é próprio de situações de reconhecimento de algo. Reconhecer quer dizer conhecer novamente, descobrir uma fissura no tempo e no espaço que o liga ao outro, isto é, confessar algo que transcende o presente, embora não deixe de estar no presente. Reconhecer uma situação é permitir que se abra uma fissura no espaço-tempo. Essa fissura permite o diálogo do e com o texto. O texto existe como textura, como textura o texto pode ser sentido, pode fender, pode, portanto, ser interpretado e por essa interpretação, que é um ato de leitura, pode ser transformado. Vai da forma à transformação: da literatura para o teatro.

No terceiro capítulo, apresento um breve estudo sobre uma possível prática com texto que possa torná-lo um brinquedo. Considero as formas com que os textos literários são apresentados e classificados. Classificação normalmente datada, pois os conceitos passam por transformações ao longo dos anos. Entretanto, não adoto uma teoria dos gêneros específica. Considero que para cada texto um universo particular pode ser movimentado. Depois de refletir sobre a forma que um texto pode adotar, faço uma breve reflexão sobre o livro tipográfico. Após essa reflexão, apresento na forma de esboço algumas possibilidades de procedimentos metodológicos com poesia.

Nas considerações finais assumo que a reflexão teórica não está esgotada. Muitas questões não puderam ser respondidas com precisão, uma vez que o diálogo foi estritamente bibliográfico. Embora não fechado, o estudo aponta para possibilidades de utilização de textos literários em processos pedagógicos do teatro. Um dos motivos do estudo não estar fechado é o fato de não ter adotado uma metodologia específica. É possível, entretanto, encontrar elementos de minha reflexão em metodologias como o Drama, o Jogo Teatral e o Jogo Dramático. O desdobramento dessa pesquisa deverá ocorrer em uma nova etapa com brincantes e metodologias específicas.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.
- KOUDELA, Ingrid. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

* * *

TRANSCRIÇÕES: REESCREVENDO O TEXTO TEATRAL

Alessandra Ancona de Faria

Universidade Paulista (UNIP)

Conto, jogo teatral, dramaturgia

Este trabalho discute a transformação de um conto de tradição oral em texto teatral, partindo da experiência com um grupo de adolescentes do Ensino Médio. O primeiro momento deste processo foi a

narração, o segundo foi a exploração do conto escrito, seguido do roteiro de cenas, para se concluir no texto dramático. Cada um destes passos foi intercalado com improvisações que tiveram como base os jogos teatrais.

O conto *O pássaro verde* escolhido para este trabalho tem origem italiana, isto é, a pessoa que me contou, minha avó, ouviu de sua avó, esta italiana. Este conto narra a história de um príncipe que, para se livrar de um feitiço que o tornava pássaro todos os dias, precisava que uma mulher que o amasse ficasse sete anos presa em um nicho à pão e água. Ele a despreza depois que ela se sacrifica por ele, então ela faz com que ele se apaixone novamente por ela e o faz sofrer, deixando-o tão fragilizado quanto ela havia ficado. No final tudo se esclarece e eles casam e vivem felizes para sempre.

Optei por contar em vez de ler o conto. Esta opção se deveu por achar uma perda significativa abrir mão deste momento da narrativa, entendendo o papel do contador de histórias como extremamente importante dentro da discussão sobre a escolha da utilização de um conto de tradição oral. Ao contá-lo para o grupo de alunos, pudemos observar os significados que cada um dos participantes atribuiu à narrativa neste primeiro contato com a mesma.

Pedi que cada aluno escrevesse suas primeiras impressões do conto e escolhesse uma comida e um objeto que o simbolizassem. O registro escrito das impressões causadas pela escuta do conto possibilitou, em um primeiro momento, a reflexão individual ocasionada pela escuta do conto.

Nos comentários trazidos pelos alunos, observamos a atenção dada ao tema da vingança e da traição. Discutimos as impressões de cada um e ficou evidente o incômodo que causou a atitude do príncipe. As escolhas das comidas se deveu em parte ao prazer na escuta do conto, boa parte dos alunos relatou escolher uma comida que gosta, pois a situação de escuta foi extremamente prazerosa. Estas impressões reforçam a visão da importância do narrador e do contato com o conto pela escuta.

Após este primeiro contato com o conto através da narrativa, seguimos a investigação tendo como base o conto transcrito¹ através de jogos teatrais que levassem à compreensão e verbalização do mesmo.

A exploração do texto escrito possibilitou a multiplicidade de entendimento da história e um domínio da mesma que deu liberdade para os participantes poderem se desprender da necessidade do papel para ter claro a estrutura narrada.

Demos início, então, a uma aproximação ao conto partindo das ações, espaços e personagens presentes, o *O que, Onde e Quem*, propostos como estrutura dramática do jogo teatral, por SPOLIN (1987).

Depois de trabalhar com as ações presentes, exploramos os espaços. O primeiro jogo que exploramos o espaço foi o jogo do Onde^{1.2}. Neste primeiro jogo com o espaço, nenhum deles deveria assumir nenhum personagem do conto, o que resultou em ações completamente distintas das narradas pelo conto.

O próximo enfoque dado foi ao *Quem*, através da exploração dos personagens do conto. Exploramos a modelagem de cada um dos personagens: dois jogadores deveriam modelar um terceiro, caracterizando-o como um dos personagens do conto. Após a caracterização, que incluía o gesto do personagem, a platéia deveria identificá-lo. Na caracterização, observamos diversos elementos do universo do grupo, além do questionamento de estereótipos presentes para cada um destes personagens.

Essa liberdade de caracterização que o conto apresenta pode gerar através do jogo a multiplicidade de soluções para as características de cada personagem.

Pela manutenção de algumas nas soluções dadas pelos filmes e ilustrações dos contos de fadas, poderíamos nos deparar com a simples repetição destas versões. Entretanto a experimentação realizada através dos jogos já havia criado no grupo condições de extrapolar as soluções estereotipadas, podendo estabelecer um significado particular a este grupo.

Com a realização dos jogos que exploraram a ação, o espaço e os personagens do conto, cada um dos alunos contou novamente o conto, com a perspectiva de um dos personagens.

Para que cada um pudesse narrar o conto sob o ponto de vista de um dos personagens, foi necessário assumir não apenas a visão daquele personagem como também a gestualidade e a linguagem. Essa forma de narrar possibilitou a exploração do conto sob vários pontos de vista, dos vários personagens e, também, de como cada um dos alunos estava vivenciando o conto até aquele momento.

Após a experimentação do conto escrito com os jogos, definimos qual seria a estrutura da peça que montaríamos. O grupo decidiu contar uma história de amor, explicando através da peça o processo para que o amor aconteça e de que forma o sofrimento foi necessário para que eles, príncipe e princesa, ficassem juntos.

Foi decidido em que tempo gostaríamos que a peça se passasse, se na atualidade ou no tempo do conto de fadas e definimos que nos utilizaríamos dos dois tempos, misturando as possibilidades. Ficou definido também que manteríamos a presença do narrador. Discutimos amplamente as possibilidades, estabelecendo relações e significados para o conto e para os jogos que havíamos feito a partir dele.

O passo seguinte a todas estas decisões foi jogar partindo de um roteiro de cenas levado por mim. O roteiro foi definido principalmente pelas ações contidas na história, de forma bem detalhada e com cada cena contendo apenas uma ação da narrativa. A elaboração do roteiro ocorreu após a realização dos jogos com o texto narrativo.

Levando em conta que *o pressuposto fundamental dessa investigação é o de que o texto traz em seu bojo múltiplas possibilidades de significado, a serem exploradas pelo grupo que se dispuser a jogá-lo teatralmente* (PUPO, 1997:7), o roteiro foi apresentado ao grupo e junto com ele sugeri um jogo para cada uma das cenas. Todos os jogos sugeridos já haviam sido experimentados anteriormente com o grupo.

Partindo dessa mesma idéia apresentada por Pupo, exploramos o roteiro com os jogos de tal forma que a história narrada e o texto da mesma com o qual havíamos trabalhado pudessem, através do jogo, elucidar quais as possíveis relações com o cotidiano dos alunos e com o que gostaríamos de contar nesta apresentação.

A exploração do roteiro mantendo-se a liberdade na escolha de qual jogador se colocaria no papel de qualquer personagem deu, não apenas, a possibilidade de ruptura da idéia de atores principais, melhores e mais capacitados, como também de um entendimento diferenciado de cada um dos personagens e da história contada.

Embora tenha sido feita a opção por cada um dos participantes assumir um dos personagens para a construção e apresentação da peça, essa exploração com a troca dos personagens deu a todos a noção da flexibilidade possível em uma encenação.

Esta seqüência de jogos partindo do roteiro de cenas, somada às diversas experimentações com o conto, foi a base para a transcrição do conto para o teatro. Da narrativa oral, passamos para o trabalho com o texto transcrito para o papel, que por intermédio do jogo teatral se transformou em texto dramático.

A compreensão do conto *O pássaro verde* foi-se transformando no decorrer do processo. O entendimento das relações amorosas, o conceito de perdão e vingança, foram diversas vezes discutidos e novos significados foram atribuídos. O entendimento dessa história foi construído com a realização dos jogos e a reflexão sobre cada momento deste processo, vivido por todo o grupo.

Chegamos então ao último momento de transformação da história. O passo seguinte à exploração do roteiro através dos jogos foi a definição do texto dramático, com uma formalização que se aproximaria do texto a ser dito no momento da apresentação da peça.

O texto dramático foi feito por mim e apresentado para o grupo. A opção da escrita do texto não ser coletiva se deveu, fundamentalmente a dois fatores: o tempo necessário para a realização de uma escrita coletiva era incompatível com o tempo de que dispúnhamos; e a dificuldade com a linguagem solicitaria um trabalho amplo junto ao

grupo para que todos pudessem de fato participar da elaboração, o que não era foco desta pesquisa. Como a proposta era de continuarmos com a montagem da peça com os jogos teatrais, a possibilidade de transformação de parte das frases definidas no texto era bastante alta.

Entendo que, através da exploração do conto com o jogo teatral, foi possível redimensionar o significado do mesmo. Desde a forma encontrada para narrá-lo, passando pela transcrição do oral para o escrito, o roteiro das cenas, até o texto dramático, este conto foi recontextualizado, refletindo as opiniões, dúvidas, questionamentos, posições e o momento histórico do grupo que participou deste projeto.

O trabalho com o jogo teatral possibilitou ao grupo um novo entendimento do conto de fadas, deixando que *O pássaro verde* dialogasse com o cotidiano de cada um. Nos envolvemos nesta história de forma que fosse possível recriá-la, transformando-a em uma história nossa, de todo o grupo.

Notas

¹ A escrita do conto foi feita, inicialmente, por mim a partir das anotações realizadas com a narração de minha avó. A versão apresentada na introdução é resultado de diversos momentos de elaboração para que fosse possível encontrar uma forma escrita que traduzisse a intenção presente no conto narrado, buscando, entretanto, uma formalização pertinente à escrita e não mais a narrativa oral.

² No jogo do onde, os jogadores devem escolher um espaço, desenhá-lo e improvisar nele. Este desenho deverá ficar visível para que os jogadores possam recorrer a ele sempre que se esqueçam da disposição do local definido pelo grupo.

Bibliografia

- HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. Dissertação de Mestrado apresentada na ECA-USP, São Paulo, 1988.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Palavras em jogo: Textos literários e teatro-educação*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Livre-docente, 1997.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

* * *

A PRÁTICA TEATRAL NO ENSINO MÉDIO: A EXPERIÊNCIA DO COLÉGIO MANOEL NOVAES

Andréia Fernandes de Andrade

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ensino do teatro, teatro na educação, ensino médio

Talvez a distância que separa a bela Lei de Diretrizes e Bases da crua realidade da práxis do ensino das artes seja exatamente o espaço que ocupam as dúvidas e incertezas, por ainda faltarem mecanismos precisos de implantação e sustentação que garantam a sua plena aplicabilidade.¹

E os profissionais da educação, desde técnicos da Secretaria até os professores de outras disciplinas, que insistem em negar a obrigatoriedade do ensino da Arte, sendo algumas vezes intransigentes e autoritários, podem dificultar ainda mais a criação e o desenvolvimento de projetos e trabalhos nas diversas linguagens artísticas, principalmente em teatro, música e dança. Raras são as escolas que se abrem para experiências que respeitem a especificidade do ensino destas áreas artísticas.

Foi de encontro a esta realidade e às correntes integracionistas do ensino das artes que surgiu em 1992, em Salvador, Bahia, o Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, com o ideal de ter o ensino das artes como o diferencial da sua proposta pedagógica.

O colégio, quando foi inaugurado, oferecia, além das aulas de Educação Artística, o curso profissionalizante de música e aulas de dança no formato de oficinas. Neste ambiente já propício é que foi criado em 1996 o projeto O Teatro na Escola, que tem conseguido sobreviver com muita batalha e alto índice de produtividade. Pois muitas foram as mudanças ocorridas desde a fundação da escola e grande tem sido a luta pela manutenção das aulas de artes.

Apesar dos documentos oficiais enfatizarem a obrigatoriedade² e a especificidade do ensino das artes,³ ela de fato não se concretiza pelo desconhecimento da maioria dos responsáveis pela educação sobre como torná-las possível na prática escolar.

E não está se falando aqui apenas de conteúdo próprio, mas, principalmente, de uma adequação de espaço e de carga horária, que funcione e seja pertinente para, pelo menos, cada um das quatro linguagens artísticas representadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais – dança, teatro, música e artes visuais – e que historicamente têm representado as artes na escola, como bem esclarecem FERRAZ & FUSARI (1993:28) e JAPIASSU (2001:52-53).

Será que a maneira como uma única disciplina, Arte, se encontra distribuída no currículo da maioria das escolas públicas com duas horas/aula por semana, em salas de aula com 40 alunos por turma, condiz com a real necessidade de uma infra-estrutura básica para o ensino das artes? Ou será que a estrutura das aulas no que tange ao número de alunos por turma, aos espaços e horários próprios e à possibilidade de formação de grupos de trabalho, não é uma especificidade básica garantida por Lei⁴ que, se não for atendida, pode colocar em risco o desenvolvimento das propostas sugeridas nos PCNs e pelos estudos acadêmicos?

Foi em resposta a estas questões que o projeto O Teatro na Escola teve como base de funcionamento, desde o seu início, a formação de turmas de teatro em turno oposto ao do estudo regular, com carga horária e espaço diferenciado. Este foi o formato adequado encontrado e mantido ao longo dos dez anos de prática do teatro no ensino médio no Colégio Manoel Novaes.

No início do ano letivo e após o curto recesso junino, são abertas as inscrições para que todos os alunos interessados possam participar dos grupos de teatro da escola. Como as turmas funcionam em turno oposto, os alunos que estudam pela manhã fazem teatro de tarde, e vice-versa. Os alunos do noturno podem inscrever-se em qualquer uma das turmas, de acordo com sua disponibilidade.

Desta forma, são desenvolvidos os conteúdos e metodologias específicas do teatro em todas as suas possibilidades e numa constante busca pela adequação dos temas e formas de trabalho aos jovens alunos do ensino médio.

Assim é que, com um grupo heterogêneo de alunos que se inscreveram por opção e não por obrigação, usando um espaço que, mesmo que ainda precário, seja destinado especificamente às aulas de teatro, são desenvolvidas as atividades, tanto de cunho mais expressivo, de sensibilização e socialização, como as atividades mais elaboradas de teatro e a preparação corporal, vocal, construção de personagem, criação e montagem de cenas, ensaios e apresentações, bem como o estudo de teorias e da história do teatro. Este formato ainda comporta trabalhos por projeto e ações interdisciplinares.

O equilíbrio destas atividades e a condução acertada do professor, respeitando as características principais do grupo, garantem o sucesso do trabalho. Vale ressaltar que, por estar inserido em ambiente educacional, quem conduz o grupo deve levar sempre em conta a dimensão pedagógica do trabalho no que tange ao tratamento e respeito a todos os alunos indistintamente e na escolha ou criação de um repertório adequado para suas montagens e estudos.

Além do trabalho específico com os grupos, há também no ambiente escolar uma solicitação constante do método dramático (COURTNEY, 1980:44) ou teatro instrumental. Tanto que, algumas vezes, se entende erroneamente que o teatro na escola tem apenas este

fim, ou seja, se presta apenas para o desenvolvimento do conteúdo de outras disciplinas do currículo. Esta atitude é castradora, indo, mais uma vez, de encontro com a busca das especificidades da disciplina nos termos dos PCNs e da LDB.

Mas como equilibrar o trabalho de teatro com a crescente busca dos professores de todas as disciplinas por orientação precisa para o uso de dramatizações como estratégia de ensino e de avaliação? Para equalizar as atividades com os grupos e estas dramatizações buscou-se inspiração nas propostas de autonomia do educando e do protagonismo juvenil que têm sido defendidas por diferentes correntes pedagógicas como FREIRE (1996) e PERRENOUD (2000) por exemplo.

Então, os alunos que participam dos grupos de teatro são estimulados a se tornar multiplicadores do conhecimento adquirido dentro de suas respectivas salas de aulas através da co-organização das dramatizações de História, Língua Portuguesa, Sociologia, dentre outras.

O trabalho com os grupos ganha, assim, um redimensionamento dentro da estrutura total da escola, estimulando o envolvimento dos alunos, bem como dos demais professores. Porém, isso não isenta o professor de Teatro do trabalho de acompanhamento e também de orientação dos alunos e professores para estas atividades dramáticas, sendo ele o representante das artes cênicas que é na escola.

Além do estímulo aos multiplicadores do conhecimento teatral, uma outra ação educativa que se tem mostrado muito importante é a constante apresentação de montagens produzidas pelos grupos de teatro para toda escola.

Respeitando o contexto educacional e os interesses dos grupos, buscando envolver os alunos em todos os momentos do processo e procurando sempre manter uma boa qualidade estética e pedagógica (mesmo que sem grandes aparatos de produção), as peças são ensaiadas e apresentadas para os demais estudantes e professores do colégio. Deste modo, o trabalho com os grupos cumpre também uma outra função muito importante: a de levar o teatro para o ambiente escolar, estimulando a sua apreciação. E a frequência teatral é também incentivada junto aos integrantes dos grupos, que vão ao teatro pelo menos uma vez por semestre.

A regular mostra de trabalhos evita também que alunos e professores que nunca participaram de oficinas teatrais, que não têm o hábito de ir ao teatro, se vejam às voltas com a obrigatoriedade de realizarem pequenas encenações em suas aulas sem nenhum conhecimento prévio da linguagem teatral.

E é assim que tem caminhado o projeto O Teatro na Escola ao longo destes dez anos, com turmas que garantem as especificidades do ensino do teatro, da orientação e estímulo à participação ativa dos seus integrantes nas dramatizações em sala de aula, com a apresentação das peças montadas pelos alunos e para os alunos do colégio e com o incentivo constante à ida ao teatro e à participação ativa na vida cultural da cidade por todos da comunidade.

Notas

¹ Como já foi salientado em BARBOSA, 1975, p. 111.

² Cf. a Lei de Diretrizes e Bases em GROSSI, 1997, p. 27.

³ Conforme esclarecem os Parâmetros Curriculares Nacionais em PCN – Ensino Fundamental/Arte, 2000, pp. 15-16 e PCN -Ensino Médio/Arte, 1999, pp. 90-91.

⁴ Cf. em GROSSI, 1997, 26.

Bibliografia

- ABRAMOVICH, Fanny *Quem educa quem?*. São Paulo: Summus, 1985.
 BARBOSA, Ana Mae. *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo: Cultrix, 1975.
 _____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.
 COLL, César (Org.) *O construtivismo na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1992.
 COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
 ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

- FERRAZ & FUSARI. *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1993.
 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
 GROSSI, Ester. Apresentação, LDB nº 9394/96. Rio de Janeiro: Casa Pargos, 1997.
 JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro* Campinas: Papirus, 2001.
 KOUDELA, Ingrid D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
 PEREIRA, Maria L. (Org.). *Arte como processo na educação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
 PERRENOUD, Philippe. *10 novas competências para ensinar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
 PORCHER, Luis. *Educação artística: luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus, 1982/14.
 REVERBEL, Olga. *O teatro na sala de aula*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
 VÁRIOS. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio- arte*. Brasília: Ministério da Educação, 1999.
 VÁRIOS. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino fundamental – arte*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

* * *

UM NOVO CURRÍCULO DE TEATRO PARA O ENSINO MÉDIO: INDAGAÇÕES, DESAFIOS, PERPLEXIDADES E OUTRAS QUESTÕES DE NATUREZA POLÍTICO-PEDAGÓGICA

Arão Paranaguá de Santana

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Currículo de teatro, parâmetros curriculares nacionais

Com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 1996, consolidou-se em definitivo a presença das artes na escola, integrando os conhecimentos obrigatórios da educação básica com a finalidade de “promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (Lei nº 9.394/96, Art. 23 § 2º). Em seguida, no esteio da LDB, acumularam-se orientações curriculares para embasar a nova proposta educativa ensejada pelos sistemas regionais, advindo, no âmbito do ensino médio, as Diretrizes Curriculares Nacionais do CNE (1998), os Parâmetros Curriculares Nacionais (1999) e os PCN+ (2002).

Tal como os demais documentos relativos aos outros níveis e modalidades da educação básica, os PCN do ensino médio foram concebidos no bojo das políticas públicas liberais que marcaram a última década, visando à revitalização da escola. Apesar da inexistência de ações complementares efetivas quanto a sua implementação na prática pedagógica exercida na sala de aula, esse projeto vem provocando transformações significativas na educação básica, com reflexos nítidos no ensino superior, embora tais mudanças sejam revestidas, muitas vezes, de características paradoxalmente letárgicas, impedindo o efeito pretendido. Contudo, observa-se que o impacto dos PCN fez emergir o interesse dos professores e da comunidade científica, o surgimento de pesquisas e a publicação de textos críticos acerca do sentido e da eficácia das proposições tornadas oficiais.

Considerando que na versão 2005 dos PCN do Ensino Médio – ainda não publicizados pelo MEC – foram mantidos os avanços conseguidos anteriormente e incluídas algumas das mais importantes reivindicações registradas na historiografia do movimento de arte-educadores, torna-se imprescindível discutir o rumo dessas orientações curriculares, verificando se apontam para um horizonte desejável ou se esse empreendimento, por si, em nada altera o estado patológico de sonolência que marca a escola.

A investigação acima descrita é vultuosa, limitando-se, o presente trabalho, a identificar os pontos nevrálgicos da temática, analisando-

os a partir das contribuições da literatura, com ênfase na última versão relativa ao ensino médio, como forma de preparar o terreno para pesquisas futuras. Entretanto, convém identificar as principais críticas ao processo de elaboração dos PCN ainda recorrentes nesta etapa da revisão do texto oficial.

Uma delas reporta-se à dimensão de “currículo nacional” de que se revestiram os PCN, com o peso institucional e as implicações daí derivadas – algo uniformizador e burocratizante, alheio a questões que deveriam ser combatidas com mais urgência, como a baixa remuneração do magistério, a falta de tempo para aperfeiçoamento do professor e preparação didática das aulas, a insuficiência e a má qualidade do material didático etc.

Discute-se também que o procedimento caracterizou-se pela verticalidade, da adoção dos conceitos à escolha dos especialistas, da estruturação dos métodos à seleção dos conteúdos. Assim, se na contemporaneidade o currículo se instaura como uma construção socialmente negociada, os PCN deveriam ter sido concebidos como embaixada social entre lados e visões de mundo diferenciadas, interesses em jogo a dialogar com fatores formais, intelectuais e epistemológicos, vindo a se constituir de conhecimentos considerados socialmente válidos. O problema é que seu processo de elaboração não conseguiu atravessar as barreiras que separam o “pensamento oficial” do ambiente escolar e não contou com a presença de todos os atores que participam do diálogo pedagógico.

Por outro lado, esse processo de construção social necessitaria assentar-se em conhecimentos produzidos em diferentes fontes, visando compreender como as “matérias” estudadas na escola são redefinidas e metamorfoseadas, quando os PCN na versão original privilegiaram apenas o campo da psicopedagogia (embora este não seja o caso da versão em tela), sendo ignoradas muitas outras trajetórias da teoria curricular contemporânea, assentadas em vertentes mais políticas, sociais e culturais.

Registre-se também a questão da abordagem triangular que, não obstante sua importância para a organização do currículo e do ensino-aprendizado, a transposição mecânica das artes visuais para as demais linguagens ainda não foi efetivamente compreendida nem bem aplicada na escola. Considerando-se que o teatro tem natureza efêmera – pessoas que atuam, pessoas que assistem e o local onde a ação se transforma em cena –, deveria, na escola, enfatizar sobretudo o jogo e a criação, levando em conta os fundamentos historicamente consolidados na esfera dessa área de conhecimento, independentemente dos eixos articuladores recomendados pelos PCN: produção, apreciação e contextualização da obra de arte (RIBEIRO; SANTANA; LOSADA, 2004).

A revisão dos PCN do ensino médio exacerbou avanços essenciais, como a superação da polivalência, a exigência da formação de professores especialistas nas variadas linguagens artísticas, a atuação na sala de aula de acordo com a qualificação dos docentes, a revisão histórico-crítica das metodologias de ensino, a adoção de referências bibliográficas pertinentes, dentre outras.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que o novo documento foi estruturado de maneira a contemplar a revisão das principais tendências teórico-metodológicas, contemplando propostas didáticas relativas às diversas linguagens artísticas – música, teatro, dança, artes visuais e suas repercussões nas artes audiovisuais e midiáticas. Ao mesmo tempo em que pretendeu realizar uma leitura crítica deste processo histórico, o texto resgatou as contribuições dos legados históricos na forma de subsídios para o professor, facilitando a um repensar crítico de sua prática sob referenciais diversos.

A fim de equacionar relações entre arte, linguagem e aprendizagem, pretendeu-se ressignificar a inclusão das artes no âmbito da área de linguagens, códigos e suas tecnologias, tal como recomendam as diretrizes do CNE. Assim, o novo documento propõe dois grandes vetores, quais sejam: “o campo abrangente das diversas manifestações da linguagem e o universo específico da arte. Estas duas perspectivas

não são excludentes, pois a arte hoje estabelece vínculos muito estreitos com o cotidiano e todas as outras formas de saber. No entanto, essas diferenças precisam ser identificadas para caracterizar a especificidade da disciplina arte, mesmo quando ela aborda temas que não sejam propriamente artísticos” (BRASIL, 2005).

Um dos aspectos mais interessantes – mas não menos polêmicos – da nova proposta refere-se ao registro de experiências didáticas recomendadas para os professores das diversas linguagens, como forma de ressaltar múltiplas possibilidades para o trabalho na sala de aula. Dessa maneira, a partir de depoimentos de docentes de cada uma das linguagens implicadas, foram levantados conteúdos e procedimentos metodológicos referentes aos diferentes “códigos” e “canais” como atributos gerais que somente fazem sentido no uso concreto da linguagem.

Deve ser ressaltada a inclusão de uma “agenda afirmativa” através da qual são agregadas ao texto oficial as principais propostas e reivindicações dos professores de arte. Essas recomendações referentes à cultura do ensinar e do aprender enfatizam os títulos “princípios e fundamentos”, “diálogo com obras de arte e produtores culturais”, “inclusão, diversidade e multiculturalidade”, “políticas complementares”, além de propor uma política de “preparação de professores de arte” em várias instâncias. Ao propor a organização do currículo de arte em consonância com esses avanços historicamente consolidados, “incorporando o movimento de transformação que vem-se dando na sala de aula, encontros científicos, congressos de educadores e reuniões de entidades, bem como o teor das moções ou requerimentos endereçados aos órgãos responsáveis pelas políticas públicas” (BRASIL, 2005), o poder público corrige certas omissões identificadas nas orientações curriculares anteriores.

Tais avanços justificam a atitude oficial de revisão do texto, considerando-se a urgência no encaminhamento de questões vitais para corrigir distorções no sistema de ensino, a saber: a valorização da arte junto aos demais componentes curriculares; a determinação de que os conteúdos de arte sejam da alçada de professores com domínio de saber nas linguagens; a liberdade de opção quanto à escolha da linguagem; a regulação de duas horas semanais para cada uma das três séries do ensino médio; a recomendação quanto ao intercâmbio da escola com os produtores de arte e cultura, tendo em vista a apreciação estética e a aprendizagem significativa; a ampliação dos conceitos de inclusão, tolerância, diversidade étnico-racial, social, religiosa, afetivo-sexual; a preocupação com formação docente inicial e continuada, bem como com as formas de acesso ao mercado, perfil dos concursos etc.

Reconhecendo a dificuldade em empreender uma análise exaustiva do assunto em um trabalho de natureza restrita, observa-se, para finalizar, que a proposta desta comunicação não é tão-somente apontar os problemas e as dificuldades de concretização da proposta dos PCN, nem tampouco priorizar os avanços a cada versão, compreendendo que, a partir dessas problematizações, é que podem surgir novas possibilidades para o currículo da arte.

Bibliografia

- BRASIL, Ministério da Educação. *PCN – Arte: Ensino Médio*. Brasília: SEB, 2005.
- RIBEIRO, José Mauro; SANTANA, Arão Paranaguá; LOSADA, Teresinha. Atualizando o debate em torno da disciplina arte. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Orientações Curriculares do Ensino Médio*. Brasília: MEC-SEB, 2004.

* * *

LER EM TEATRO: IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS

Beatriz Cabral (Biange)

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Fazer teatral e leitura, ler a cena

O crescente interesse pela recepção pode ser creditado à tendência das ciências humanas de privilegiar a auto-reflexão e reconhecer a relevância do contexto. Na perspectiva da pedagogia teatral, insere a ênfase no *status* artístico da atividade e reconhece que a relevância educacional da experiência está relacionada com o uso seletivo da linguagem, imagens, símbolos, metáforas e empatia com a situação explorada.

A leitura contínua durante a construção do texto teatral é mediada pelo professor, que, ao estruturar a atividade, estabelecer os objetivos, selecionar convenções e estratégias, dirige a atenção para determinados aspectos do texto. Se a estrutura proposta estabelece os limites para a auto-expressão, ela também abre oportunidades ao prover um foco coletivo, delimitando o contexto e as circunstâncias dadas. Por outro lado, é a linguagem, especialmente conceitos e convenções, que permite fazer referências ao texto e abre espaço para ler e apreciar.

Pretende-se aqui focalizar aspectos da natureza coletiva da produção e recepção do teatro na escola, os quais decorrem do cruzamento dos textos narrativo e dramático. O primeiro está refletido na existência de um sistema de comunicação mediado e o segundo na sua multimedialidade e natureza coletiva.

Contexto e Circunstâncias

O foco no leitor emergiu como reação ao papel exclusivo do texto no processo de construção de significados em artes. Na década de 1960 a teoria crítica estava sob a hegemonia dos “Novos Críticos”, e alegava que o significado de um texto estava estruturado dentro do próprio texto, e qualquer influência quer da intenção do autor, quer da resposta do leitor poderia apenas invalidar este significado.

Os anos 70 testemunharam uma mudança – de uma ênfase na realidade externa e objetiva para o foco na resposta individual e no relativismo. Esta inflexão na interpretação está apoiada nos modelos interativos de leitura da Psicologia Cognitiva. De acordo com HARKER, (1992:33), “enquanto estes modelos variam amplamente quanto ao seu foco específico e a evidência empírica na qual se baseiam, eles compartilham um ponto de vista sobre o processo de leitura segundo o qual ambas as informações baseadas no texto e no leitor se relacionam interativamente para definir e aprofundar a influência de ambos na determinação do significado”.

Apesar das diferenças entre seus métodos de investigação, as teorias do *Reader-Response* e da Psicologia Cognitiva compartilham dois princípios que são particularmente importantes para a área do Teatro Educação:

1. Ambas concebem o significado como resultante do engajamento ativo do leitor com o texto.

2. Ambas afirmam que o entendimento ocorre no momento do engajamento do leitor com o texto, sem negar a importância de seus encontros prévios com o mesmo ou com outros textos.

Segundo ECO (1990:109), ao selecionar convenções e signos e ao estabelecer relações co-textuais os atores estão lidando com ambigüidades e oferecendo toda uma série de conotações, isto é, sugerindo mais do que é realmente falado ou demonstrado. Uma vez que cada elemento no palco se torna significativa, o texto será sempre ideologicamente denso dado seu aspecto coletivo e multiplicidade de signos e convenções. Por outro lado, a leitura dos espectadores será sempre mediada pelo seu ângulo de visão, o qual os permite interpretar os signos verbais e visuais, e fazer inferências juntando as novas informações com seu conhecimento anterior. De acordo com Eco, 1979, p. 22, “o viés ideológico do leitor virá à tona, e irá ajudar a desnudar ou ignorar a estrutura ideológica do texto”.

Esta complexidade só pode ser superada porque a interpretação se baseia no contexto e suas circunstâncias históricas. Na vida cotidiana, *contexto e circunstâncias* estão usualmente implícitos – nós sabemos com quem estamos falando e a situação que estamos atravessando. No decorrer do processo dramático *circunstâncias* são as condições particulares da situação focalizada. Qualquer mudança ou desenvolvimento destas condições deverá levar em consideração o contexto no qual a situação acontece. Como se trata de um trabalho de ficção, o contexto é novo para os participantes. Daí a necessidade de especificá-lo a fim de que a situação adquira significância. A maioria dos desempenhos pobres em teatro se relaciona com a carência de informações sobre o contexto – as referências se esgotam, os atores se repetem ou deixam de participar.

A leitura, durante o processo, permite reconhecer atitudes e relacioná-las com o contexto, evitar impor interpretações, coletar evidências sobre o entendimento dos participantes, abrir estas evidências para todo o grupo. Neste sentido, o processo dramático é sustentado por uma espiral de textos, abertos para ampliações ou mudanças – os atores definem ou redefinem o texto dentro do contexto estabelecido.

Entretanto, as interpretações individuais variam apesar da delimitação do contexto, circunstâncias e convenções estabelecidas pelo texto e pelos participantes. Elas dependam não apenas do conhecimento e domínio que os leitores possuem sobre a forma artística em pauta, mas também do gosto e experiência pessoais. Assim, um processo coletivo estará baseado na negociação, uma vez que para criar um novo texto os atores precisam levar em consideração a pluralidade de leituras do texto anterior. A leitura torna-se uma pré-condição da negociação dos significados em dois aspectos:

1. Para assegurar que o texto coletivo considere as opções individuais – uma estratégia democrática e um recurso para desvendar julgamentos de valor.

2. Para evitar impor interpretações (por parte de alunos e do professor) – a decisão será tomada após as leituras dos participantes.

Abriu espaço à leitura implica favorecer uma relação dialógica entre professor/diretor e aluno, onde ambos trabalham juntos na busca pela melhor forma de expressão. Os espectadores figuram como co-participantes e auxiliam a remover os “pontos cegos” que podem limitar a percepção do espetáculo. É possível dizer que a relação dialógica conduz a um modelo pedagógico que previne três problemas do fazer teatral na escola:

1. O costume de separar conhecimento e ação – o que leva a focalizar *comportamento* em vez de *conhecimento em artes*.

2. O estabelecimento de expectativas – ao definir os objetivos o professor está decidindo o que os alunos devem fazer, impedindo uma prática baseada em argumentos.

3. A apreciação baseada em juízos de valor – ler a cena prioriza a interpretação em vez da avaliação.

Além disso, a interpretação não é neutra, ela reflete os valores operando no campo em que é realizada. Ao focalizar a leitura, os argumentos sobre valores antagônicos são abertos a todos os participantes no processo. No que se refere à natureza da atividade, não se pode mais alegar um caráter a-histórico do conhecimento, nem contar mais com um modelo fixo a ser seguido para valorizar algo. A dimensão da leitura na configuração da interpretação aponta para aquilo que tem sido considerado como *papel produtivo do leitor*. Produtivo no sentido de “leitura como construção”, como uma peculiaridade dos textos de ficção.

Daí a importância de se associar noções de entendimento e explicação ao focalizar o conceito de “significado”. Para BAKER e HACKER, (1980:350), “dar uma explicação correta é um critério de entendimento, enquanto a explicação dada é um padrão para o uso correto da expressão”. Um problema conceitual referente ao significado, de acordo com BEST (1992:16), “é considerar o que Suzanne Langer chama ‘o ato intelectual básico da intuição’ como o fundamento definitivo do significado, quer artístico ou lingüístico. Isto equivale a dizer que

significar é um processo subjetivo, ‘interior’ e privado, o que se torna uma suposição ininteligível”. A intuição, diz Best, não é a base para criar significados, ao contrário, eles a tornam possível, isto é, a intuição decorre de práticas públicas e sociais, tais como a língua e as artes. A origem dos significados lingüísticos e artísticos, o autor argumenta, são as ações e reações humanas naturais e instintivas, que se desenvolvem nas práticas culturais.

Se, por um lado, as ações intuitivas refletem o conhecimento adquirido pelo aluno sobre o assunto, por outro lado, quanto mais ele vier a conhecer sobre aquele assunto, maior sua capacidade de responder intuitivamente. Esta é a principal razão para se trabalhar *contexto e circunstâncias* ao iniciar um processo dramático – ampliar o espaço para fluência, flexibilidade e originalidade de respostas. Se a construção de significados tem raízes nas práticas culturais, o conhecimento destas práticas irá ampliar as possibilidades de significação. Como bem lembrou ABBS, (1992:VIII), citando Winnicot, “não é possível ser original a não ser a partir da tradição”.

Bibliografia

- ABBS, Peter. (Ed.) *The Symbolic Order*. Londres, The Falmer Press, 1989.
- BAKER, G. P. e HACKER, P. M. S. *Wittgenstein, Meaning and Understanding*. Oxford, Basil Blackwell, 1980.
- BENNET, Susan. *Theatre Audiences – A Theory of Production and Reception*. London, Routledge, 1990.
- BEST, David. *Feeling and Reason in the Arts*. Londres, Allen & Unwin, 1985.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- _____. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- HARKER, J. W. Reader Response and Cognition: Is there a Mind in this Class? *Journal of Aesthetic Education*, Londres, vol. 26, nº 3, pp. 27-39, 1992.
- SULEIMAN, S. e CROSMAN, I. *The Reader in the Text – Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey, Princeton University Press, 1980.

* * *

ARQUIVO DE HISTÓRIAS DE VIDA COMO FONTE DE REGISTROS DRAMATÚRGICOS

Beatriz Pinto Venancio

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Teatro comunitário, velhice, memória

Há sete anos coordeno um grupo permanente de teatro formado por pessoas idosas.¹ A partir das memórias do grupo, aleatórias ou provocadas, montamos cinco espetáculos. Esta experiência deu origem a minha tese de doutorado em teatro defendida em 2004, na UNIRIO.² A partir de então, demos continuidade à pesquisa e estamos criando um arquivo de histórias de vida dos participantes do grupo. Partimos do pressuposto de que todas as pessoas carregam dentro de si uma história multifacetada à espera de alguém que a traga para fora. Esta comunicação trata da utilização das histórias de vida transformadas em fonte para a elaboração do texto e montagem do espetáculo. Desta fonte, são extraídos diversos acontecimentos e transformados em material para improvisações. Os jogos e exercícios garantem a teatralidade para estes eventos, ora fragmentados, ora unidos por um nexo fornecido pelo próprio grupo. A investigação reúne, portanto, o teatro comunitário e o exercício da linguagem teatral com um grupo de não-atores, em oficinas semanais; a pesquisa e construção do arquivo de histórias de vida de pessoas comuns; a comunicação de memórias pela via teatral e a experimentação da escrita dramatúrgica. O foco desta comunicação é o processo de criação do último texto “Andanças de um viajante”, desde a realização das entrevistas (seis

horas de gravação) com um dos participantes, os recortes na história de vida, os exercícios nas oficinas e a montagem do espetáculo.

Durante estes anos de pesquisa, venho experimentando diversas maneiras de teatralizar as memórias e criando vários elementos provocadores de lembranças. Em um primeiro momento, que chamei de *Tempestade de lembranças*, cada participante poderia contar histórias do passado, sem tema ou cronologia. As lembranças reorganizadas nas improvisações foram permitindo a criação de um roteiro com duas personagens a quem os participantes do grupo ofereciam porções de suas vidas. O eixo central foi constituído pelas vivências dos casamentos, contadas, evidentemente, do ponto de vista das mulheres que naquele momento formavam o grupo – de um lado, um marido absurdamente ciumento, de outro o marido exigente e egocêntrico. Cenas aparentemente soltas no tempo foram construindo um mural de seus casamentos imperfeitos e levaram a criação do espetáculo *Que Deus o tenha!*

No segundo momento, caracterizado como *Teatro imagem e o desejo de lembranças*, usamos exercícios de teatro-imagem de Augusto Boal, criando imagens de família e de sonho profissional. O texto, surgido a partir desta experiência com imagens, provocando lembranças, ganhou uma personagem principal, uma jovem dos anos 40 que sonhava em ser atriz, composta de múltiplos traços de cada uma delas, resultando no espetáculo *O sonho de Glorinha*.

No terceiro momento, *Porções de memória em pequenos papéis*, trabalhamos com textos escritos pelo grupo, costurando uma temporalidade que abrigasse uma vida inteira. Nesta experiência, a memória chegou concentrada e já escrita, sendo rearranjada e reorganizada apenas para ganhar teatralidade. A história brota da boca de um narrador de vários rostos, aprendiz de contador, que, contando a sua vida de uma forma épico-lírica, fez surgir o espetáculo *Monólogo de muitas vidas*.

Estes três exercícios dramatúrgicos estão detalhadamente registrados em minha tese de doutorado. Partimos, então, para novas experimentações, propondo temas para o surgimento das memórias, originando os espetáculos *Nós no tempo*, sobre o período da vida escolar, e *Um boteco e suas histórias*, sobre os acontecimentos culturais e políticos das décadas de 1960 e 1970 influenciando o dia-a-dia dos participantes do grupo.

Nos dois últimos anos de trabalho, temos recolhido a história de vida dos participantes. Este arquivo está sendo construído com entrevistas gravadas com a história completa de cada sujeito. Ao final, peço que o próprio entrevistado selecione acontecimentos que gostaria de levar para as oficinas, como material para improvisações e construção do espetáculo. *Andanças de um viajante* foi baseado na vida de um senhor que, por motivos de trabalho, viajou pelo interior do país, vivendo situações inusitadas. Neste processo de trabalho, a história de vida é compartilhada com o grupo para que todos conheçam o contexto e se aproximem daquela existência narrada. O entrevistado revela para o grupo os acontecimentos destacados por ele e, então, iniciamos os exercícios de oficina. Nesta etapa, o estudo da literatura oral se torna fundamental. Nos antigos contadores, a expressão teatral era essencialmente oral, uma socialização da experiência individual. Qualquer que fosse a extensão de seus relatos orais, o contador era antes de tudo o homem dos detalhes significativos, um colecionador de gestos socializados (VANOYE, MOUCHON, SARRAZAC, 1991:92). Recorri inúmeras vezes às pesquisas sobre os contadores de história, encontrando a confluência dos vértices deste trabalho – memória e teatralidade. Diversos autores consideram oportuno reativar esta tradição dos contadores em proveito dos atores amadores de hoje, sem dispensar as aquisições do teatro atual, nem sucumbir à nostalgia (VANOYE, 1991:12). A preocupação constante do contador é acentuar a diferença entre o “representante” (ele próprio, que é vários, que recupera, algumas vezes, uma coletividade) e o “representado” (universo de personagens, objetos e fatos). Ao longo de sua *performance*, ele se instala no papel de testemunha, de intermediário entre o público e a realidade.

de, como um “mostrador” de um ou vários personagens do mundo real. Empresta abertamente sua voz e seu corpo às palavras dos ausentes, tornando esta ausência palpável, quase material. No entanto, sua qualidade de testemunha não o condena a um estilo neutro e objetivo. Como um ser dividido, vestirá os personagens com sua própria individualidade, com seu estilo e subjetividade. Uma espécie de teatro em que o espaço cênico e o espaço social, o dentro e o fora, estão em osmose permanente (*ibidem*, pp. 51-8).

As improvisações, trabalho intenso e longo, vão, aos poucos, garantindo teatralidade para a história a ser contada. Unindo narração e contação, representação, música e trabalho corporal surge, enfim, o espetáculo que, ao mesmo tempo conta a história de uma pessoa, comunica lembranças e brinca com a memória, mostrando, ao final, além da versão do autor da lembrança, uma “versão popular” de sua própria história, em forma de cordel. Como narradores e contadores de outros tempos, mostramos como bebemos na fonte de nossas próprias experiências ou de aventuras dos outros, transmitidas de boca em boca, para criarmos uma história de vida que é quase nossa e nunca exclusivamente nossa.

Notas

¹ Programa de Extensão UFF Espaço Avançado. Universidade Federal Fluminense.

² VENANCIO, Beatriz Pinto. Teatro de Lembranças. Registro cênico-dramatúrgico da memória. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

Bibliografia

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O arco-tris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CRUIKSHANK, Julie. *Tradição oral e história oral: revendo algumas questões*. In: FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VANOYE, Francis; MOUCHON, Jean e SARRAZAC, Jean-Pierre. *Pratiqués de l'oral*. Paris: Armand Colin, 1991.

* * *

JOGOS E BRINCADEIRAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Bernadete Gama Gomes Poey

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Jogos, brinquedos, brincadeiras

Os jogos e as brincadeiras mudaram muito desde o começo do século até os dias de hoje nos diferentes países e contextos sociais. No entanto, o prazer de brincar não mudou. (FRIEDMANN, 1996: 11) afirma que ao se observar a brincadeira infantil, duas características se destacam de imediato: o prazer que envolve o jogo se contrapõe a momentos de tensão, a uma séria compenetração dos jogadores envolvidos.

O jogo é prazeroso e sério e ao mesmo tempo possibilita que a criança se expresse e se comunique com o mundo, dando vazão a sua fantasia, a seus sonhos. Sem isso, ela estará limitada ao mundo da razão, desempenhando rotinas, resolvendo problemas e executando ordens, tendo sua expressão e criatividade limitada.

A criança sem a fantasia do brincar poderá ter menos encanto, mistério e ousadia dos sonhadores, que só a emoção proporciona. A expressão lúdica tem a capacidade de unir razão e emoção, conhecimento e sonho, formando um ser humano mais completo e pleno.

O brincar tem sido visto como a forma mais pura de interpretar, de cultivar valores da nossa cultura nesse universo tão aberto e multifacetado do ambiente infantil. Tem sido também a forma mais pura de inserção da criança na sociedade a que pertence. Valores, crenças, hábitos, costumes, regras, leis, moral, ética, sistemas de linguagem e modos de produção são conhecimentos assimilados pela criança através das brincadeiras e jogos.

As brincadeiras e jogos estão presentes no desenvolvimento da criança nas diferentes formas de modificação de seu comportamento. Seus efeitos estão associados, dentre outros, com a formação da personalidade, emoções, valores e com as interações criança/família e criança/sociedade (SANTOS; CRUZ, 1999:111).

Dessa forma, a expressão lúdica tem a capacidade de unir razão e emoção, conhecimento e sonho, formando um ser humano mais completo e pleno para atuar em diferentes situações da vida em sociedade.

É importante ressaltar que o termo brincadeira refere-se, basicamente, à ação de brincar, ao comportamento espontâneo que resulta de uma atividade não estruturada. O termo jogo refere-se a uma brincadeira que envolve regras. O termo brinquedo é utilizado para designar o sentido de objeto de brincar (FRIEDMANN, 1996:12).

As condições favoráveis às brincadeiras e jogos assemelham-se às condições do ato de criar. Para ambos é necessário ter a coragem de errar e lançar-se numa atividade de forma descompromissada, é necessário ter iniciativa e autonomia de pensamento. A criança que é estimulada a brincar com liberdade terá grandes possibilidades de se transformar num adulto criativo.

Não se conhece nenhum outro mecanismo ou estratégia de ensino que se tenha revelado como mais importante do que os brinquedos e jogos para facilitar a aprendizagem da criança. Isso não significa que apenas os brinquedos possam acelerar o seu desenvolvimento, mas se nada for oferecido na área lúdica, a criança poderá apresentar problemas no seu comportamento sócio-afetivo.

Nessa atividade a criança pode exteriorizar seus medos, angústias, problemas internos e revelar-se inteiramente, resgatando a alegria, a felicidade, a afetividade e o entusiasmo.

Muito embora saibamos da evolução das brincadeiras e das mudanças decorrentes nos dias de hoje, lembramos que há tempos atrás, a criança era levada pela brincadeira, este momento fazia parte do seu cotidiano, as ruas eram espaços preferidos para tal, subir em árvores, empinar pipas, brincar com bolas de gude, fazer as próprias petecas, os telefones sem fio, as roupas das bonecas, tudo isto era muito comum entre as crianças desta idade.

Se analisarmos a evolução de outras artes no mundo, veremos que o teatro, que também contribuiu para a diversão e as brincadeiras, também viveu períodos entre as décadas de 1940, 1950 e no início dos anos 60, processos de modernização, passou pela chamada globalização da cultura. Neste processo de modernização houve uma desconstrução daquilo que anteriormente existia:

Talvez também aqui, no ponto mais extremo desta perspectiva teatral modernizante, orientada por uma visão de necessária ruptura, pudéssemos encontrar as mesmas bases de desconstrução da idéia de trajeto histórico e da dimensão de experimentação efetiva, tanto no nível da produção quanto no da fruição da obra de arte: mecanismos básicos que, posteriormente, moveriam os eixos de toda produção artística predominantemente orientada pela indústria cultural e pela sociedade de massa, sobretudo a decorrente dos fenômenos de “globalização”. (RABETTI, 2000:27).

Alimentando a cultura das brincadeiras

As brincadeiras infantis suscitam a prática de movimentos variados que depois de bem aprendidos vão-se tornando mais sofisticados nos grupos. Assim, no ato de brincar se evidenciam exercícios corporais que podem ser realizados diariamente e devem ser encarados como forma de preparação para etapas posteriores de iniciação a outras brincadeiras.

Salienta-se que, com o passar dos anos, a tradicionalidade, com que tais brincadeiras se mantêm em nossa sociedade, atesta sua importância no processo histórico-cultural. O significado da atividade lúdica para a criança está ligado a vários aspectos: o primeiro deles é o prazer de brincar livremente, o segundo é o desenvolvimento físico que exige um gasto de energia para a manutenção diária do equilíbrio, do controle da agressividade, a experimentação pessoal em habilidades e papéis diversificados, a compreensão e incorporação de conceitos, a realização simbólica dos desejos, a repetição das brincadeiras que permitem superar dificuldades individuais, a interação e a adaptação ao grupo social entre outros.

As brincadeiras variam de uma região para a outra e adquirem peculiaridades regionais ou locais. No entanto, é possível reconhecer uma mesma brincadeira e identificar as variantes surgidas, as fusões ocorridas no decorrer do tempo. Muitas atividades desaparecem, quando deixam de ser funcionais aos grupos lúdicos, podendo reaparecer em novas combinações.

A importância do brincar na educação infantil

O prazer imediato que a criança possui de brincar se estende e se transforma num prazer pela vida, num prazer de viver. A brincadeira permite que a criança resolva de forma simbólica problemas não resolvidos no passado e enfrente diretamente ou simbolicamente questões que existam no presente. É também a ferramenta mais importante que possui para se preparar, administrar, organizar, preparar no futuro suas tarefas.

Muito antes que esses significados psicológicos e os aspectos inconscientes da brincadeira fossem descobertos, havia um consenso de que era o meio da criança preparar-se para ocupações futuras.

Enquanto brincam com animais, bonecas, caminhões, jogos de construção, instrumentos de médico, tirinhas de papel, folhas, objetos, as crianças fantasiam sobre estas atividades, explorando como é ser médico, carteiro, fazendo assim experiências imaginárias com possíveis papéis de adultos. Tendo experimentado mentalmente tais possibilidades, a criança estará numa posição melhor para fazer uma escolha futura e satisfatória.

Muitas crianças, as quais não têm grandes oportunidades de brincar ou que raramente brincam (remetemo-nos ao passado onde esta era a atividade principal das nossas crianças), podem sofrer interrupção ou retrocesso intelectual, porque na brincadeira e por meio dela exercitam seus processos mentais. Sem esse exercício, seu pensamento pode permanecer superficial e pouco desenvolvido.

Brincar é muito importante porque enquanto estimula o desenvolvimento intelectual da criança, também ensina, sem que ela perceba, os hábitos mais necessários a esse crescimento, como é facilmente adquirida com atividades agradáveis, como uma brincadeira livremente escolhida.

Enfim, os adultos querem que as crianças se socializem, que aprendam, que desenvolvam, que sejam equilibradas e responsáveis, que prestem atenção no que estão fazendo, que acostumem a trabalhar mais. Afinal, tudo isto não é exatamente o que uma criança faz quando está brincando? Se os preconceitos forem deixados de lado e se observar a criança quando brinca, certamente sua realidade será constatada, pois o brinquedo é o momento de verdade da criança.

Bibliografia

- FRIEDMANN, Adriana. *Brincar: crescer e aprender: o resgate do jogo infantil*. São Paulo: Moderna, 1996.
- GARCIA, Rose Marie Reis. *Para compreender e aplicar folclore na escola*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore: Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2000.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Memória e culturas do popular no teatro*. O porcevejo: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

SANTOS, Santa Marli Pires dos.; CRUZ, Dulce Regina Mesquita da. *Brinquedo e Infância: um guia para pais e educadores em creche*. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

* * *

PRÁTICAS METODOLÓGICAS PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO

Carla Medianeira Antonello, Clarice Costa

Universidade de Brasília (UnB)

Formação, jogo teatral, ensino

O Laboratório de Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) leva em consideração a realização de uma pluralidade de atividades que proporcionam a produção e a aquisição de conhecimento envolvendo: pesquisa, docência e atividades artísticas e de extensão. Destacando-se aquelas relacionadas ao processo de formação do discente em uma perspectiva do futuro profissional de ensino de teatro. Sendo este coordenado pelas professoras Clarice Costa e Carla Antonello.

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre as práticas metodológicas, que buscam aprofundar a compreensão desta questão, na medida em que promove a formação do graduando, pautada nas complexas imbricações geradas entre a linguagem cênica e o seu ensino. Leva-se em conta o contexto das várias possibilidades da organização do trabalho na escola, assim como em outras ramificações de possíveis atuações nesse campo de conhecimento.

Para tanto, foi desenvolvida no 2/2004, a experimentação da linguagem cênica direcionada ao ensino aprendizagem, utilizando-se como referencial a sistematização em jogos teatrais das autoras Viola Spolin e Ingrid Koudela. A pesquisa se organizou em duas disciplinas simultâneas: Linguagem Dramática na Educação e Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1, ambas com carga horária de 60 horas. A organização do trabalho pedagógico foi centrada no jogo teatral, tendo como uma das metas o domínio técnico do mesmo. A temática proposta originou-se de inquietações do corpo docente-discente a partir da necessidade de um entendimento da aplicabilidade de técnicas e teorias de uma forma orgânica nos diversos segmentos educacionais. A pesquisa caracterizou-se pela consideração dos alunos como co-autores de todo o processo da dinâmica e vislumbrou-se um caminho de possibilidades embasado no jogo teatral.

O curso foi organizado levando-se em consideração a necessidade de assimilação e domínio de conteúdo pelos graduandos, visando a sua futura intervenção no campo cultural e educativo. A disciplina foi dividida três módulos: 1) introdução, 2) prática-discente-reflexão, 3) reflexão-teórica (elaboração de ensaio).

Na introdução, primou-se pela revisão de uma literatura que contemplasse: o conceito geral de jogo, os jogos teatrais e o jogo como uma experiência. Deste modo, houve uma ampliação da fundamentação teórica relevante para o entendimento do conceito de jogo. Segundo HUIZINGA (2001:33), "O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana'." A apropriação do conceito apresentado pelo referido autor apresenta a necessidade de estabelecer critérios sobre a sistematização de trabalho que será desenvolvido. Visando encaminhar um exercício mais investigativo dos referenciais, bem como criar a possibilidade de uma interface com a sistematização das autoras de jogos teatrais, SPOLIN e KOUDELA.

No primeiro momento, considerando a intersecção entre os três autores, verificou-se a presença da idéia de um jogo regrado, pela ne-

cessidade do grupo ter a consciência dos limites estabelecidos, para que haja tranquilidade e clareza quanto ao espaço de atuação de todos envolvidos na experiência de integração que é própria do jogo.

O outro aspecto é a normatização da regra, que poderá ser estabelecida entre os jogadores. Pode-se concluir que a determinação da regra passa pelo processo democrático de negociações, que é a capacidade de produzir suas demarcações para que exista uma confiança, que marca o contorno de ações possíveis para cada participante. Sem possíveis ultrapassagens que podem levar às desconsiderações do ponto de contato ao adentrar-se no universo lúdico.

E no terceiro momento, estando esclarecidas as normas do jogo, cria-se o espaço para que o gesto espontâneo se manifeste, ou seja, que haja uma resposta física, emocional e cognitiva para o problema proposto pelo jogo (SPOLIN, 1992). O jogo propicia o desenvolvimento da experimentação e da aprendizagem, não havendo lugar para certezas, de certa forma ele trabalha com o elemento da surpresa, em termos que se admitem as possibilidades de erros e acertos. Nessa perspectiva não existe ônus para os participantes, os vínculos implicam o compartilhamento de experiências cujos requisitos requerem: o estar presente tanto físico quanto mentalmente, no momento do jogo. Segundo SPOLIN, “o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência” (1992:4).

De acordo com a proposta da autora acima citada, procurou-se direcionar a abordagem metodológica por meio da experiência, praticada com os graduandos, tendo sempre em vista o ensejo de criar ambientes de aprendizagem, que visam ao desenvolvimento de competências e habilidades, para que nas suas futuras trajetórias profissionais, as influências presenciadas como jogadores, venham a ter uma repercussão qualitativa. Levando-se em conta, um dos aspectos relevantes do jogo, a interação do grupo, que pode gerar a confiança, um dos pressupostos necessários para que ocorra a espontaneidade, incitando fruições por si mesmo, sem constrangimentos, expressando um potencial criativo.

Outro autor selecionado é John Dewey (1980), que desenvolve o conceito de experiência como um todo qualitativo, onde o sujeito está inserido em condições de resistência e conflito, pois há uma relação entre aspectos do eu e do mundo exterior, envolvendo emoções, idéias e cognição numa dinâmica que, ao final do processo, o próprio sujeito terá gerado um novo conhecimento que trará uma resignificação da sua interação com o mundo. Nessa perspectiva, a questão da experiência pode conduzir com uma mediação com o jogo teatral, que quebra as resistências dos participantes, lançando-os a uma experiência única, porque todos se apropriam dos objetivos, dos significados e das motivações, e integram novas contribuições advindas das intersubjetividades realizadas por meio da reciprocidade do ambiente lúdico.

No contexto investigado, inferiu-se a necessidade de uma averiguação sobre os procedimentos pedagógicos, realizando-se uma análise acerca da organização do trabalho pedagógico em sala de aula. Este processo envolve a elaboração e implementação de planejamentos de aulas adequados ao conteúdo do ensino do teatro e suas variáveis tais como: clientela, espaço físico, carga horária, número de educando por turma, conteúdo escolhido a ser ministrado, metas e objetivos a serem alcançados, procedimentos e avaliação (BOAS: 2003).

Ao traçarmos as considerações a respeito da organização do trabalho pedagógico associado com o objeto de estudo, o jogo teatral, as pesquisadoras desenvolveram as matrizes de aplicabilidades metodológicas para o ensino do teatro, colocando em relevo o jogo teatral. Na medida em que houve a compreensão dentro desse contexto analisado, os educandos foram incentivados a se apropriarem dessas matrizes de aplicabilidades utilizando-se dos referidos jogos teatrais.

Para continuidade do processo, em um segundo momento, os discentes formaram grupos de trabalho, refletindo sobre os referenciais estudados e partiram para a elaboração de planejamentos de aulas para praticarem, com os demais colegas de disciplina, os procedimentos até

em tão analisados teoricamente. Após cada vivência, a seqüência de jogos aplicados era debatida, instituindo-se a avaliação, com a discussão para que houvesse uma apreensão conceitual dos elementos apresentados, e também para o entrelaçamento orgânico da práxis.

No terceiro momento do curso, solicitou-se aos discentes uma reflexão escrita, para complementaridades imprimidas ao longo desse processo de conhecimento, sempre se pautando na importância de associação entre a teoria e a prática, que são complementares no ensino de teatro.

Nesse sentido, os reflexos de aprendizagem podem ser observados nas disciplinas posteriores, no caso específico dos Estágios Supervisionados de Artes Cênicas II e III, e também do Projeto de Diplomação em Artes Cênicas.

A proposta de trabalho que envolveu as disciplinas descritas demonstrou o quanto é imprescindível a fundamentação teórica aliada a elaboração de práticas pedagógicas voltadas especificamente para a formação de professores de teatro. O processo de ensino/aprendizagem foi idealizado como uma intervenção das orientadoras e os graduandos como co-autores porque tal procedimento proporciona a problematização da experiência, estimulando questionamentos das práticas metodológicas, que estão sempre em constante transformação, no desafio que perpassa o ato educativo.

Bibliografia

- HUNZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
 KOUDELA, Ingrid. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
 JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. Campinas: Papirus, 2001.
 SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
 VILLAS BOAS, Benigma. *Portifólio, avaliação e trabalho pedagógico*. Campinas: Papirus, 2004.
 DEWEY, John. A arte como experiência. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

* * *

AS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT COMO MODELO DE AÇÃO

Deise Abreu Pacheco

Universidade de São Paulo (USP)

Jogo teatral, modelo de ação

O céu como hoje o vemos é completamente diverso daquele interpretado pelos babilônios há mais de quatro mil anos. Não que ele tenha se alterado tão profundamente. Alterou-se, sim, nossa compreensão.¹

Richard Morris

As peças didáticas de Bertolt Brecht foram concebidas no final da década de 1920.² Os escritos teóricos do autor sobre os princípios de trabalho com a peça didática foram organizados, cerca de 50 anos depois, pelo alemão Reiner Steinweg.³

No Brasil, a teoria e a prática com a peça didática foram difundidas primordialmente pelas pesquisas práticas e obras escritas da Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela.

A linha de pesquisa central explorada pela Profa. Ingrid é a relação entre as peças didáticas e o sistema de jogos teatrais, desenvolvido por Viola Spolin.⁴ Em seus livros, Koudela aprofunda a discussão em torno da apropriação do texto pelo jogo teatral. A pesquisadora demonstra que a prática com os jogos teatrais em diálogo com o *modelo de ação* brechtiano, concretiza um dos propósitos principais das peças didáticas: (re) significarem seu assunto no processo de prática coletiva contextualizada. Assim ela se refere:

O jogo teatral oferece uma situação didática alternativa para o processo de ensino/aprendizagem. Objetivo principal do jogo com o modelo de

ação brechtiano não é levar o aluno a aprender um conteúdo específico mas sim ensinar/aprender o jogo dialético de raciocínio, como participante de um processo de conhecimento (KOUDELA, 1999: 62).

Em ação com a peça didática, o público em princípio não se distingue dos atuantes; atuantes, tornam-se inventores de seu tempo; tempo histórico; o texto caminha como elemento em movimento no processo da complexa interação entre indivíduo e coletivo;⁵ o texto não encerra um fim em si mesmo, abre-se por convite de seu primeiro autor à co-autoria dos atuantes; co-autores partem de uma matriz, um *modelo de ação* e distendem a forma primeira em novos contextos, outras formas: a teoria da peça didática de Bertolt Brecht prevê que a co-autoria seja composta para além das palavras escritas, a partir das atitudes encontradas nas palavras, *gestus*;⁶ chega-se à escrita do texto cênico (não fixa, não espetacular), composição plural, móvel e crítica, nascida do confronto, desconforto e descoberta entre significantes e significados, matéria última para uma educação político-estética para o *Kunstakt* (ato artístico);⁷ “poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”;⁸ camadas de signos velhos e novos em encontros e desencontros, o prosaico e o poético; alimentação do saber para a vida em coletivo, para uma vida possível, digna, justa e, por isso, divertida (constituída de valor e sentido); “nada mais será preciso acrescentar a estas breves notas (uma contribuição amigável para sua controvérsia), senão o meu parecer sobre o problema em causa: creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 2005:21).

Em seu livro “Texto e Jogo”, Ingrid Dormien Koudela expõe e aprofunda o conceito de *Handlungsmuster* (modelo de ação)⁹ como um dos instrumentos didáticos propostos por Brecht para a prática com a peça didática. O modelo de ação supõe a abertura do texto para novos contextos a partir da prática do jogo teatral entre os participantes do experimento.

Em “Teoria da Pedagogia” (1930), Brecht nomeia “pensador” àquele que é capaz de atuar filosófica e politicamente em prol dos direitos coletivos por meio de uma educação estética com base na prática teatral.

As peças didáticas são modelos de ação por excelência para a prática do exercício dialético; não desqualificam a vivência sensorio-corporal imprescindível à função do “pensador”, como imitador e observador crítico das atitudes sociais, procedimento que o habilita a uma tomada de consciência, e conseqüentemente, de posição, perante sua realidade. A teoria e a prática são postas à prova no experimento estético.

O educador Paulo Freire, em “Pedagogia da Autonomia”, partilha uma visão semelhante, quando se refere ao “intelectual memorizador” que rumina uma dialética inoperante porque não incorpora a prática a sua teoria.

Fala bonito de dialética mas pensa mecanicistamente. Pensa errado. E como se os livros todos a cuja leitura dedica tempo farto nada devessem ter com a realidade de seu mundo. A realidade com que eles têm que ver é com a realidade idealizada de uma escola que vai virando cada vez mais um dado aí, desconectado do concreto (FREIRE, 2004:27).

É na conexão, sobretudo, com a realidade objetiva (pois falamos em termos do materialismo dialético) que se processa a prática com o modelo brechtiano da peça didática; porque para Brecht “sábida no sábio é a atitude”.¹⁰ O autor preconiza que a experimentação física de diferentes atitudes a partir de um modelo pode alterar o caráter, o pensamento, o modo de agir no mundo. A atitude se exprime como pensamento e ação; atitudes são aprendidas socialmente e, portanto, passíveis de transformação.

O modelo de ação como prática intrínseca às peças didáticas também prevê a pesquisa do *estranhamento*;¹¹ instrumento estético-pedagógico que abaliza a experimentação gestual das atitudes sociais. Não há qualquer expectativa em termos do desempenho do ator como intérprete. O que se espera é que os jogadores do ato artístico coletivo

estabeleçam relações dialéticas com seu próprio contexto social a partir da reprodução do modelo de ação (texto) em imitação crítica (estranhada), a crítica é aquilo que resulta do experimento estranhado sobre o modelo dado, ou seja, a imitação em si; para tanto, o modelo precisa ser “altamente qualificado” (BRECHT).

As alterações no modelo, que só deviam efetuar-se para tornar mais exata, mais diferenciada, mais rica de fantasia e mais atraente artisticamente a reprodução da realidade (no intuito de exercer uma influência sobre essa mesma realidade), serão tanto mais expressivas quanto representarem uma negação de elementos previamente estabelecidos. Esta minha última afirmação é para quem seja versado em dialética (BRECHT, 2005:221).

A imitação de *modelos altamente qualificados* (grifo meu) exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meio de alternativas de atuação (improvisação) bem pensadas (BRECHT citado em KOUDELA, 1991:16).

A *qualificação do modelo*, portanto, se mostra como condição *sine qua non* para que a imitação estranhada deflagre novos modelos e a educação política-estética se realize por entre as muitas camadas de aprendizagem dos grupos envolvidos. Vemos, por aqui, que o sucesso de um empreendimento dessa natureza dependerá em primeira instância (mas não exclusivamente) da *qualificação do modelo de ação*, como um bom empurrão que tira o corpo (e por isso, a mente) da inércia conforme, sobre o qual um dilúvio de visões, divisões e multiplicações fabulares e fabulosas poderão somar às frações da vida individual e subjetiva à existência coletiva e histórica, como um todo que nunca deixará de também ser parte.

Notas

¹ MORRIS, 1998, p. 10.

² As peças didáticas são constituídas por seis peças e dois fragmentos, a saber: “Vão sobre o Oceano” – “peça didática para rapazes e moças, um empreendimento pedagógico”; “A Peça de Baden Baden sobre o Acordo”; “A decisão”; “Aquele que diz que sim/ Aquele que diz não” – “ópera escolar” e “peça didática para escolas”; “A exceção e a regra” – “peça sobre dialética para crianças”; “Horácios e Curiácios” – “peça sobre dialética para crianças”; e os fragmentos, “Fragmento Fatzler” e “O malvado Baal, o Associal”.

³ Embora as pesquisas de Steinweg tenham trazido um grande avanço para o pensamento acerca da tipologia dramatúrgica proposta pelas peças didáticas, a abordagem por ele realizada foi motivo de muitas controvérsias, o que evidentemente não extrai o mérito de seus achados.

⁴ O sistema de jogos teatrais elaborado por Viola Spolin propõe problemas de atuação sustentados pela concentração da prática nos eixos do espaço da ficção, da ação e de seus agentes. Viola sintetiza distintamente seu foco de trabalho a partir das perguntas: “Onde?”, “Quem?” e “O quê?”. O jogo teatral inclui duas regras básicas: o foco e a instrução, “o foco diz respeito a um ponto particular – objeto, pessoa ou ação na área do jogo – sobre o qual o jogador fixa a sua atenção. Ele constitui um ponto preciso que torna possível o movimento; graças a ele, a experiência teatral pode ser recortada em unidades facilmente apreensíveis. A instrução consiste em uma retomada do foco por parte do coordenador, a cada vez que se faz necessário” (SPOLIN *apud* PUPO, 1997:11).

⁵ Os eixos temáticos centrais das peças didáticas são “indivíduo e coletivo”, “o acordo” e “o associal”.

⁶ Entre as definições para *gestus* brechtiano destacamos: aquela que “tem aqui o sentido de *maneira característica* (grifo do autor) de usar o corpo, tomando, já, a conotação social de *atitude* (grifo do autor) para com o outro”; e, “melhor será, para o ator, usar gestos que palavras” (PAVIS, 1999:187); ao passo que, “o *gestus* do teatro é dirigido à platéia, sua parte mais reverenciada. Desde os ensaios iniciais até o aplauso, a arte do ator, diretor, cenógrafo, e a de outros artistas participantes da criação estética é dirigida à platéia. No exercício artístico coletivo não existe mais *gestus* do teatro – a platéia é participante do processo de aprendizagem.” (KOUDELA, 1999:14); e, ainda, “a natureza do *Gestus* é dialética, justamente pelo fato de ser simultaneamente símbolo e ação física. É o que lhe confere o *status* de *Gestische Sprache* (linguagem gestual) de acordo com Brecht” (KOUDELA, 2001:41).

⁷ “A peça didática, criada a partir de teorias musicais, dramáticas e políticas, visando exercícios artísticos coletivos (*kollektive Kunstübungen*), foi feita para autoconhecimento dos autores e daqueles que dela querem participar. Elas não pretendem ser um acontecimento para qualquer pessoa. Ela não estar sequer concluída. Portanto, aquele público que não está diretamente empenhado no experimento não deverá ter o papel de receptor, estando presente simplesmente” por BRECHT citado em KOUDELA, 1999, p. 14 e “a peça didática se diferencia da peça épica de espetáculo, que exige a arte da interpretação. Brecht sublinha que a principal fun-

ção da peça didática é a educação dos participantes do *Kunstakt* (ato artístico)” (*Idem*, p. 13) e ainda, “é preciso ressaltar o caráter revolucionário do *Lehrstück* que se realiza no limiar da esfera da autonomia estética. No *Kollektiver Kunstakt* (no ato artístico coletivo), que Brecht propõe como forma de encenação para a peça didática o receptor/leitor passa a ser ator/autor do texto. Deixa de existir a relação tradicional entre palco e platéia, ou entre atuentes e observadores, na medida em que todos são também observadores de seus próprios atos” (KOUDELA, 2001:36).

⁸ Pergunta proferida por Friedrich Dürrenmatt e retomada por BRECHT, 2005, p. 19.

⁹ “O conceito de *Handlungsmuster* (modelo de ação), visa radicalizar de acordo com Brecht a autonomia da obra de arte, o próprio autor como modelo. Ao escrever a peça didática, Brecht abdica da autoria, na medida em que concebeu exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando a participação do leitor como ator e co-autor do texto.” (KOUDELA, 2001:11).

¹⁰ Título do primeiro relato de “Histórias do Sr. Keuner” (KOUDELA, 1991:21).

¹¹ “Brecht propõe dois instrumentos didáticos para o trabalho com a peça didática: o modelo de ação e o estranhamento. A peça didática não é uma cópia da realidade, mas sim uma metáfora. O caráter estético do experimento com a peça didática é um pressuposto para os objetivos de aprendizagem” (KOUDELA, 1999:17).

Bibliografia

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1991.

MORRIS, Richard. *Uma breve história do infinito: dos paradoxos de Zenão ao universo quântico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Palavras em jogo: textos literários e Teatro-Educação*. 1997. Tese (Livre-Docência defendida na ECA-USP), 1997.

* * *

O ENSINO DE TEATRO NO TERCEIRO SETOR: UM ESTUDO SOBRE A PRÁTICA PEDAGÓGICA EM UMA ORGANIZAÇÃO SOCIAL COMUNITÁRIA

Everson Melquiades Araújo Silva¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Terceiro setor, teatro/educação, ensino de teatro

O Teatro-Educação como um movimento de discussão e reflexão institucionalizada constitui-se ainda um campo de estudo recente no cenário brasileiro. No entanto, o Teatro na Educação tem uma longa trajetória histórica marcada por diferentes tendências e enfoques, conforme apresentado nos diferentes estudos (CAMAROTTI, 2002; COURTNEY, 1980; JAPIASSU, 2001; KOUDELA, 2002; MALUF, 1998; MELO, 2003; REVERBEL, 2002; SANTANA, 2003; entre outros). Apesar dos diferentes olhares desse campo de conhecimento, o enfoque desta pesquisa está relacionado ao *Ensino de Teatro na Educação não-formal*, desenvolvido por organizações sociais do chamado *Terceiro Setor*.

Segundo GOHN (1999), o Terceiro Setor é uma expressão com significados múltiplos que carrega sentidos históricos diferenciados, de acordo com os contextos sociais em que ele esteja inserido. De forma geral, o Terceiro Setor tem-se materializado na sociedade civil através dos chamados Movimentos Sociais, Organizações Não-Governamentais (ONGs), Associações Comunitárias e Redes Solidárias. São essas organizações que se autodenominam como “Terceiro Setor”: organizações não-governamentais de desenvolvimento social; espa-

ços públicos não-estatais; organizações sociais da sociedade civil, privada, porém público.

Esta forma de organização da sociedade civil vem dando origem a um novo objeto de estudo: a educação não-formal. Até a década de 1980, este não foi um campo prioritário das políticas públicas, pois, todas as atenções sempre estiveram focalizadas nas redes formais de escolarização.

Segundo FREITAS (2005), na educação não-formal a cidadania é objetivo principal, e ela é pensada sempre em termos coletivos. Isso significa que a aprendizagem ocorre de forma relacional, ou seja, por meio de vínculos sociais incorporados. Parte-se do pressuposto de que a qualidade do resultado pedagógico depende da qualidade das relações entre os sujeitos. Não se trata, portanto, de uma educação genérica, mas uma formação voltada para recompor a identidade social dos indivíduos, produzindo experiências por meio das emoções da vida e da força das paixões que se exercem sobre ela. Nesta perspectiva, a educação é um fato social total.

No Brasil, em decorrência de uma combinação de problemas sociais que se acentuaram no início da década de 1980, verificou-se o aumento do número de crianças e adolescentes fora das escolas. A inconformidade com essa situação tem levado a sociedade civil organizada, a se estruturar em organizações sociais comunitárias, criando mediações de caráter educacional e político, visando promover a inclusão social. Nestas organizações, o ensino de arte vem sendo considerado um dos componentes fundamentais em seus programas educativos, conforme apresentado nos estudos de CASTRO (2001).

Para melhor compreender esse fenômeno, CARVALHO (2005) realizou um estudo sobre o ensino de arte que vem sendo desenvolvido nas ONGs. O estudo apontou que cerca de 67% das atividades artísticas desenvolvidas pelas ONGs estão relacionadas a “Performance”, categoria criada pela autora para denominar as atividades que podem possibilitar a apresentação de espetáculos, como música, teatro e dança.

Apesar dos diferentes estudos realizados sobre o ensino de teatro na educação, não encontramos na literatura educacional brasileira referências de pesquisas que problematizem a questão do ensino de teatro desenvolvido no Terceiro Setor. Foi a partir dessa necessidade que esta pesquisa exploratória teve como objetivo compreender como vem sendo desenvolvida a prática pedagógica de ensino de teatro no âmbito do Terceiro Setor. O estudo foi realizado buscando apreender as seguintes questões: Qual o objetivo do ensino de teatro no Terceiro Setor? Quem vem desenvolvendo essa prática de ensino? Quais os conteúdos de estudo? Qual a metodologia adotada?

Para tanto, foi realizada a análise da prática pedagógica de uma organização social comunitária, localizada em um bairro de periferia urbana da cidade do Recife, que atende a crianças, jovens e mulheres em situação de risco social e pessoal. A comunidade é uma das maiores favelas da Região Metropolitana do Recife. Esta organização social foi escolhida como objeto de estudo dessa pesquisa, por possuir vinte anos de funcionamento ininterruptos e porque vem desenvolvendo, desde a sua fundação, um trabalho sistemático com o ensino de teatro.

Para uma maior apreensão do fenômeno investigado, o trabalho envolveu a realização de uma pesquisa documental nos arquivos da instituição e a aplicação de um questionário com os seis arte/educadores responsáveis pelas oficinas de teatro do ano de 2005. O rol de documentos foi composto por diferentes materiais impressos, produzidos também no ano de 2005, tais como: projetos didáticos das oficinas; os planejamentos das aulas; os relatórios das atividades; entre outros. O questionário estava composto por questões fechadas e abertas, que nos possibilitou traçar um perfil sócio-profissional dos arte/educadores e a apreensão das suas representações sobre o objetivo do ensino de teatro no Terceiro Setor.

Conforme apresentados nos dados analisados, o ensino de teatro desenvolvido nesta instituição, no ano de 2005, foi efetivado através da realização de duas oficinas, implementadas no 1º e 2º semestres.

Em cada oficina participaram 20 crianças, entre 6 e 13 anos de idade, de diferentes níveis de escolaridade. As aulas ocorriam uma vez por semana, com a duração de duas horas. Os conteúdos de estudo e os procedimentos metodológicos utilizados nas oficinas foram bastante diversificados. O trabalho pedagógico foi efetivado a partir do estudo e da reflexão dos elementos da linguagem teatral (texto dramático; maquiagem; iluminação; cenário; indumentária; entre outros), da realização de jogos tradicionais, de jogos dramáticos, de jogos teatrais e da montagem de um espetáculo teatral para ser apresentado na mostra de arte da instituição, no final da oficina. As aulas de cada oficina foram ministradas por quatro arte/educadores.

Os seis arte/educadores que desenvolveram a prática de ensino de teatro nesta instituição são todos voluntários. Eles possuem diferentes níveis de escolaridade e formação profissional, que vai da Educação Básica (Séries finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio) ao Ensino Superior (Licenciatura em Educação Artística/Artes Plástica e Pós-graduação). Os arte/educadores têm faixa etária entre 15 e 29 anos de idade. Todos possuem experiência como professor, que varia entre 1 a 11 anos de atividade docente, tanto na educação escolar, como na educação não-formal. Na sua trajetória de vida, todos tiveram uma experiência direta com o teatro, seja através de cursos de formação de professores, de cursos de formação de atores, através da fruição de espetáculos teatrais e da montagem de apresentações dramáticas para fins didáticos na escola e em organizações sociais do Terceiro Setor.

A partir da Análise de Conteúdo (BARBIN, 1977), os dados revelaram que o ensino de teatro desenvolvido nessa instituição tem dois objetivos: Primeiro, proporcionar o acesso dos seus beneficiários aos conhecimentos artísticos e aos bens culturais produzidos historicamente pela humanidade. Esse objetivo reside na idéia do Teatro constituir-se em um conhecimento importante e necessário para a formação dos indivíduos, que vem sendo negado as crianças e aos jovens, pelas redes escolares. Desta forma, parte-se da crença de que as organizações sociais, do Terceiro Setor, devem possibilitar o acesso desse conhecimento a esses excluídos socialmente. O segundo objetivo é proporcionar aos seus beneficiários a auto-expressão, liberação emocional e descontração. Este objetivo está respaldado na representação do teatro como uma atividade lúdica e como uma modalidade terapêutica.

Nota

¹ Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor da Universidade Salgado de Oliveira (Univero) e da Faculdade da Escada (FAESC). Coordenador do Programa de Ensino de Arte "Casa da Criatividade", em Recife – eversonmelquiades@bol.com.br.

Bibliografia

- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- CAMAROTTI, M. *A linguagem no teatro infantil*. Recife: Universitária da UFPE, 2002.
- CARVALHO, L. M. *O ensino de artes em ONGS: tecendo a reconstrução pessoal e social*. 2005. 143f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- CASTRO, M. G.; et al. *Cultivando vidas desarmando violência*. Brasília: UNESCO; Brasil Telecom.; Fundação Kellogg; Banco Internacional de Desenvolvimento, 2001.
- COURTNEY, R. *Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FREITAS, A. S. de. *Fundamentos para uma sociologia crítica da formação humana: um estudo sobre o papel das redes associacionistas*. 2003. 395f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 1999.
- JAPIASSU, R. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papirus, 2001.

KOUDELA, I. D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MALUF, Sheila Diab. *Ensinar ou encenar: uma proposta metodológica para o ensino profissionalizante*. Maceió: Edufal, 1998.

MELO, M. das G. V. *O ensino e a aprendizagem da linguagem teatral na educação de jovens e adultos*. 2003. 213f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Educação. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2003.

REVERBEL, O. *Um caminho do teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 2002.

SANTANA, A. P. de. *Visões da ilha: apontamento sobre teatro e educação*. São Luiz, 2003.

* * *

A MONTAGEM DE LEONCE + LENA COMO UM JOGO DE APRENDIZAGEM

Francimara Nogueira Teixeira

Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET/CE)

Jogo teatral, jogo de aprendizagem, gesto

Leonce e Lena é o título que o dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837) escolheu para sua única comédia, escrita em 1836. A peça conta a história de dois jovens nobres, o príncipe Leonce, do reino de Popo e a princesa Lena, do reino de Pipi. Ambos estão prometidos em casamento, mas, de diferentes maneiras, rejeitam essa idéia. Acabam fugindo, Leonce e Valério, seu criado, rumo a Itália, assim como Lena e sua governanta vão também em busca de um lugar sonhado e livre. Encontram-se por acaso nessa "fuga para o paraíso" e se apaixonam, mas não chegam a revelar suas identidades. O final é fantasioso e irônico, porque os jovens são apresentados ao Rei Pedro como títeres sofisticadíssimos. Para o rei eles são a solução para um casamento que precisa ocorrer, mesmo que o príncipe tenha fugido. A cerimônia acontece e o príncipe e a princesa têm suas identidades reveladas. É, portanto, uma história de amor que obedece ao desfecho clássico de uma comédia, com casamento e final feliz, mas que, ao mesmo tempo, ironiza com essa necessidade, fazendo da união de Leonce e Lena um pretexto para a discussão sobre a liberdade.

A produção literária de Büchner é pequena, mas de grande força pela originalidade na linguagem, pela construção de cenas autônomas e pela crítica à dramaturgia tradicional, o que, segundo GUINSBURG & KOUDELA (2004), são características que apontam para um "esvaziamento da significação ou do poder de comunicação da linguagem", questão "particularmente fecunda na literatura e na cena contemporâneas".¹ Sua atualidade é indiscutível, diante do número de montagens de seus textos que, a partir do século XX especialmente, vêm recebendo as mais variadas adaptações e releituras para a cena. Vale a pena atentar ainda para a modernidade desse texto, já que escrito em pleno Romantismo, traz, na verdade, questões de forte cunho social e brinca com o formato convencional da comédia.

Leonce e Lena apresenta uma estrutura dramatúrgica de cortes e interrupções bruscas, num jogo bastante interessante que oculta e revela as situações dramáticas nas quais os personagens dos Reinos de Popo e de Pipi estão envolvidos. Esse jogo, já apresentado pela dramaturgia, nos indicou o caminho para uma montagem que fosse, em si, também um jogo de aprendizagem. Interessados em descobrir na prática da encenação esse conceito de jogo, elegemos como linguagem para a montagem dessa peça uma atmosfera esportiva.

A marcação é inspirada nos movimentos da patinação. Os atores utilizam patins inline, acessórios de proteção e a cenografia reproduz uma quadra esportiva, trazendo os espectadores para dentro do campo. As cenas são como partidas ou sets de um jogo e os atores são jogadores, ora na quadra, ora no banco reserva. Os personagens são assumidos como funções, seguindo as regras de um jogo. Dessa forma

acreditamos poder trabalhar com os opostos de passividade-atividade em sua relação dialética.

Nesse artigo pretendemos traçar paralelos entre o esporte como modelo para o teatro, defendido por Bertolt Brecht (1898-1956) e os conceitos de jogo de aprendizagem e de *Theaterspiel* (jogo teatral) amplamente elaborados nos estudos atuais de Pedagogia do Teatro, a partir da teoria da peça didática de Bertolt Brecht. Esses paralelos serão ilustrados pelas cenas-set dos atores-reservas na montagem realizada em 2005 em Fortaleza com a Ba-guá Cia de Teatro.²

Brecht, nos seus primeiros escritos, utiliza a metáfora do esporte como uma possibilidade do teatro recuperar seu sentido. É que nos jogos tanto o público quanto o jogador têm pleno conhecimento das regras e estão ali para jogar de acordo com elas. Brecht está interessado em buscar o espírito esportivo (*Sportgeist*), em reativá-lo no teatro, em recuperá-lo através de sua principal característica: o prazer do jogo, a paixão por praticá-lo. Seu interesse está no aspecto mais primitivo do esporte, seu caráter lúdico, desprezioso. Brecht não pretende a substituição do teatro pelo esporte, quer, sobretudo, através dos traços característicos fundamentais do esporte – e do bom esporte – transformar o teatro, dando-lhe a feição de uma arena esportiva, na qual atores e espectadores experimentassem a atmosfera do jogo-espetáculo e participassem de uma disputa como especialistas, assim como torcedores e jogadores o fazem.³

A partir da idéia de *Sportgeist* em sua dimensão lúdica podemos traçar um paralelo com o conceito de *Theaterspiel*, ou seja, um jogo intencionalmente dirigido para o outro. Ricardo Japiassu define bem o jogo teatral como um processo no qual os sujeitos que jogam estão engajados e que “se desenvolve a partir da ação improvisada e os papéis de cada jogador não são estabelecidos a priori, mas emergem a partir das interações que ocorrem durante o jogo”.⁴ O jogo teatral tem como princípio a improvisação teatral, com foco nas ações criativas e espontâneas. Dessa forma, o significado do gesto, como Ingrid Koudela defende em *Jogos Teatrais* (1992), surge como material de análise dentro da representação improvisada, indicando um processo de construção consciente.

Partindo das noções de esporte como modelo para o teatro (Brecht) e do caráter improvisacional da criação do gesto no jogo teatral (Koudela), analisaremos algumas ações-jogadas dos atores-reservas da montagem de *Leonce + Lena*, a fim de investigar o jogo como princípio da representação e da aprendizagem da situação dramática.

Para tanto é preciso deixar claro alguns paralelos entre jogo e teatro, no que tange aos conceitos utilizados durante a montagem. Referiremo-nos sempre aos atores como atores-titulares (os que estão em cena) ou atores-reservas (os que estão no banco), ao espaço de representação como cena-campo, à ação como ação-jogada, aos atos como ato-partida, às cenas como cena-set e ao próprio ato de representar como representação-jogo. Os atores-reservas que permanecem em cena se deslocam para uma margem periférica da marcação e se comportam também como espectadores, já que nessa posição podem tanto torcer pelo melhor desempenho de um ou outro ator-titular, como também acompanhar as ações-jogadas para depois retornar a elas. Vejamos algumas situações que exemplificam bem a relação entre improvisação e codificação de gestos espontâneos.

ANÁLISE DE AÇÕES-JOGADAS DOS ATORES-RESERVAS

ATO-PARTIDA 1

CENA-SET 1: quatro atores-reservas estão dispostos em um único espaço. Dois atores-titulares desenvolvem uma ação-jogada no centro da cena-campo.

AÇÃO-JOGADA 1:

LEONCE: *E essas nuvens que passam faz três semanas do oeste para o leste, do oeste para o leste... Isso me deixa profundamente melancólico!*

Atores-reservas acompanham com o corpo o movimento indicado na fala de Leonce.

“Do oeste para o leste, do oeste para o leste” é significado através de um movimento corporal coletivo da direita para a esquerda e da esquerda para a direita.

AÇÃO-JOGADA 2:

LEONCE: *As abelhas pousam tão preguiçosas sobre as flores e a luz do sol deita tão indolente seus raios sobre o chão.*

Atores-reservas acompanham com o corpo e a voz o movimento indicado na fala de Leonce.

“As abelhas pousam tão preguiçosas sobre as flores” é representado através da imitação das abelhas, elevando as mãos como asas e emitindo um zumbido estridente.

“... e a luz do sol deita tão indolente seus raios sobre o chão” é representado por um movimento descendente dos braços até o chão.

“Reina uma ociosidade medonha” é representado por um movimento ascendente dos braços, concluído com um bocejo coletivo.

As reações às ações-jogadas dos atores-reservas surgiram da improvisação com o texto em cena, depois de definidas algumas regras iniciais: todos os atores devem dominar as técnicas de patinação, o espaço de representação é o espaço do jogo por excelência e todas as ações-jogadas dos atores-titulares devem ser comentadas. Dessa forma acabou ficando definido entre os atores-reservas um exercício de observação e de criatividade, o que fez com que surgisse de forma muito espontânea o conjunto de gestos descritos acima. Vale salientar que o jogo teatral no caso da montagem de *Leonce + Lena* se deu especialmente a partir do contato com o texto e da orientação da encenação.

O *gestus* dos atores-reservas busca referência nas posturas corporais dos jogadores que ficam, durante a partida, no banco de reservas, ou seja, um *gestus* de expectativa, observação e comentário. É possível ainda fazer um paralelo entre o *gestus* dos atores-reservas e o coro, pelo seu caráter de comentário, de ilustração, de narração da ação. São como especialistas, tão aptos quanto os que estão na cena-campo a representar-jogar e sabem que podem entrar em cena-campo a qualquer momento. Por isso estão bastante à vontade para comentar as ações-jogadas de seus colegas. Atentos, postam-se sentados, com os braços sobre os joelhos e a coluna um pouco curvada, o que leva a cabeça um pouco para frente, além de um olhar dirigido para cada nova ação-jogada. Essa é sua postura base, a partir da qual os jogadores podem realizar outras ações, inclusive a de entrar em cena-campo.

Em *Leonce + Lena* a noção de jogo está aliada ao próprio ato de representação, porque propõe uma forma de representação, com regras e linguagem próprias, como um jogo para ser compartilhado pelos jogadores e espectadores. A idéia de jogo perpassa todo o processo de estudo, pesquisa, leitura e ensaios, buscando fazer da encenação um jogo de aprendizagem, ou ainda buscando manter vivo o *Sportgeist* que Brecht se refere.

Notas

¹ O livro *Büchner: na pena e na cena* organizado por Jacó Guinsburg e Ingrid Koudela reúne toda a obra de Büchner, além de comentários críticos sobre sua obra e algumas encenações.

² O espetáculo *Leonce+Lena* estreou em Fortaleza no dia 15 de dezembro de 2005. Mais sobre o assunto: <http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/546714.html>

³ Bibliografia disponível na Internet via WWW. URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid.

⁴ Brecht considera, principalmente, a função social do esporte. É nela que está interessado e no que ela pode contribuir para a dimensão coletiva que pretende atingir através do teatro. Pasta observa que Brecht considera as práticas esportivas “como referência e modelo para muitos elementos de sua teoria do teatro, onde, à tendência individualista e psicologizante do drama burguês, (...) opõe também a força coletiva, antipsicológica e exteriorizada das práticas esportivas” (PASTA, 1989:21).

Bibliografia

BRECHT, B. Mehr guten Sport. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1967.

_____. La crise du sport. *Ecrits sur la politique et la société*. Paris: L'Arche, 1967.

GUINSBURG, J. & KOUDELA, I. D. (orgs.) *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAPIASSU, R.O.V. *Jogos teatrais na escola pública*. Revista da Faculdade de Educação. São Paulo: USP, vol.24 n.2, July/Dec. 1998. (<http://www.scielo.br>)

KOUDELA, I.D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PASTA, J.A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

ROSENFELD, A. A comédia do niilismo. In: Büchner, G. *Woyzeck e Leonce e Lena*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

* * *

O ATOR COMO XAMÃ: CONFIGURAÇÕES DA CONSCIÊNCIA NO SUJEITO EXTRACOTIDIANO

Gilberto Icle

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS)

Ator, xamanismo, consciência

Este estudo exploratório baseia-se na observação participante da prática da linguagem do *clown* numa oficina com estudantes de teatro e na análise de entrevistas com *clowns* profissionais. O material recolhido na pesquisa (ICLE, 2006) foi transcrito e analisado pelo que costumo chamar de análise de *relação de implicação*. Esse processo de análise elege temas a partir da constatação de recorrências. Para explicar tais recorrências são levantados, então, os assuntos que estariam implicados nos temas iniciais, remetendo-os uns aos outros.

Essa análise possibilitou pensar nas configurações da consciência como dimensão do comportamento espetacular do ator. Identifico, então, a consciência nas tradições pedagógicas teatrais, ora entendida como razão e ora pensada na tentativa de minimizar os processos racionais do trabalho do ator. Stanislavski e Copeau exemplificam duas das principais tradições instauradoras desses dois modos de pensar e praticar teatro (CRUCIANI, 1995).

No entanto, em nossa prática teatral contemporânea podemos perceber a justaposição e o entrelaçamento dessas duas maneiras de tomar o conceito de consciência na prática teatral artística e pedagógica.

A análise da idéia de consciência fez-me perguntar afinal: quem é o sujeito que chamamos de ator e que é sujeito a essas idéias de sua própria consciência? Isso me conduziu ao estudo do *sujeito extracotidiano*, constituindo-se a partir de uma ruptura estrutural e uma continuidade funcional entre cotidiano e extracotidiano. Os dados coletados das entrevistas com os *clowns* profissionais e dos alunos em sala de aula levaram-me a pensar que quando falamos sobre o ator, falamos sobre um sujeito de presença, um sujeito de consciência e um sujeito de si.

Mas como age a consciência no caminho entre as primeiras elaborações desse sujeito e a apresentação diante do público? Foi possível mostrar como o mecanismo da consciência se constitui como os movimentos da periferia indiferenciada ao centro, tanto do sujeito extracotidiano quanto do seu comportamento.

Esses movimentos têm na ação seu mote principal, na qual um apercebimento reconstrutivo, chamado por Piaget de tomada de consciência (PIAGET, 1977, 1978), conduz de um patamar a outro de elaboração. No trabalho do ator, invertem-se as relações entre fazer e compreender o que se faz, identifica-se a repetição das ações como transformações e a consciência como manifestação do inimaginável.

A caracterização da consciência extracotidiana como estados de não-atribuição, aquietamento do pensamento e produção de um transbordamento consciente do corpo e da mente para fora de si, em direção à platéia e na relação com ela, constitui um modo específico de

pensar o trabalho do ator. Os dados analisados possibilitaram pensar essas características a partir de uma metáfora: o ator como xamã.

A imagem do xamã resume a idéia principal deste estudo, na qual discuto a diversidade de configurações que a consciência humana é capaz de produzir para constituir, dar-se conta e repetir comportamentos espetaculares sistematizados.

O xamã é um fenômeno religioso particular que não pode ser atribuído a todas as formas de magia de povos primitivos (ELIADE, 2002). Caracteriza-se principalmente pelo uso de técnicas de êxtase para diferentes funções sociais. Essas técnicas modulam a consciência do oficiante de maneira similar ao que observei na pesquisa que apresento aqui. Existe um isomorfismo entre essas técnicas de êxtase e o comportamento extracotidiano do ator. Assim como um xamã, o ator é sujeito de seu trabalho e está sujeito a determinados processos, configura sua consciência para obter êxito em seu trabalho e transcende seu corpo e sua mente para alcançar com todo o seu ser a platéia de observadores que, em última análise, é a razão de sua ação.

O ator como xamã aparece como uma metáfora que faz do ator um oficiante da experiência da consciência de si, de uma presença superlativa e singular, por meio de técnicas de êxtase entre fazer e compartilhar.

Essa é uma metáfora da consciência como algo que é mais do que pensar o que pensamos. O ator como xamã é uma idéia que me ajuda a tomar posse das configurações distintas, duplicadas, umas, dilatadas, reconstruídas, transformadas, que a consciência assume ao se relacionar, ao trocar e ao se confundir com o outro. No êxtase, não podemos delimitar com precisão o que é sujeito e o que nele está atravessado pelo outro; o que é planejado e o que é ação criada no momento; o que é descontrolado e o que é repetição premeditada; o que é viagem para fora de si e o que é retorno; o que é objetivo da ação e o que é a razão da sua realização; o que é aperceber-se de si e o que é reconstruir-se.

A pergunta inicial desta pesquisa, ou seja, como age a consciência no caminho entre uma primeira elaboração do ator e a reapresentação das ações ao espectador, pode ser provisoriamente respondida dizendo-se que a consciência não age de modo linear, mas, antes, se configura de modos distintos, promovendo uma ruptura estrutural a partir de uma continuidade funcional entre cotidiano e extracotidiano. Essa estruturação de saberes extracotidianos ocorre por um mecanismo que caracterizei como apercebimento reconstrutivo, promovendo uma transcendência para um estado inimaginável, no qual as dicotomias cotidianas estão suspensas. Todas essas configurações da consciência são experiências de êxtase xamânico ou isomorfas à viagem que o xamã faz tanto para dentro de si, quanto para a alteridade. Não posso e não desejo afirmar que o ator é um xamã, mas esta pesquisa mostra que as configurações circunscritas por sua consciência fazem parecer que o ator trabalha como um xamã.

Bibliografia

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Mateo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luiz Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.

COLE, David. *The theatrical event*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1975.

CRUCIANI, Fabrizio. *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*. Roma: E & A, 1995.

DE MARINIS, Marco. *Drammaturgia dell'attore*. Porretta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro, s/d.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. (Org.) *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

ICLE, Gilberto. *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [no prelo].

PIAGET, Jean. *A tomada de consciência*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. *Fazer e compreender*. São Paulo; Melhoramentos, 1978.

* * *

CONSIDERAÇÕES SOBRE “BANQUETE DE IMAGENS: A COMPLEXIDADE DO INSTRUMENTO VOCAL”

Gisela Costa Habeyche

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Complexidade, instrumento vocal, educação

Minha primeira intenção ao participar do IV Congresso da ABRACE é dar a conhecer minha pesquisa de Mestrado, finalizada em agosto de 2003 junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS.

A pesquisa em questão nasceu do paradoxo da imensa paixão e ao mesmo tempo da extrema dificuldade em pensar e organizar os conteúdos de técnica e expressão vocal para alunos do curso de bacharelado e licenciatura em teatro do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, onde sou professora desde 1996. Ao mesmo tempo em que o caminho do estudo era trilhado, ia respondendo e levantando questões de cunho filosófico acerca da professora na qual eu ia me constituindo e da educação na qual acredito.

A noção de complexidade que alimentou o trabalho converge com pensamentos do filósofo francês Edgar Morin, ainda que ciente de que todo olhar sobre a complexidade é necessariamente o olhar da parte, e não do todo. É fundamental admitir que um olhar, qualquer que seja, em direção ao pensamento complexo, sabe-se limitado, inconcluso, incompleto. Também o problema da complexidade é o da incompletude do conhecimento (MORIN, 1998:176). Morin (1998: 176) também divulga que: “A complexidade deve ser encarada como um desafio e como uma motivação para pensar”, “a aspiração à complexidade tende para o conhecimento multidimensional” e “a ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas”.

No entanto os cursos das Universidades estão estruturados em disciplinas, as quais têm em comum não só alguns assuntos, alguns conteúdos, mas principalmente o sujeito que se constitui através daqueles fazeres. Por vezes as diferentes idéias de conhecimento, conforme se apresentam nas disciplinas, não recuperam nesse sujeito sua capacidade de ser o aglutinador e o autor da construção não só de si, mas do próprio conhecimento.

Em termos de teatro, de arte do ator e mais precisamente de trabalho vocal desse ator, parece-me vital convidar, em nome da universidade, a esse pensamento complexo de si e dos contextos que dizem respeito ao seu fazer vocal. Afinal, não é pouco, nem é simples o que um ator precisa construir. Tanto é que alguns encenadores relacionaram o trabalho do ator ao dos acróbatas (Meyerhold), ao ato político (Bertolt Brecht) e ao ritual sagrado (Grotowski). A tarefa envolve necessariamente dar conta e desenvolver aptidões interdisciplinares que, se relacionadas honestamente, abarcam efetivamente todo o humano no sujeito. É essa inteireza que se exige de um ator contemporaneamente. Espera-se que um ator seja consciente de si, do seu instrumento como um todo e do seu papel como ator. Que saiba dimensionar complexamente o seu fazer. Que reúna os seus saberes.

Na busca da individualidade da minha voz ao longo da trajetória artística dei-me conta de que na assunção da pessoalidade do trabalho residia algo bastante simples, em que acredito profundamente, e que por isso mesmo poderia compartilhar com outras pessoas, na idéia de que toda voz é um instrumento único vinculado à identidade de cada

ser humano. Ao mesmo tempo vozes são escolhas estéticas e políticas: teatrais. São signos. São concepções de sonoridades e veículos de visibilidade de idéias e emoções, pois o teatro é o lugar da visibilidade do humano. É o palco da humanidade para discutir suas mais importantes questões e, nesse sentido, é o mantenedor de um espaço democrático e complexo nas sociedades ocidentais, ainda condenadas à herança da fragmentação dos seus saberes.

Ao assumir a desafiadora tarefa de professora universitária, várias eram as minhas questões: Como trabalhar a voz de outras pessoas? O que existe ou precisa existir de especial e de diferente na voz de atores? É possível trabalhar a voz falada ou este é um trabalho que se desenvolve a partir do canto? As pessoas têm consciência das suas vozes, das suas dificuldades vocais e da diferença que existe entre a voz cotidiana e a voz no teatro? Como uma educação que percebe essas questões se organiza?

Tradicionalmente o ensino de disciplinas relacionadas ao desenvolvimento vocal de alunos-atores tem no professor, muitas vezes, um demonstrador do que o aluno deverá ser capaz de conseguir, onde o aluno poderá chegar. Junto disso observo que há uma forma de ensino que costuma se repetir, onde o professor senta ao piano propondo vocalises diversas, sendo então o piano e a voz do professor as referências mais constantes no ouvido do aluno. Isso enfatiza uma técnica descarnada de paixões, de movimentos. Numa entrevista disponível no site www.artedoator.com.br, em julho de 2002, o diretor Antunes Filho afirma que:

O modelo de voz que utilizamos no teatro está baseado em técnicas vocais ligadas ao canto, muitas vindas do exterior e que já são utilizadas há muito tempo. O que por um lado muito nos enriquece, por outro nos causa um certo estranhamento, como se não escutássemos a língua que falamos no dia a dia. Às vezes as palavras são pronunciadas com excessiva empostação, o que soa bastante falso, ou o que ainda é mais grave, mal articuladas ou truncadas. Em suma, não há uma voz peculiar para o ator brasileiro. Por isso, minhas pesquisas buscam resgatar essa musicalidade da língua brasileira e valorizar a voz do ator, para que ele desenvolva a sua própria arte de falar, única e intransferível, e conectada com nossa cultura.

De fato, a voz teatral tem suas particularidades e objetivos, e cada ator é um sujeito único, com seu psiquismo, sua realidade corporal, sua disponibilidade e seus interesses, no seu momento de maturidade, onde desenvolverá diferentes possibilidades vocais. Possibilidades essas individuais, que serão desenvolvidas a partir de olhares e escutas dirigidos àquele sujeito em especial.

Nesse sentido, imagino que seja possível estimular no aluno-ator a busca da consciência de seu instrumento corporal e vocal através de conversas, leituras, sugestão de resgatarem fatos vocais nas suas memórias, junto a parentes próximos, nas manifestações inconscientes como sonhos, enfim, reunindo todo o material de que possam dispor para conhecerem-se e a sua voz. E quando isso estiver sendo feito, o uso proliferado das imagens em exercícios, jogos e vivências auxiliará o aluno a integrar sua emissão vocal ao seu corpo, reunindo corpo e voz, corpo e mente, consciente e inconsciente, propiciando de um lado um aprendizado de integração aos alunos-atores, e de outro a possibilidade de se questionarem de diferentes pontos de vista. As imagens podem auxiliar a individualização do processo de cada aluno. Individualização como produção particular de sentido em cada exercício de acordo com os referenciais imagéticos individuais dos alunos.

Ao saber o que realiza vocalmente, e como o faz, apropriando-se a seu tempo de seu instrumento e das etapas que compõe o processo de criação vocal (apropriando-se no sentido de que essas reflexões e investigações passam a fazer parte da vida cotidiana do estudante, que se observa, se questiona e aprende consigo), o aluno poderá efetivar escolhas vocais ao criar personagens, colaborando para a construção da identidade da personagem com o seu trabalho vocal. Trabalho vocal entendido aí como construção de conhecimento com e a partir de sua voz.

Ao trabalhar com a subjetividade de imagens sugeridas ao coletivo, mas entendidas/percebidas individualmente, o aluno construirá

seus próprios referenciais sonoro-imagéticos, constituindo e sendo constituído pela sua subjetividade. Isso individualiza a possibilidade de comunicação e diferencia a aula de cada um, porque assim construir-se-á um campo de experiência, um lugar de vivência para o sensível e o imaginário do aluno, ainda que haja quinze alunos em aula. Esta agilização na comunicação significaria, em alguma medida, um atendimento mais aproximado do aluno, colaborando diretamente para seu processo de crescimento, para existir a sua identidade dentro do grupo, e, conseqüentemente, para o seu desenvolvimento como sujeito e como ator.

Encaminhando um fechamento das idéias gerais dessa pesquisa, acrescento que pretendi pesquisar as minhas práticas pedagógicas e os sentidos que elas exercem sobre os alunos através de registros e análises de atividades/propostas/exercícios/dinâmicas disponibilizados ao longo de sete anos de trajetória docente na relação com diferentes alunos de diversas turmas do Departamento de Arte Dramática.

Situo meu objetivo geral bem próximo da idéia de pensar o pensamento proposta por Morin. Pensar o pensamento da educação que estou constituindo. Espero assim:

- Apontar que qualquer trabalho vocal precisa ser compreendido como um trabalho conjunto sobre a subjetividade de cada um;
- Relativizar a “idéia-mito” de técnica presente no trabalho vocal, em favor da idéia de (re)ligar os saberes do vocalista para a constituição do seu trabalho vocal;
- Deflagrar a necessidade de nos compreendermos como seres complexos e de compreendermos complexamente as realidades que criamos;
- Desacomodar pensamentos “naturalizados” que concebem vozes e fazeres artísticos;
- Evidenciar o papel transformador do fazer artístico dos sujeitos nele envolvidos e nas compreensões de mundo e de vida desses sujeitos;
- Construir uma caminhada consciente para o aluno-ator em relação a sua voz.

Bibliografia

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

* * *

PEDAGOGIA DO TEATRO

Ingrid Dormien Koudela

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro, pedagogia, dicionário

A questão da terminologia sempre gerou muitas polemicas na área de conhecimento a que denominamos *Teatro na Educação*. Em outros países termos como *Creative Dramatics*, *Drama in Education*, *Child Drama* e outros se sucedem no decorrer de sua história. Em função disso, faz-se necessário historicizar o binômio *Pedagogia do Teatro* e *Teatro na Educação*, através do qual identificamos o nosso *Grupo de Trabalho* da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

O batismo de *Pedagogia do Teatro* e *Teatro na Educação* do nosso GT na ABRACE buscou incorporar as novas dimensões da pesquisa que vem sendo realizada na área, tendo em vista evitar a camisa-de-força gerada por uma visão estreita dos conceitos de pedagogia, didática e metodologia, sedimentando a epistemologia de nossa área de conhecimento no teatro.

Concebido como instrumento de trabalho para orientação na área da *Theaterpädagogik*, que teve na última década um grande desenvolvimento e é concebida cada vez mais como disciplina autônoma na Alemanha, incorporada em diferentes sistemas organizacionais e de

formação, o *WÖRTERBUCH DER THEATER/PÄDAGOGIK* (Dicionário de Pedagogia do Teatro) é a primeira publicação desta natureza em língua alemã.

Proporcionando uma perspectiva da multiplicidade de abordagens, métodos, procedimentos e suas formulações teóricas e históricas e apontando para o caráter interdisciplinar da *Pedagogia do Teatro*, incorpora temáticas que alcançaram projeção significativa no discurso internacional e que pertencem aos conhecimentos reunidos na área.

O Dicionário traz verbetes, escritos por cento e quarenta autores, sendo os conceitos oriundos de diferentes contextos culturais, tais como *Animation* (animação), *Warming Up* (aquecimento), *Stegreif* (improvisação), *Statuentheater* (teatro imagem), *Ästhetische Bildung* (formação estética), *Spiel* (jogo), *Psychodrama* (psicodrama), *Rollenspiel* (desempenho de papéis), *Prozess und Produkt* (processo e produto), *Performance* (performance), *Lehrstück* (peça didática), *Contact Improvisation* (contato improvisação), *Drama in Education* (drama na educação), *Konstruktivismus* (construtivismo) entre outros.

Há também verbetes que se referem a autores, oriundos de várias disciplinas, o que condiz com o objeto da *Pedagogia do Teatro*, na prática e na teoria, que se caracteriza como disciplina de integração entre os pólos teatro e pedagogia, bem como de disciplinas limítrofes. Nesse sentido, o *Dicionário* traz o desafio de constituir-se como um programa de pesquisa em *Pedagogia do Teatro*. Entre os autores sobre os quais é apresentada uma breve biografia encontramos Reiner Steinweg, Hans Martin Ritter, Rudolf Steiner, Jacob Moreno, Richard Schechner, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Pina Bausch, Walter Benjamin, Benno Besson, Rudolf Laban, Augusto Boal, Sir Peter Brook, John Dewey, Viola Spolin entre outros.

No verbete *Arbeitsfelder der Theaterpädagogik* (campos profissionais da pedagogia do teatro) há uma descrição do espectro profissional desta área teórico-prática na Alemanha. Partindo do princípio que esse campo de trabalho está em constante transformação e que o cânone da disciplina está em processo de ampliação, o verbete distingue oito campos de trabalho nucleares que em parte se cruzam ou podem ser mais especificados.

1. A Pedagogia do Teatro junto a grupos de teatro profissionais serve em primeira instância à preparação e acompanhamento de atividades posteriores à visita ao teatro. Os pedagogos/as de teatro atuam próximos à concepção do grupo, podendo interferir no repertório, redigir materiais de acompanhamento para a encenação bem como realizar programas especiais como, por exemplo, visitas guiadas. Nos *Jugendclubs* (clubes de jovens), há muitas vezes projetos de encenação elaborados em colaboração com o elenco profissional de teatro. Nesse contexto, o campo de trabalho artístico e aquele da Pedagogia do Teatro são em larga medida idênticos.

2. A Pedagogia do Teatro na Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio dirige-se à especificidade dessas faixas etárias e a seus interesses especializados de formação. Na Educação Infantil, o trabalho de pedagogia do jogo com crianças está em primeiro plano. A Pedagogia do Teatro para esta faixa etária visa ao desenvolvimento da expressividade, favorecendo a socialização e os fatores de formação da personalidade. Este trabalho pode ser realizado nas escolas tanto dentro da moldura curricular como disciplina específica quanto em comunidades teatrais ou através de projetos. Métodos de Pedagogia do Teatro podem ser encontrados como sistemas de aprendizagem em quase todas as disciplinas do currículo escolar. No contexto da formação de adultos, a Pedagogia do Teatro pode estar presente tanto através de projetos específicos como na formação continuada.

3. A Pedagogia do Teatro em cursos superiores serve ao desenvolvimento curricular da formação do pedagogo/a de teatro bem como à pesquisa nesta área.

4. A Pedagogia do Teatro em organizações extracurriculares vai desde a colaboração em centros especializados até museus ou centros culturais. A qualidade específica deste trabalho reside no dispositivo experimental encontrado na maioria das vezes nesses locais de aprendizagem.

5. A Pedagogia do Teatro no lazer se refere à realização de projetos de jogo e teatro com crianças e jovens até ofertas de animação para adultos em centros de férias. Um espaço especial é ocupado pelo teatro amador com seus numerosos grupos de crianças, jovens e adultos. Neste contexto são oferecidas inúmeras possibilidades de intervenção para o pedagogo/a de teatro.

6. A Pedagogia do Teatro é também presente no contexto social, através de projetos de integração, prevenção e socialização. Estes projetos geralmente ocorrem através de organizações comunitárias, religiosas e outras.

7. A Pedagogia do Teatro no contexto terapêutico e de saúde refere-se ao trabalho realizado em hospitais, centros de reabilitação ou psiquiátricos. Foco deste trabalho é a saúde física ou psicológica.

8. A Pedagogia do Teatro no contexto empresarial implica, por um lado, o treinamento de lideranças e por outro o instrumental da Pedagogia do Teatro para o melhoramento da comunicação ou preparação de processos de transformação complexos dentro da empresa.

Na linha de corte entre os campos de trabalho artísticos e/ou pedagogicamente estabelecidos, a profissão do pedagogo/a de teatro conquista tanto socialmente como do ponto de vista do mercado de trabalho uma posição cada vez mais destacada. A formação do pedagogo/a não deveria impedir o desenvolvimento desta multiplicidade através de uma estreiteza na sua concepção e abrangência.

Entre os vários verbetes, eu gostaria de destacar aquele que se refere à Viola Spolin, cuja obra *Improvisation for the Theatre*, editada pela primeira vez em 1963 e que já tem onze edições em língua inglesa pela Northwestern University Press, está também traduzida para o alemão.

O jogo teatral spoliniano enfatiza a corporeidade (fiscalização), espontaneidade, intuição, incorporação da platéia no processo de jogo e sua avaliação e transformação como princípio processual. As técnicas de teatro ensinadas através do princípio do jogo de regras geram um acesso criativo para a atuação. Essas habilidades de processo podem ser aplicadas a várias formas de teatro e com maior felicidade aos princípios do Teatro Épico. A pedagoga teatral Viola Spolin entende a improvisação como meio que capacita crianças e adultos a atingirem a expressão criativa através da experiência pessoal que gera conhecimento de si mesmo e do teatro.

Outro verbeque merece comentário mais detalhado é *Drama in Education* (drama na educação), cujos princípios metodológicos foram desenvolvidos desde a década de cinquenta na Inglaterra. Também nos Estados Unidos, no Canadá e na Austrália esta concepção didática representa uma especialização do *Educational Drama* (drama educacional). Na Europa, o *DIE (Drama in Education)* foi divulgado especialmente nos Países Baixos e Escandinávia. Através do trabalho da inglesa Dorothy Heathcote, o *DIE* se impôs no espaço lingüístico anglo-saxão, encontrando ingresso como metodologia no currículo da escola oficial. Outros representantes são Galvin Bolton, Richard Courtney e Peter Slade.

Em seu esboço para uma *Education in Drama* (educação através do drama), David Hornbrooks contesta a didática do *DIE*, definindo o *DRAMA* como uma disciplina artística e analisando esse processo educacional como parte da formação estética, o que vem a corroborar as posições largamente defendidas nos últimos anos no Brasil nos estudos pertinentes ao teatro na educação.

O intuito de incorporar reflexões e indagações sobre a *Pedagogia do Teatro* visou não apenas ampliar o espectro da pesquisa na área, trazendo para a discussão os Mestres de Teatro – dramaturgos, teóricos e encenadores – como também fundamentar a epistemologia e os processos de trabalho do teatro, inserindo-os na história da cultura. Acredito que essa dimensão nos permite escapar do risco de reducionismos e camisas de força didáticas, entendendo o ensino do teatro na sua complexidade.

Ao argumentar a partir dessa perspectiva, estou buscando explicitar uma epistemologia e ampliar o leque de nossas indagações, embo-

ra o esforço também seja dirigido no sentido de buscar uma delimitação para a nossa tarefa. Essa argumentação não tem por objetivo ser normativa, nem fechar posições. Acredito mesmo que a relação entre o teatro e a educação tem um largo potencial, podendo ser desenvolvida em diferentes contextos, através das mais diversas abordagens e com objetivos específicos.

Bibliografia

KOCH, Gerd e STREISAND, Marianne (org.) *Wörterbuch der Theaterpädagogik* Berlin: Scribni-Verlag, 2003.

* * *

O LUGAR DO TEATRO NA EDUCAÇÃO DO CAMPO: ANÁLISE DA PRÁTICA DO ARTEVIDA NA PEDAGOGIA DA ALTERNÂNCIA

João Rodrigues Pinto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Experiência, teatro-comunidade

Introdução

Esse estudo tem como objetivo central analisar a prática de teatro-comunitário realizada pelo *Artevida* na EFA de Nestor Gomes, como processo de reconhecimento e assunção da identidade cultural do educando, relacionando a formação à arte da interpretação, proporcionando, possivelmente uma releitura da educação popular e suas peculiaridades. A história da Pedagogia da Alternância é o ponto de partida para compreendermos a contribuição do teatro na educação do campo.

A Pedagogia da Alternância teve origem na França no ano de 1935, por iniciativa de um grupo de famílias do meio rural que desejava oferecer aos seus filhos uma formação humanista, profissional, associada e integrada ao meio. Batizaram-na de *Maison Familiale Rurale: Casa Familiar Rural* (Unefab, 1999:2).

No final dos anos 60, padres jesuítas adaptaram a Pedagogia da Alternância para a realidade brasileira. Assim, a Pedagogia da Alternância surgiu no sul do Espírito Santo. O trabalho de base iniciou-se em 1965, um ano depois nasceu a 1ª EFA, no município de Anchieta, em seguida espalhou-se pela região. O norte do Espírito Santo acolhe as EFAs no ano de 1972, de uma forma distinta: no sul as pequenas propriedades constituíam a base da agricultura familiar, já o norte do estado exibia os seus latifúndios e os problemas sociais e ambientais, oriundos daí.

A década de 1980 foi permeada de nascentes *Centros em Alternância*, assessorados pelo *Centro de Formação* do MEPES, Unefab – *União Nacional das Escolas Famílias do Brasil* e posteriormente pelos Regionais.

A Pedagogia da Alternância é a própria representação coletiva da educação como cultura e, ao mencionarmos o termo “cultura do meio rural”, estamos falando de algo que pertence a todos, porque a maioria se dedica ao cultivo da terra, portanto, as preocupações e muitos anseios são bastante comuns; mais do que na cidade, onde as profissões e as condições sociais são mais heterogêneas e a estrutura societária é mais complexa.

Podemos considerar o *Artevida* como um teatro de busca, pois, no teatro de busca nos preocupamos mais com o processo do que com o resultado. Registramos o que sentimos em comum, o nosso crescimento como grupo e indivíduo, tentamos despertar dentro de nós a criação, conhecê-la, cheirá-la, observá-la, permitir que ela influa benéficamente em nossa vida. Procuramos descobrir o prazer de criar (LIGIÉRIO, 1976:33).

As nossas matrizes culturais

A construção de sentidos aparece aliada ao processo de aprendizagem, possibilitando que o outro “construa significados internos, assimi-

lando e acomodando o novo em novas possibilidades de compreensão de conceitos, processos e valores” (MARTINS, 1998:129). Partindo desse conceito, retomemos a idéia de cultura identitária, como memória na construção de significados, numa busca de “uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido” (POLLAK, 1989:8). A idéia de cultura – que representa a vida, é mais do que uma marca da nossa existência no e com o mundo. Na compreensão de SODRÉ (1999:47), a cultura é “uma unidade de identificações”, capaz de falar – por mitos, ideologia, obras de expressão – da igualdade de si mesma, mas sempre na corda bamba de um limite, que é a diferença. Nesta, começa o mistério de que vive toda e qualquer cultura – a alteridade, a estranheza, a “outridade” (expressão cunhada por Octávio Paz). A questão da identidade cultural de que fazem parte a dimensão individual e a da classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa, é problema que não pode ser desprezado.

Para Vygotsky, citado por OLIVEIRA (1993), a cultura não é pensada como algo pronto, um sistema estático ao qual o indivíduo se submete, mas como uma espécie de “palco de negociações”, em que seus membros estão num constante movimento de recriação e reinterpretação de informações, conceitos e significados. A vida social é um processo dinâmico, onde cada sujeito é ativo e onde acontece a interação entre o mundo cultural e o mundo subjetivo de cada um; entre vários planos históricos: a história da espécie (filogênese), a história do grupo cultural, a história do organismo individual da espécie (ontogênese) e a seqüência singular de processos e experiências vividas por cada indivíduo.

Nesse processo dinâmico a alternância pode ser compreendida como uma pedagogia que vai do concreto ao abstrato, que prioriza a experiência do indivíduo (aluno/a), que valoriza os conhecimentos existentes no meio (grupo cultural), a formação desenvolvida a partir da realidade específica de cada jovem (seqüência singular – busca de conhecimento) e a “troca de experiências com os colegas, famílias, monitores e demais atores envolvidos” (Unefab, 2003).

Segundo DUFFAURE (2000), a Pedagogia da Alternância é um processo formativo contínuo na descontinuidade de atividade e de espaços e tempos. Essas ações repletas de significados culturais representam o “fazer pedagógico”, onde é possível identificar as matrizes culturais, enfatizando a relação da criança, do homem e da mulher com a terra.

A compreensão de teatro-comunidade na EFA de Nestor Gomes está relacionada aos desafios, resultados e perspectivas do *Artevida*, bem como a tradução da *performance* que se estende entre a teoria e a prática, na dinâmica do movimento-escola-comunidade. Essa interação constitui o formato de uma importante linguagem artística e carrega consigo um objetivo fundamental: “ampliar as possibilidades e interação direta do educador e educando com o campo estético-sensível e cognitivo da arte” (LOPES, 2002) e essa clara intencionalidade compreende uma releitura acerca da função social e educativa do “fazer artístico-popular” dos alunos. Lopes confere ao teatro um caráter educacional, se entendemos por educar a descoberta e utilização de formas e meios de apoio para o desenvolvimento do ser humano, em direção à vida autônoma e conseqüente, para a sociedade de que seja membro.

O teatro e a ampliação da aprendizagem

A tentativa de integrar o teatro à pedagogia escolar não é uma tarefa tão simples, porém na EFA de Nestor Gomes esse fenômeno acontece naturalmente: o teatro é o espaço da reflexão e da interação sem precisar ser classificado como tal. Ele simplesmente está presente no “fazer” educativo dos alunos/atores e nos prestígio que as comunidades lhes dedicam.

Eis viva e latente a dinâmica da formação, o comentário das apresentações, os destaques, o prazer, a satisfação da tarefa cumprida: “aque-

les atores que brilharam na noite, vestem as roupas comuns no dia seguinte, apanham a enxada, a semente, plantam regam e colhem com a mesma animação, os frutos da terra-mãe” (PINTO, J., 2005).

A prática do *Artevida* coloca o lúdico como uma alternativa prazerosamente educativa. Os jovens gostam de se exibir, fazem questão de participar da festa-comunitária-teatral, sendo apreciados pelo público e respeitados na sua comunidade. Desse modo são identificadas as possibilidades já construídas pelo teatro e os seus reflexos na dinâmica pedagógica.

CIAVATTA (2001:129) alerta que o pesquisador deve ser capaz de situar-se em contexto concreto para pensar o desconhecido ou para recolher, sistematizar, analisar e extrair das informações um conhecimento que não estava dado. Sendo assim, a perspectiva histórico-dialética requer do pesquisador uma visão de mundo e da realidade social em que o mesmo se encontra inserido.

Conclusão

Para NASCIMENTO (1977:173), sendo a arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana, recriada e compartilhada por toda a humanidade. O amor é mais do que uma mera simpatia, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Conseqüentemente, o artista tem o dever compulsório, nesse transe amoroso, de exprimir sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo. Em todos os níveis, formas, significações, implicações e conotações. O exercício da pura abstração, o jogo formal incontaminado, reduz-se ao parâmetro do nada: ao artifício da “arte pela arte”.

Os passos desse estudo nos conduzem a uma compreensão do verdadeiro sentido do *fazer pedagógico* e tal postura aproxima-se daquilo que F. Laplantine, citado por CORTELLA (2000:50) chama de *visão de alteridade*. Ao mesmo tempo tal percurso torna-se uma possibilidade de leitura eficiente do meio rural: principal referencial da Pedagogia da Alternância e representação da realidade familiar e comunitária dos alunos. Tais elementos serão apontados com base na problematização da condição humana.

Bibliografia

- ANTUNES, Celso. *A teoria das inteligências libertadoras*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARROYO, Miguel. FERNANDES, B. M. *Por uma educação básica do campo: a educação e o movimento social no campo*. Vol. 2. Brasília, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. São Paulo. Civilização brasileira, 1975.
- CORTELLA, Mario Sergio. *A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos*. 3 ed. São Paulo: Instituto Paulo Freire; Cortez, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- INFORMATIVO: *Conheça melhor as escolas famílias agrícolas*. Salvador, Unefab, 1999.
- LOPES, Joana. *Pega teatro*. Centro de Teatro e Educação Popular – CTEP, 1980.
- MEPES – Movimento de Educação Promocional do Espírito Santo. *Re-lendo nossa caminhada: 1964-1987* (arquivos).
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PINEAU, Gaston. *Temporalidades na formação*. São Paulo: Triom, 2004.

* * *

REFLEXÕES SOBRE O ESPAÇO E A ATIVIDADE TEATRAL NA ESCOLA

José Simões de Almeida Jr.

Universidade de Sorocaba (UNISO)

Espaço, cenografia, comunicação

Dentre os muitos aspectos que envolvem o conceito de *espaço* no teatro, um deles é decorrente da capacidade que temos de entender a *informação* fornecida por ele. Tal informação será a responsável pela reunião dos elementos necessários para a produção dos sentidos que, caracterizados e ordenados, produzirão a leitura desse espaço.

Espaço e informação são elementos distintos, não obstante se apresentem intimamente ligados – interdependentes –, relação decorrente do modo de produção que caracteriza essa ligação. Portanto, torna-se necessário refletir qual a função do espaço no teatro para que possamos compreender que tipo de relação poderá se estabelecer com essa informação. No nosso caso, com o teatro e a escola.

O conceito de espaço teatral proposto por UBERSFELD é entendido como “o lugar da *ação* entre os seres humanos na sua relação com outros” (1996a:51), definido como “um conjunto de signos espacializados de uma representação teatral” (1996a: 50), sendo compreendido como a própria atividade teatral.

UBERSFELD reconhece o espaço teatral como o lugar da reorganização dos signos do mundo, mais propriamente como uma possibilidade de se *ler o mundo* não como uma cópia de um lugar sociológico, mas como um espaço de mediação. O lugar da relação do homem com seu espaço sociocultural.

É certo que, além do edifício teatral, *qualquer* espaço poderá vir a ser um espaço teatral. Se por um lado o edifício teatral é a marca concreta e histórica dessa atividade, conseqüentemente, sua estrutura traz a *informação* da atividade “teatro” e a noção de um *lugar* –, relacionado com a função da atividade artística. Por outro lado, a escolha é um espaço *qualquer* definido como *inusitado*,¹ altera a relação entre a *informação* e o *lugar* previamente convencionado. Nesse caso, propõem-se alguns questionamentos: o que transforma *qualquer lugar* em um *lugar teatral*? Quais são as condições para isso? Todo lugar é um *lugar teatral*?

A escolha de um espaço para a atividade teatral subentende uma definição, uma afetação, uma apropriação, uma caracterização, estética e social (BOUCRIS, 2003:14), de modo que o espaço no teatro corresponde a uma institucionalização da prática teatral, isto é, de um *lugar* que será apropriado por essa atividade.

Tal apropriação, contudo, não pode ser definida somente pelos objetos materiais colocados no espaço, como se esses objetos trouxessem neles mesmos a sua própria explicação. Daí a necessidade de não confundir espaço teatral com a organização do lugar cênico que se dá pela cenografia. A cenografia faz parte do conjunto de espaços em que estão inseridos os signos espacializados que constituem o evento teatral, colaborando para a determinação do lugar e a sua respectiva informação sem, no entanto, defini-lo.

O teatro pode, então, ser analisado como o espaço de convergência e divergência dos conjuntos de signos espacializados, “por fim, todo o teatro pode ser compreendido a partir do funcionamento do espaço como um “lugar” (espacial e geométrico) dos signos cênicos” (Ubersfeld, 1996b:50). Para Ubersfeld o espaço teatral é “virtualmente o sinônimo do próprio teatro” (McAULEY, 1999:19).

São muitos os fatores que determinam o lugar no teatro, isto é, a produção do espaço no teatro é resultado de múltiplas determinações, dentre as quais a *intencionalidade*, definida como “essa presença das coisas e nas coisas” (HUSSERL *apud* SANTOS, 2004a:89), e também pela *imprevisibilidade*, que está relacionada à atividade humana. Bem por isso, o elemento fundamental para a distinção entre um *espaço qualquer* e um *lugar teatral* é a *intenção* de que esse local seja determinado à ação teatral.

Conseqüentemente a escolha de espaço para uma apresentação teatral não deve ser aleatória, uma vez que tal escolha interfere e interage em todos os níveis da dinâmica teatral, a saber, na construção da personagem, na encenação, na dramaturgia ou na recepção teatral, tendo em vista que os processos de comunicação no teatro dependem do tipo de espaço onde se inserem; e fundamentalmente interfere na dialética sociedade/teatro.

Isso porque não existe uma dialética possível do espaço teatral entre o próprio espaço teatral, ela somente pode ocorrer via sociedade, isto é, pela cultura. A sociedade é mediatizada no espaço teatral, pois o espaço produzido no teatro não é uma cópia do mundo, é o mundo, compreendido como uma síntese provisória entre o conteúdo social e os objetos que constituem a cena.

Portanto, a opção entre os espaços inusitados e os edifícios para a atividade teatro na escola deve ser compreendida como uma atividade dialética entre a sociedade e o meio. Pois ao se propor a realização de apresentações teatrais em espaços teatrais inusitados (pátio, casarões, quadras, rua, sala dos professores, etc.) deve-se compreender qual é a *intencionalidade* da proposta, para que se possa tornar visível a *informação* que o professor de teatro deseja apresentar. Tal consciência é fundamental para a compreensão do teatro como comunicação e cultura. Nesse caso o espaço no teatro deixa de ser um suporte da cena e passa a ser um agente da comunicação.

Observamos que, anteriormente à opção pelo tipo de espaço, existe uma questão prática: a maioria das escolas não possui uma sala específica para apresentação teatrais, ou um espaço apropriado para as aulas de teatro. Conseqüentemente, a realização de suas atividades em espaços inusitados é a regra e não uma opção.

A determinação desse espaço inusitado a ser ocupado é resultado de várias possibilidades, na maioria das vezes determinadas pela operacionalidade do evento, como, capacidade de público, possibilidade de reproduzir a relação (frontal) palco/platéia característica do palco *italiano*, condições técnicas para montar o cenário, iluminação, entre outras. No entanto, poucas vezes a escolha se dá pelo entendimento de espaço, como o local onde ocorrem as negociações dos sentidos, o organizador do processo teatral.

Tal opção operacional é resultado, em parte do fato de o espaço ser entendido como um depósito da cena, ou simplesmente como o lugar da cenografia. No entanto, o que se propõe aqui é o espaço entendido como um agente da comunicação. Não pode, logo, ser pensado como sendo um território ou uma estrutura edificada, onde se colocam coisas como casa, carro, escrivaninha, estante, edifício, computador, entre outros elementos. Trata-se, diferentemente, de um elemento que condiciona, transforma e é transformado durante o processo de comunicação.

O teatro compreendido como uma estrutura espacial construída e reconstruída a todo momento, a partir de uma representação sociocultural do meio em que está inserida. A atividade teatral, portanto, não deve ser explorada somente no aspecto do fazer cenográfico e operacional, mas sim como um processo de comunicação cultural. Conclui-se, pois, que o *espaço* deve ser compreendido não como um suporte, mas como *agente* do evento teatral.

Dessa forma, o estudo da natureza do espaço e a sua produção pode constituir um elemento importante para a compreensão da estrutura teatral, como também uma ferramenta útil para a avaliação da sua importância no processo da apropriação, no caso da escola, pela atividade teatro.

Em suma, discutir o espaço teatral na escola como agente cultural. Conceituar e analisar as significações do espaço teatral como uma prática que busque revelar a dialética que se trava entre os espaços da cena e a atividade teatral, o que no levará em última análise, a compreender de que modo a sociedade e o teatro estão agindo sobre eles próprios.

Notas

¹ Denominamos *espaço inusitado* o espaço distinto do edifício teatral, isto é, daquele cujo edifício foi construído especificamente para a atividades teatrais. São exemplos de espaços inusitados ruas, praças, castelos, igrejas, fábricas, etc. É verdade que tal denominação não é consensual, alguns utilizam para o mesmo o sentido a denominação *espaços não-convencionais*.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
 BOUCRIS, Luc. *L'espace en scène*. Paris: Librairie theatrale, 1993.
 McAULEY, Gay. *Space in performance- making meaning in the theatre*. Michigan: the University of Michigan Press, 1999.
 SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2004a.
 _____. *Pensando o espaço do homem*. 5ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004b.
 UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre II – L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996a.
 _____. *Lire le théâtre I* – Paris: Belin, 1996b.
 _____. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

* * *

AS CONTRIBUIÇÕES PEDAGÓGICAS DO TEATRO NA FORMAÇÃO CULTURAL DOS PROFESSORES DE ARTE

Kalyna de Paula Aguiar

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Formação cultural, pedagogia do teatro, aprendizagem

Com o objetivo de oportunizar os que estão geograficamente excluídos do aprendizado artístico e cultural, o Governo do Estado de Pernambuco, através da Secretaria de Educação e Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco/Fundarpe criou o Circuito Pernambucano de Artes Cênicas. Na sua quinta edição e em parceria com a Universidade Federal, referido projeto vem sendo desenvolvido com a finalidade de descentralizar as informações, além de propiciar a formação continuada de artistas locais e de professores de arte espalhados pelos cento e oitenta e cinco municípios que compõem o nosso Estado.

O meu contato com o projeto surgiu com a sua implantação, tendo recebido a incumbência de ministrar oficinas de arte-educação. Como professora de Metodologia do Ensino de Teatro e das Práticas de Ensino em Artes Cênicas no curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPE, não poderia esquivar-me diante de tal desafio: investigar o nível de formação dos nossos professores de arte distribuídos pelos diversos municípios, além de poder traçar um diagnóstico das práticas pedagógicas do ensino da arte, e mais especificamente, do ensino de teatro.

De um modo geral, o público das oficinas de arte-educação constitui-se de professores de arte sem a habilitação necessária para o domínio das várias linguagens artísticas e de professores pertencentes a outras áreas de ensino, que se encontravam em sala de aula de arte para complementação de carga horária. A expectativa aliada a curiosidade fez-se presente a todo instante. Despreparados e até certo ponto desesperados mencionados profissionais ali estavam em busca, acredito, de um milagre. Alguns falavam em dicas, fórmulas, novas idéias, as velhas receitas.

A maioria não conhecia os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte, bem como, não havia ouvido falar sobre a Proposta Triangular ao ensino-aprendizagem em Arte. Paralelamente a isso, algo tão assustador quanto inquietante também pulsava – a riqueza e a diversificação da produção cultural de cada cidade, contrapondo-se com a crescente desvalorização da cultura local tanto por aqueles que a faziam quanto pelos que a recebiam, e principalmente, a constatação da au-

sência desse patrimônio nas salas de aula. Surgia, naquele momento, a necessidade de um trabalho pedagógico voltado para a prática cultural do aluno, que seria o ponto de partida para aqueles profissionais, no sentido de resgatar, trazendo para o cotidiano desses sujeitos, os processos e produtos frutos da diversidade de manifestações artísticas pertencentes aquele universo cultural.

Vislumbrar o potencial da diversidade cultural presente em nosso Estado, das manifestações folclóricas as mais variadas expressões das artes: artes que brotam do cordel; arte representada através do cantar do homem sertanejo; artes valorizadas pelas manifestações populares dos principais ciclos culturais; artes de grandes personagens da literatura, da poesia e do teatro do povo do Nordeste.

Diante de tais desafios optei por uma proposta de trabalho que priorizasse o resgate da produção cultural local dentro do processo de escolarização, ao mesmo tempo, que possibilitasse aos profissionais do ensino da arte, o enriquecimento da sua própria formação cultural – afinal só poderemos compreender a cultura do outro, se antes conhecermos a nossa própria cultura.

A escola, por ser um espaço ambíguo, palco de contradições, tanto pode servir como instrumento de dominação como de emancipação e ambas as coisas. A relação entre o espaço da produção cultural local dialogando com o espaço da sala de aula, como possibilidade de construção de novos conhecimentos faz-se imprescindível a professores e alunos. Essa escola não conhece o livro de outras regras culturais e não sabe lê-lo, na realidade ignora até a sua própria existência. A discussão cultura e processo de escolarização também passam pela questão da diversidade cultural.

Assim,

[...] um projeto é elaborado e construído em função do processo educativo, sempre no contexto do campo educativo ou de um 'campo de possibilidades', ou seja, no contexto sócio-histórico-cultural concreto, onde se insere o indivíduo e que se circunscrevem suas possibilidades de experiências (GOMES, 1996:143).

Como possibilitar aos profissionais do ensino da arte, uma reflexão dos processos conceituais e didáticos visando instrumentalizá-los para uma prática docente pautada no patrimônio cultural local? O intento é e continua sendo audacioso, principalmente quando nos deparamos com a carga horária reservada para o trabalho da oficina pretendida: quinze horas, distribuídas por um período de uma semana com três horas aula/dia. Diante de tal situação a oficina foi estruturada a partir de três eixos norteadores: a produção, a fruição e a reflexão, que se interligam e dialogam através da Proposta Triangular, cujo objetivo será o de levar a uma aprendizagem da arte voltada a influir positivamente no desenvolvimento cultural de professores e alunos.

A proposta desenvolvida com os professores, para que depois pudesse ser repassada aos alunos, detinha a seguinte estrutura: a realização de um inventário sobre o patrimônio cultural local e seu respectivo diagnóstico, com o objetivo de transformar as informações coletadas em conteúdos para serem transformados em sala de aula, assim como, o levantamento e o mapeamento dos diversos espaços, das diferentes formas e expressões artísticas destinadas à produção e /ou difusão das atividades culturais locais.

De posse de tal material, partia-se para um segundo momento: a socialização e a apreciação dos materiais coletados, visando à seleção por categoria a que se desejasse trabalhar (patrimônios histórico e natural; teatro; artes plásticas; música; dança; eventos religiosos; manifestações folclóricas; registro oral; gastronomia; literatura e poesia), para só então se chegar a um terceiro momento, que consistiria na aplicação dos eixos norteadores da Proposta Triangular a partir das duas etapas anteriores.

Apesar de sabermos que a ressignificação desses conteúdos culturais poderia ser desenvolvido independentemente do recurso pedagó-

gico proposto, curiosamente, na maioria das cidades visitadas, os professores participantes apontaram a linguagem teatral como o principal eixo norteador do fazer, da produção, alegando ser essa a linguagem mais adequada para a aprendizagem de seus alunos no tocante ao resgate cultural.

Embora a escolha do saber fazer aliada ao saber pensar, durante todo o tempo, tenha sido livre, ou seja, outras linguagens artísticas também poderiam surgir, o teatro como recurso pedagógico predominou. De uma forma espontânea e quase ingênua, verificamos um fazer pautado na experimentação a partir de improvisações, com os elementos e os recursos da linguagem teatral, utilizados sem o domínio das técnicas nem dos seus fundamentos. O eixo norteador do fazer dava-se de uma maneira mais intuitiva do que reflexiva.

Quando questionados sobre o porquê de tal escolha, as respostas foram as mais variadas, o que nos levou à tradução de alguns significados. Na compreensão deles, a linguagem teatral era a mais adequada por se tratar de um exercício coletivo de estímulos à percepção, imaginação e criação, oportunizando o aluno a conhecer a si próprio e aos outros em torno de um tema cultural.

Aquilo nos exigia, no mínimo, uma reflexão: aquele fazer teatral como recurso pedagógico constituía-se de fato numa contribuição na formação cultural daqueles atores?

O teatro, assim como outros espaços da arte, ao favorecer e fortalecer o trabalho coletivo, além de possuir raízes investigativas, possibilita a pesquisa, oportuniza a reflexão da realidade, ao mesmo tempo que questiona e a transforma. O teatro, compreendido como comunicação e produção coletiva numa perspectiva educativa, exigiria outros olhares ou o estabelecimento de outros possíveis espaços investigativos.

A experiência que se configurava não era diferente. Aqueles conteúdos culturais associados ao suporte pedagógico formulado pela proposta triangular esboçavam formas de jogos dramáticos e jogos teatrais, que mesmo sem o domínio que tais técnicas estabeleciam, ali, um campo de possibilidades e novos saberes.

Os jogos dramáticos e teatrais baseados na improvisação a partir de suas regras próprias iam sendo construídos durante todo o processo de interação entre os jogadores, afinal:

A finalidade do jogo teatral na educação escolar é o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos jogadores por meio do domínio, da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral, numa perspectiva improvisacional ou lúdica. O princípio do jogo teatral é o mesmo da improvisação teatral, ou seja, a comunicação que emerge da espontaneidade das interações de sujeitos engajados na solução cênica de um problema de atuação (JAPIASSU, 2001:20).

Acreditamos que a escolha da linguagem teatral, mesmo que de forma inconsciente, trouxe preciosas contribuições para a formação cultural dos professores de artes, sobretudo quando contribuiu com a criação de inúmeras possibilidades: de natureza lúdica; dialógica; interacionista; coletiva; do resgate cultural local; da problematização da realidade; dos reconhecimentos dos limites e das capacidades individuais e coletivas; e, da visualização de múltiplas alternativas possíveis para a intervenção pessoal e grupal do meio ambiente natural e sociocultural.

Ficam as reflexões, somam-se as inquietações.

Bibliografia

GOMES, Nilma Lino. Escola e diversidade étnico-cultural: um diálogo possível. In: DAYRELL, Juarez (org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papirus, 2001.

* * *

CASA DE ENSAIO, UMA ESCOLA DE VERDADE SÓ QUE DE BRINCADEIRAS

Lais Doria

Universidade São Paulo (USP)

Coro, ação cultural, teatro

A *Casa de Ensaio*, uma OSCIP¹, com sede em Campo Grande, no Estado de Mato Grosso do Sul, atua com a pedagogia do teatro desde 1996. Ela oferece curso com duração de seis anos, com liberdade de ir e vir. O público alvo: crianças e adolescentes, entre dez e dezessete anos, em desvantagem social. Hoje, entre os alunos, possuímos também uma trupe de teatro cantante.²

Por desvantagem social entendemos: moradores de bairros humildes nas periferias da cidade, estudantes de escolas públicas que não têm acesso às artes. Nosso aluno vive em seu núcleo familiar, contudo, ao entrar na *Casa*, ainda se encontra vulnerável à não-efetivação dos direitos de cidadania conforme o ECA.³ Desta forma, o objetivo principal da Instituição é promover, por meio do teatro, a conscientização individual de seus alunos, apoiando-os no resgate da identidade, na busca de sonhos e na inserção em suas comunidades de origem.

O intuito nesse encontro é apresentar uma pedagogia desenvolvida na *Casa*, por meio de uma ação cultural com atuação política carregada de socialismo pedagógico e artístico. Uma pedagogia teatral desenvolvida durante dez anos, acerca do processo de aprendizagem em que o teatro foi se transformando e como as regras na arte de encenar foram sendo estabelecidas até encontrar a atuação de uma construção coletiva, que podemos chamar de *coro*.

Essa ação é construída dialeticamente, por meio de boas experiências e decepções. Hoje já estabelecemos uma relação de confiança entre nós e nossos alunos, a cada novo dia, carregada de trocas e emoções. Descobrir, dia-a-dia, as inteições das crianças por meio de seus sonhos tem sido um deleite; ver nascer em cada um uma consciência individual na ação de seus próprios caminhos. Mas, mesmo assim, ainda há muitas dificuldades na sustentabilidade financeira. Não sabemos como afetar e comprometer mais cidadãos como parceiros de um processo de ampliação da dimensão da importância do social pelo sujeito, obtendo como contexto de reflexão uma época de arte contemporânea individualista e fragmentada.

Em se tratando de uma era contemporânea, procuramos assumir em suas vidas valores de uma herança cultural rica em criatividade, por muitos desconhecidos. Pois continuamos a ver crianças frequentando escolas sem prazer, sem brincar, trabalhando e/ou vivendo em total abandono, sem sequer possuir o seu direito básico de sobrevivência. E, de acordo com Marcuse, “conforme a sua essência, a verdade de um juízo filosófico, a bondade de uma ação moral, a beleza de uma obra de arte devem afetar a todos, se referir a todos, comprometer a todos. Independente de sexo e origem, sem referência à sua posição no processo produtivo, esses indivíduos precisam se subordinar aos valores culturais. Precisam assumi-los em sua vida, facultando-lhes permear e transfigurar sua existência. A cultura fornece a alma à ‘civilização’” (MARCUSE, 2004:15).

Acreditando que a cultura é a alma da civilização e cidadania é tomada de consciência, definir e propor outros valores não é uma tarefa fácil. Instituir valores culturais dentro de uma visão político-social, em um país democratizado pelo capital, é estabelecer a utopia que leva, portanto, alunos cidadãos para o palco e, assim, nos expressarmos culturalmente sem medo. Fazer teatro e utilizar esse espaço como portador de nossas “mentiras benditas”, transformando-as em verdades.

Assim desenvolvemos nossa pedagogia, uma ação cultural em suas diversas formas de expressão artística, que busca incessantemente, no palco, novas formas de presença cênica para o coro, tendo como base com alunos atores.

Retomando a história do teatro, lembramos aqui a força do coro no teatro grego, fonte primária de nossas inspirações. Tendo ultrapas-

sado séculos, evitando que o teatro se afastasse totalmente do senso de coletivo original, temos consciência das dificuldades acarretadas pela contemporaneidade de nosso século XXI para se manter o coro e a unidade entre todos os elementos de um espetáculo.

Atualmente, uma grande parcela do fazer teatral não se interessa mais pelas questões de ordem social. O teatro contemporâneo, na sua grande maioria, está tomado por uma camada de paliativos que visa falar apenas do homem e seus conflitos pessoais e/ou as chamadas peças “caça-níqueis”, sem acrescentar nada, somente banalidades.

E com todas essas questões, após dez anos de trabalhos consecutivos, desenvolvemos uma ação cultural em pedagogia teatral, da sala de aula ao palco, em prol de uma consciência verdadeira, individual, provocando transformações pessoais e coletivas. Desta forma, como processo metodológico, criamos três programas-âncora:

Nessa rua tem talento – oferece um curso com diversas disciplinas de manifestações artísticas, que permite brincar, cantar, dançar, sonhar, criar, jogar, pintar, desenhar, tocar, ouvir histórias, representar, ler etc...

Palco de experiências – uma verdadeira carpintaria teatral, com a montagem, a cada ano, de uma nova peça, com estética espetacular, na seleção de mestres do teatro como fonte de pesquisa na construção de uma dramaturgia própria. Com características comuns e atuação de todos os alunos no palco, durante uma curta temporada com duas sessões diárias. As apresentações são gratuitas e as matinês lotam o teatro com turmas de alunos de escolas públicas.

Mestres como Brecht, Shakeaspeare, Cervantes, Molière, Artur Azevedo, Mário de Andrade e Stanislavski já fizeram parte do nosso repertório. Na composição de cada processo de pesquisa ouvimos palestras de especialistas, assistimos a vídeos e lemos textos. Participamos também da execução de cenário e figurinos, orientados por um artista de primeira. Nosso objetivo é apresentar a transformação individual por meio de uma forma estética espetacular, com todos no palco, dançando, cantado e atuando em função de suas implicações pedagógicas, dentro de uma ação cultural.

Cidadania Cultural – um programa que conta com artistas de primeira linha, especialistas do Brasil e do exterior, reciclando alunos/profissionais. E, anualmente, promove um encontro de artistas educadores, levando à troca de experiências na área de Arte Cidadania entre ONG, Academias e Pensadores da Cultura.

Para melhor explicar esse processo de transformação, apropriamos das palavras de Lydia Hortelio, uma professora cantante da Bahia, oferecemos a eles apenas um “espelinho”, para que se enxerguem e sejam os protagonistas de suas histórias. Assim, cada um busca um novo olhar. Mas não como aquele olhar marcado em nossas memórias, como o da *Bruxa da Branca de Neve*, que ao olhar-se no espelho não se enxerga mais, só vê o outro. Para nós, olhar no espelho é poder enxergar-se e sentir-se belo. Ver-se belo é sentir-se feliz. No âmago, é tudo o que precisamos, mesmo que seja por um instante. Diz Benjamin: “Felicidade, este instante privilegiado no qual as palavras da história, bruscamente, se detêm, com o risco de soçobrar, com o risco de renascer” (GAGNEBIN, 2004:6).

Passar por instantes privilegiados é poder observar e exercer uma experiência com o coro, o protagonista do palco, e todos poderem atuar felizes. Ser coro na *Casa* não é estar em segundo plano, como muitos pensam, mas estabelecer o sentido de simplesmente estar subindo ao palco e descobrir que você tem o seu lugar. Perceber que é uma estrela que brilha no céu, no melhor sentido da palavra, e que descobre o seu lugar no espaço, um lugar onde cada um assume o seu tamanho e descobre o seu brilho. Talvez o exercício de transformação humana comece por aí, simplesmente subindo ao palco, após um longo processo artístico de descobertas.

Sendo assim, o verdadeiro e único mestre desse processo é o teatro. No entanto, para que essa transformação possa ocorrer efetivamente é necessário construir alguns caminhos metodológicos, como,

por exemplo, além das diversas modalidades de manifestações artísticas oferecidas nas oficinas, criar uma dramaturgia própria e/ou coletiva, que estabeleça o maior número de personagens com falas, onde todos conheçam o texto completo. Joguem, brinquem, dancem, cantem e riem muito. E formar, também, uma equipe técnica com artistas de primeira linha, profissionais de teatro, imbuídos da filosofia política sobre o terceiro setor, pois os valores culturais são definidos em prol do social e dispostos a correrem todos os riscos, até mesmo os financeiros.

Assim, por meio de novos diálogos entre “gente” do teatro, cidadãos e nossas vivências pessoais, conseguimos desenvolver essa pedagogia, nascida em sala de aula, apresentada no palco, ao final de cada ano letivo, que provoca mudanças pessoais por uma forma coletiva.

O teatro é a nossa festa, nossa forma de expressão, nele choramos e rimos. Somos o que queremos, fantasiados do belo, carregados de utopias. Transmitimos, a nós e ao espectador, emoções transformadas em verdades e em novas atitudes.

Quando, afinal, a energia dos aplausos fecha o pano do teatro, algo se altera dentro dos corações de quem faz e de quem assiste. Assim fazemos o nosso teatro, dentro de uma escola de verdade, só que de muitas brincadeiras.

Notas

¹ OSCIP, organização da sociedade civil de interesse público do terceiro setor.

² Cantantes são alunos atores /cantores.

³ ECA, Estatuto da Criança e do Adolescente.

Bibliografia

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Historia e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

* * *

A LINGUAGEM DAS MÁSCARAS POR FRANCESCO ZIGRINO

Leslye Revely dos Santos

Universidade do Estado de São Paulo (UNESP)

Máscaras, *clown*/palhaço, Francesco Zigrino

Essas técnicas teatrais que utilizam as máscaras como instrumento de representação, como a *commedia dell'arte*, máscara neutra, *clown*/palhaço, bufão, entre outros, foram retiradas do teatro popular e hoje servem como instrumento no trabalho do ator.

No Brasil, tivemos uma grande influência em relação a essas linguagens, por conta de profissionais estrangeiros. A Escola de Jacques Lecoq foi uma das influências nesse sentido, e vários alunos brasileiros trouxeram essa metodologia teatral para o país. É imprescindível dizer que aqui, essas técnicas tomaram rumos próprios a fim de adaptar-se à nossa cultura. As máscaras que o nosso teatro mais se apropriou foram, em ordem de importância, o *clown*, a *commedia dell'arte* e com muita timidez, o bufão.

Dentre esses profissionais que trouxeram a linguagem ao país, um que merece destaque foi o italiano Francesco Zigrino, que na década de 1980, em São Paulo, ofereceu cursos e realizou montagens utili-

zando essas linguagens. Desses trabalhos resultaram diversos profissionais que atualmente são mestres na arte de ensinar teatro com o artefato da máscara.

Em estudo sobre os procedimentos adotados na formação de atores ao longo dos tempos, Odete Aslan (2003) verificou a predominância de uma forma erudita de aprender a arte da interpretação antes do século XX. Após este século, com as vanguardas artísticas, foram investigadas outras teorias. Movimentos surgiram e instigaram a provocação, a destruição da tradição, incentivando o escárnio, desintegrando a linguagem, rompendo com a lógica, com a verossimilhança, gerando comportamentos sem preocupação com a razão, regredindo à infância, voltando ao começo.

Nesse movimento em busca de rupturas, aflorou um teatro distinto da literatura, com personagens sem a psicologia de antes, tornando o ator mais coletivo, explodindo o espaço convencional, considerando as peças escritas apenas como uma proposta de encenação e não com uma idéia fechada do autor. Esse processo propiciou também o resgate de formas teatrais populares, tais como as revistas, o cabaré, o teatro das feiras, o teatro de variedades e o circo. Os principais encenadores e diretores orientaram suas montagens a um estilo de atuação que caracteriza um esquete de palhaço, por exemplo, os números de circo e as *performances* de cantores de revistas. Dentre as características desse estilo de atuação estão: a comunicação direta com a platéia; o domínio do intérprete sobre o público, do início ao fim da apresentação; a atuação do palhaço sozinho em cena, dando o máximo de seus esforços; a precisão e a economia despojada de representação; a improvisação; o contracenar com o público sempre à espera de imprevistos; o ritmo acelerado e espetacular; a utilização do efeito cômico e a necessária expansão das habilidades do ator, que está apto a cantar, tocar um instrumento, dançar, imitar e dominar técnicas circenses.

No entanto, a partir da década de 1950, conforme Lecoq (1987), o teatro ocidental começou a utilizar máscaras para o aperfeiçoamento das técnicas do ator. Através da máscara neutra, das máscaras da *commedia dell'arte*, do bufão e do palhaço, pode-se trabalhar o ator para uma interpretação cênica criativa, encenações diferenciadas e uma dramaturgia teatral mais livre.

Enio Carvalho (1989) narra a importância da máscara no aprendizado de atores, com atenção à *commedia dell'arte*, como uma grande oficina do intérprete cômico e cênico. Segundo ele, desde o século XVII constata-se que a figura central do teatro é o ator e esta constatação se deve, principalmente, aos comediantes populares italianos, a partir do Renascimento.

Na escola de Lecoq, existe uma esquematização das técnicas para auxiliar tanto no treinamento do ator quanto na sua desenvoltura pessoal. A partir da preparação corporal se aprimora a dinâmica dos gestos com a utilização das máscaras. Através da máscara, o ator, cheio de caretas e sorrisos sem sentido, desaparecia, possibilitando uma nova consciência de atuar. Acreditavam que diminuindo o potencial da face para comunicar algo, o ator era obrigado a utilizar o corpo todo e outras alternativas para estabelecer uma ponte com o público, permitindo um ator mais criativo, ampliando possibilidades de atuação.

Em 1956, Lecoq fundou sua própria escola e, para ele, acreditar ou identificar-se com a personagem não era o mais interessante, mas sim o jogo estabelecido no palco. A improvisação é um item muito desenvolvido em sua escola.

O estudo dos movimentos é muito importante para Lecoq, o equilíbrio, a ação, reação, dinâmica, oposição, entre outros. Quem passou por esta escola garante que aprendeu a limpar seus gestos; adquirir consciência corporal; utilizar a expressão através do corpo; possuir noção de espaço; saber improvisar e aprimorar a observação da dinâmica implícita nos movimentos.

A máscara do palhaço, por exemplo, foi a que mais ganhou adeptos aqui no Brasil. Apoiado na idéia de que o palhaço de teatro é mais comediante do que acrobata, Lecoq aposta no jogo lúdico de seus

alunos para buscar a personagem. Com exercícios específicos para buscar a criação e recuperar sua vivacidade infantil, caricaturando a si mesmo, o ator-palhaço de sua escola adquire características próprias e engraçadas. O palhaço, segundo ele, é um personagem que não tem passado e nem futuro e é baseado nas inadequações do ator e do ser humano no seu cotidiano (LOPES, 1990).

Francesco Zigrino, no entanto, aluno de Lecoq, foi convidado pelo Instituto Italiano de Cultura para apresentar seu espetáculo aqui no Brasil. O diretor italiano, em 1983, aproveitou para realizar alguns cursos de *clown* e *commedia dell'arte* na USP – Universidade São Paulo e FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado. Além do ambiente universitário, Zigrino participou como diretor dos seguintes espetáculos: “O Arranca Dentes”, “Pinóquio”, “Esperando Godot” e “Você vai ver o que você vai ver”, esta última como preparador dos atores através da máscara do palhaço.

O diretor utilizava, na época, somente a linguagem do palhaço e das máscaras da *commedia dell'arte*. Depois de um aquecimento forte, os alunos de Zigrino posicionavam-se para os jogos que eram propostos. Jogos como: meu mestre mandou, pega-pega, jogo de futebol, brincadeira das cadeiras, entre outros eram utilizados. A figura que Zigrino incorporava era o chamado Monsieur Loyal, uma espécie de dono do circo que, uma vez estabelecido o jogo, o ator nessa relação ia criando e construindo seu palhaço.

No teatro, não temos a convivência dia-a-dia dos circos tradicionais, o aspecto lúdico e divertido da personagem precisa ser estimulado. A máscara vermelha, utilizada no começo do processo, permite que o ator se distancie dele próprio para então construir um ser engraçado, curioso, esperto e alegre, com esses sentimentos estimulados pelo professor. As características físicas e até psicológicas são apontadas pelo mestre e pelos demais participantes, de maneira sutil e sincera. As aptidões circenses muito valorizadas para a composição da personagem. O diretor aponta essas características que aparece em cada um, fornecendo estímulos para a criação de um personagem cômico.

Em julho de 2005, Francesco Zigrino voltou para o Brasil, ficando por dois meses para aplicar suas técnicas e apresentar seu espetáculo solo. Eu tive a oportunidade de acompanhar um *workshop* de palhaço. No curso, ele priorizava estabelecer uma relação com as personagens trabalhando com seu lúdico, com a capacidade de conscientização e aproveitamento de suas próprias características e do jogo entre ele e os companheiros de cena.

Ele propôs que cada um decorasse um pequeno texto para apresentar no outro dia individualmente. As apresentações foram ocorrendo e ele ia intervindo conforme surgiam elementos interessantes e, assim, ajudava na composição das personagens. Zigrino trabalhava muito com os aspectos particulares de cada um como instrumento para a cena. Um exemplo é do palhaço Valdecir, que falava o texto normalmente, mas tinha um apito pendurado no pescoço. Zigrino então falou para ele usar o apito na boca, enquanto falava, que ficaria muito mais interessante. Daí, ele recitou o texto de maneira que sua voz saía junto com os sons agudos do apito. Este elemento deu graça à cena, pois um adereço, que antes era somente figurino, pôde ser utilizado a favor do riso. Em todos os personagens ele apontava esses detalhes que enalteciam o talento cômico do ator e provocavam gargalhadas no público.

Cida Almeida frequentou os cursos de Zigrino, quando esteve aqui em 1983, e relata que o diretor apresentou para aquela geração uma linguagem até então desconhecida, que, mais do que instrumentalizar, ensinou um método de formação de atores, e Cristiane Paoli Quito, Tiche Viana, Soraya Saide, Débora Serritelo, Cássio Scapin, entre outros, tornaram professores dessas técnicas, a partir dele.

Zigrino mostrou uma técnica que fornece a didática para importantes nomes que hoje formam centenas de atores. Além do mais, a máscara é utilizada como instrumento de ensino, que o ator pode, ao longo do processo, abandoná-la sem perder suas características e es-

quecer do aprendizado. Porém, se o ator quiser continuar com ela, será apenas uma questão de opção.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
 CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
 FO, Dário. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
 LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste*. Paris: Borbas, 1987.
 LOPES PEREIRA, Elizabeth. *A máscara e a formação do ator*. 1990. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNICAMP, Campinas, 1990.

* * *

ENTRECRUZANDO OLHARES E ESPAÇOS:

O TEATRO NO HOSPITAL

Lucia Helena de Freitas

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Teatro, educação e saúde

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutoramento¹ que analisa modos e efeitos da inserção do jogo teatral no espaço hospitalar público a partir do enfoque de trabalhos experimentais realizados, sob minha orientação, por alunos da Licenciatura em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UNIRIO, desde 1999 até 2005.

Estas intervenções teatrais fazem parte do projeto de extensão “O hospital como universo cênico”, uma parceria entre a UNIRIO e o Hospital da Lagoa, e foram solicitadas pela instituição hospitalar visando auxiliá-la a tornar o atendimento de seus pacientes mais humanizado.

Diversos fatores que caracterizam os serviços hospitalares foram apontados pelos profissionais de saúde como elementos de desumanização – a enorme quantidade de doentes atendida pelos profissionais diariamente, o alto grau de estresse desses profissionais que lidam continuamente com o sofrimento e a morte sem receberem um treinamento especializado; a priorização de cuidados somente com o corpo físico do paciente em detrimento dos aspectos afetivos e, principalmente, a dificuldade de comunicação entre o médico e o paciente.

Tratava-se, portanto, uma vez aceito o desafio, de realizar essas intervenções teatrais, da apropriação teatral de um espaço não tradicionalmente destinado à prática cênica, o que abriu perspectivas novas para o professor de teatro, para além da instituição escolar. Foi a oportunidade de mostrar a pertinência e viabilidade da criação de espaço para a atuação desse profissional na instituição hospitalar.

O Hospital da Lagoa é um hospital público, situado no Jardim Botânico, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. Seus pacientes são originários de favelas próximas e da Baixada Fluminense. Como hospital público, se insere numa sociedade de desigualdades econômicas, sociais e culturais. Seus pacientes são indivíduos destituídos de bens materiais e sociais e que, em geral, se encontram privados de poder político para falar de sua condição e de lutar por possíveis transformações.

A inserção educativa do teatro no hospital vai se dar pela possibilidade de trazer novas formas de sensibilização que desperte estes indivíduos, que desvele outras possibilidades de pensar e sentir, que provoque imagens não-usuais nos espaços já embotados, que abra espaços de diálogo em que suas histórias possam se materializar por alguns instantes ou que, em frações mínimas de tempo, eles identifiquem afetos e possam experimentá-los com intensidade.

Aceitar, portanto, a solicitação do Hospital da Lagoa para desenvolver um projeto teatral naquele espaço oportunizou um desafio ao curso de licenciatura, o de sair de seu âmbito tradicional de atuação, ou seja, a escola, e poder pensar e experimentar formas teatrais para um espaço diverso e desconhecido, o que suscitou, imediatamente,

algumas perguntas e alguns temas para reflexão. Reflexão importante para alavancar ações que, ali, começamos a empreender. A primeira pergunta se referiu à importância desta intervenção para a formação dos alunos de licenciatura em teatro. Poderiam eles atualizar metodologias específicas do ensino do teatro naquele espaço? A segunda pergunta dizia respeito ao modo como a intervenção teatral poderia auxiliar o hospital em seu projeto de humanizar suas práticas. A terceira pergunta incidiu sobre as relações entre estas duas áreas de conhecimento: teatro e medicina. Como seria esta convivência simultânea num mesmo espaço

Este espaço de construção teatral, onde o aluno de licenciatura foi inserido, abriu para ele duas perspectivas dentro da mesma experiência: a primeira se refere à sua preparação como futuro professor de ensino do teatro, para a qual ele deve desenvolver a capacidade de jogar, como um pré-requisito para o trabalho no campo, e, assim, ao mesmo tempo, se apropriar dos fundamentos do ensino do teatro. A segunda perspectiva é a experiência peculiar vivida no hospital: pensar e produzir intervenções para aquele espaço, sentir e perceber suas necessidades, desenvolver um olhar sensível aos espaços escolhidos para as intervenções, interagir com sua população e com as relações várias que ali estão constituídas. Ao licenciando caberia articular seu aprendizado teórico e prático para pensar, elaborar e experimentar formas de intervenções teatrais no espaço hospitalar, analisando sua interferência nesse espaço e verificando a pertinência ou não das formas de intervenção escolhidas em relação aos objetivos propostos.

As intervenções teatrais que vieram a se realizar no hospital mostraram a impossibilidade de possuir um objetivo único. Desta forma, integrar as demandas do hospital – seu desejo de humanizar os serviços – com as demandas do teatro – a produção de formas teatrais conseguidas por meio de jogos improvisacionais – foi o nosso propósito ao partir para as intervenções.

Em relação ao licenciando, o conhecimento conquistado junto ao conjunto de disciplinas teóricas e práticas que fazem parte de sua formação tornou-se a bagagem pessoal, artística e pedagógica que ele traria para o trabalho no hospital. Canalizar estes conhecimentos teóricos e habilidades práticas, acrescentando a eles leituras específicas sobre a área da saúde, foi o que se procurou realizar, fazendo com que cada licenciando pudesse explorar, ao máximo, suas possibilidades criativas, desenvolver suas técnicas, aperfeiçoar seus sentidos, sua sensibilidade, num trabalho de construção coletiva das intervenções.

Tornar o espaço um elemento indutor do jogo teatral, provocando “uma educação do olhar por intermédio de proposições que incitem a enquadrar os elementos da realidade” (RYNGAERT, 1985:69), passou a ser uma de nossas propostas.

Afetar o espaço e ser afetado por ele seria a primeira proposta a ser trabalhada nas intervenções. Adentrar o hospital, interagir com doentes, acompanhantes, médicos e funcionários e criar um atrito, naquele espaço específico, que provocasse o ato criativo foi o objetivo dessa proposta.

Consideramos que o teatro no hospital não deveria ficar confinado a um espaço determinado, caracterizado como único local possível para sua prática. Pelo contrário, deveria surgir onde não se esperasse, jogar com o imprevisto, com o acaso. Aparecer no meio dos atos cotidianos e causar um estranhamento, propor uma atividade incomum que pudesse gerar reflexões e afetos diversos.

Para que o atrito ocasionado pela atividade do jogo teatral que “desarrumava” de certa forma os espaços e os tempos hospitalares pudesse acontecer seria preciso que o teatro percorresse diversos espaços do hospital: o saguão, os corredores, as enfermarias. Espaços não apropriados integralmente pelo poder institucional da saúde, espaços intervalares, onde toda a população do hospital circula e, também, alguns espaços mais restritos, as salas de atendimento médico e as enfermarias, ocupadas pelos doentes e acompanhantes.

A apropriação destes diversos espaços, com suas diferenças de tamanho, forma e função, provocaram problemas específicos para cada jogo teatral ali realizado. Os espaços que denominamos intervalares caracterizam-se por um público móvel, um público que se desloca de um lugar a outro. Ali o público se torna imprevisível porque pode levantar-se a qualquer momento e sair do espaço destinado ao jogo. Ali pudemos perceber e analisar as principais tensões próprias da instituição e aquelas que o teatro viria provocar. Já os espaços restritos – as enfermarias – levavam a uma aproximação maior com os pacientes e seus dramas, gerando a necessidade de criar intervenções mais intimistas ou de adaptar aquelas realizadas nos espaços intervalares para esse outro espaço, levando em conta sua redução e características próprias.

A apropriação dos espaços do hospital pelo teatro se fez inicialmente pela criação de algumas oficinas de jogo teatral e por intervenções interativas para pacientes, acompanhantes e funcionários. A proposta era a de levar o não-ator (os profissionais e pacientes) a participar do jogo teatral ou como jogador ou como observador ativo. A intenção era transformar os espaços materiais do hospital em espaços de imaginação. Transformar os elementos conhecidos e os espaços já impregnados de sentidos e, assim, criar outros espaços foi este o objetivo desta ação.

O esboço dessas intervenções foi construído em sala de aula, na Escola de Teatro, por mim e pelo grupo de alunos participantes do projeto, e a proposta foi a de encenar textos, em princípio narrativos, que seriam dramatizados nos corredores do hospital por alunos-atores e por não-atores convidados – os pacientes que aguardavam as consultas.

A experiência do teatro no hospital buscou, por meio da linguagem artístico-teatral, apontar para uma vida em que a sensibilidade e a percepção de existir fossem intensificadas. Brook explica que, no teatro, “a vida é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração” (BROOK, 2000:8).

Dentro desse jogo de espaço-tempo, o teatro faz com que espectadores e atores se encontrem, favorecendo a cada indivíduo perceber sua capacidade criativa. Capacidade que poderá ser usada, talvez, para recriar sua própria vida. Criar um outro presente é a possibilidade que o teatro pode abrir no espaço do hospital. Criar e projetar, neste espaço de dor e morte, espaços livres e diferenciados de diálogo e imaginação.

Nota

¹ Tese defendida em dezembro de 2005 com o título *Cruzando espaços e olhares* – Programa de Pós-graduação em Teatro – UNIRIO.

Bibliografia

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jouer, représenter*. Paris: Cedic, 1985.

* * *

O JOGO TEATRAL DAS BRINCADEIRAS POPULARES NO PROCESSO DE EDUCAÇÃO

Margarete Cruz Pereira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Jogo, brincadeira popular, educação

Segundo o *Dicionário de teatro*, Pavis (1999), em teatro a palavra jogo pode ser aplicada à arte do ator, o que seria a atuação, interpretação, à própria atividade teatral, ou ainda a certas práticas educacionais coletivas. Consideramos também que o jogo teatral é aquele que supõe a possibilidade de uma ou mais pessoas assistirem.

Mas para outros estudiosos do jogo, ele é um elemento compreendido como um fenômeno cultural e social, principalmente para HUIZINGA (2004:33), o jogo:

[...] é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.

Este mesmo autor nos informa que o jogo acompanha o homem por toda a sua existência e está presente em vários momentos da vida de uma comunidade socialmente constituída. Para Santin, 1996, o jogo e mais especificamente a característica lúdica que este incorpora é compreendido como fator determinante de humanização.

A regra, uma das características mais marcantes do jogo, pode ser implícita (aquela que subentendemos existir, exemplo quando uma criança incorpora um personagem expressando todos os gestos e trejeitos do mesmo em sua *performance*) e/ou explícita (aquela que é verbalizada e combinada para que o jogo aconteça), é aceita, conforme reconhecida no processo sócio histórico, e/ou construída, pelos personagens envolvidos de acordo com o interesse dos mesmos, em prol da organização social do grupo.

A ludicidade é também reconhecida como um aspecto/característica que compõe o jogo, sendo esta responsável pelo prazer, espontaneidade e frivolidade. Ludicidade corresponde a um sentimento que é intrínseco ao homem, emergindo como emoção vinda do interior desse homem. Exterioriza-se por atividades que em sua essência representam o sentimento de satisfação e prazer, sendo essas de diversos tipos, para atender aos desejos, e corresponde às emoções, podendo estar relacionadas a: leitura, jogos, música, artes, dentre outras.

Compreendemos como brincadeiras infantis tradicionais aquelas vivenciadas social e culturalmente no dia-a-dia de uma comunidade, que estimulam a gestualidade infantil a expressão corporal e os elementos presentes aos jogos infantis – ritmo, melodia, impulso, movimentos sincronizados, harmonia, graça e leveza corporal, iniciando a criança na espontaneidade dos movimentos na conciliação entre movimento e ritmo, na adequação com o texto e com o canto, e especialmente na exploração do espaço e no uso do tempo. O corpo em movimento é instrumento para o alcance de *performances* inumeráveis.

A criança, ao praticar cantigas de roda, jogos da cultura popular, interpreta diferentes papéis e se oportuniza desempenhos corporais repetitivos e ou criativos. Ela compõe movimentos e cadeia de desenhos gestuais e espaciais. Muitas brincadeiras infantis são imitativas e permitem à criança fazer construções, desconstruções (parciais ou totais), reconstruções das situações propostas nas cenas lúdicas e que, em geral, tem relação com o seu cotidiano.

As brincadeiras, além dos benefícios que proporcionam à criança no que concerne ao desgaste de energias acumuladas, ao desenvolvimento da sociabilidade, ao aprendizado de habilidades, comportamentos e disciplina que lhe serão necessários na vida adulta, à realização de desejos simbólicos num mundo de fantasia onde ela se experimenta e busca compreender o mundo real, propiciam também a expansão da criatividade inerente ao ato de brincar.

Ao brincar experimentamos sentimentos diferentes (amor, confiança, solidariedade, união, proteção, podendo sentir inveja, frustrações, rejeição, entre outros). Quase sempre existe o incentivo à curiosidade, o estímulo à descoberta, à competição, propondo vivências que traduzem simbolismos do mundo adulto e infantil, onde a criança interage, busca soluções, coloca-se inteira, manipula problemas e descobre caminhos, desenvolve-se como ser social, exige sua participação ativa no processo para um crescimento sadio, liberador de energias e de conflitos, onde o equilíbrio pode ser encontrado no dia-a-dia.

No ambiente escolar tem-se a intenção de desenvolver, ensinar, ampliar, qualificar, estimular dentre outras ações, os diversos aspectos da vida humana: cognitivo, psicomotor, afetivo, social e cultural.

Através das brincadeiras temos a possibilidade de trabalhar/desenvolver estes diversos aspectos.

- No psicomotor: lateralidade, percepção espacial e temporal, ritmo, coordenação, (re)conhecimento corporal e consciência cor-

poral, equilíbrio, sensibilidade (tátil, olfativa, auditiva, visual/estética).

- No cognitivo: compreensão e execução das ações protagonizadas pela criança nas brincadeiras de maneira consciente, autonomia, capacidade de resolução de problemas de diversas ordens.
- No afetivo/emocional: momentos para exprimir suas raivas, suas tristezas e alegrias, aprende a lidar com sua inveja, vence sua timidez, usa sua espontaneidade, liberdade de expressão e criatividade para construir-se como um ser humano.
- Social: demonstrar e compreender a importância da participação, da relação entre os pares, da prontidão, da organização, da responsabilidade de cada um naquilo que é valorizado pelo grupo.
- Cultural: valorização e identificação com os valores dos bens materiais e imateriais de sua comunidade.

As brincadeiras populares são numerosas, dinâmicas e por isso mutantes, sofrem influência de seus brincantes que são pessoas carregadas de valores culturais diversos, e por esse motivo encontramos uma mesma brincadeira ou brinquedo com nomes diferentes em localidades também diferentes. Reconhecemos como brincadeiras populares: rodas e passeios cantados; músicas dramatizadas; cantigas de ninar; dancinhas; cantos acumulativo; jogos e brincadeiras; faz de conta; fórmula de escolha – Formuletes; brinquedos, travalínguas e parlendas ou lengalenga.

Para desenvolver este trabalho usamos como objeto de estudo a brincadeira cantada “Eu sou pobre”.

Na brincadeira cantada “Eu sou pobre”, inicia com uma fileira de crianças de mãos dadas (as pobres) se defrontando (face a face) contra uma criança (a rica, emissária do rei). Durante o desenvolvimento, há um ir e vir (avançar de frente e recuar de costas), alternado entre cada fileira. A cada vez que a fileira da rica pede “uma filha” da fileira da pobre, esta entrega uma criança que passa para o lado contrário. Ao encerrar a brincadeira, após várias repetições, a rica fica cheia de filhas, enquanto a pobre fica sozinha. Implicitamente, compreende-se que a rica ficou pobre ao aumentar o número de filhas, ao passo que a pobre ficou rica pois não possui filhas.

Música

Eu sou pobre, pobre, pobre, De mavé, mavé deci. (bis)	Quero a menina fulana De mavé, mavé dici. (bis)
Eu sou rica, rica, rica, De mavé, mavé deci. (bis)	Que ofício dará a ela? De mavé, mavé dici. (bis)
O que é que vós quereis? De mavé, mavé dici. (bis)	Dou o ofício de professora, De mavé, mavé dici. (bis)
Quero uma de vossas filhas, De mavé, mavé dici. (bis)	Este ofício lhe agrada, De mavé, mavé dici. (bis)
Qual é delas que vós quereis? De mavé, mavé dici. (bis)	

Forma-se então, a grande roda, as crianças de mãos dadas, giram rápido, cantando repetidamente,

Faremos a festa juntos.
De mavé, mavé dici. (bis)

Ou ainda:

Eu de rica fique pobre
De mavé, mavé dici (bis)

Eu de pobre fique rica
De mavé, mavé dici (bis)

No cenário lúdico, as fileiras face a face denunciam o enfrentamento. Cada vez que uma delas avança em direção à outra, existe um desafio hipotético; a passagem de crianças de uma fileira para outra

indica poder de barganha, continuidade do ciclo. A criança espera para ser escolhida e não discute a decisão. Na Antiguidade, na Idade Média, e até meados do século XX, em situações de guerra, essas posições eram as de fileiras em combate, com avanços e recuos, a presença de emissários buscando o diálogo, estudando as conveniências para cada lado. Transferidas para representações dramáticas de adultos, as danças de combate adotavam esta posição de fileiras. Até hoje, encontramos formações similares, seja no âmbito da dança folclórica, do balé, da dança moderna, ou das brincadeiras infantis.

Na arte teatral de interpretação de papéis, o jogo seria uma via de acesso, um intermediário entre esta e a vida. Compreendemos que a escola tenha a possibilidade de apropriar-se deste conhecimento e atividades/brincadeiras populares para melhor cumprir o seu papel, com maior prazer, considerando ainda que o aluno sente-se personagem construtor de seu saber.

Sobre a relação do jogo com a arte, Huizinga, 2004, admite que “[...] é evidente a presença de certa ludicidade no processo de criação e “produção” da obra de arte” (p. 223).

Bibliografia

- ALMEIDA, Renato. *Inteligência do folclore*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília: INL, 1974.
- GARCIA, Rose Marie Reis (org). *Folclore na escola: para compreender o folclore na escola*. Porto Alegre: Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2000.
- GARCIA, Rose Marie Reis; MARQUES, Lilian Argentina Braga. *Brincadeiras cantadas*. 5.ed. Porto Alegre: Kuarup, 1997.
- _____. *Jogos e passeios Infantis*. 3 ed. Porto Alegre: Kuarup, 1997.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTIN, Silvino. *Educação física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento*. 2. ed. Porto Alegre: EST/ESEF – UFRGS, 1996.

* * *

TEATRO NA PRISÃO: A DRAMATURGIA DA PRISÃO EM CENA

Maria de Lourdes Naylor Rocha

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, prisão, educação

O Teatro na Prisão tem uma história recente. As primeiras experiências datam do início do século XX e tinham o propósito de fornecer alternativas que pudessem tornar menos penosa a rotina dos detentos. No entanto, o país que mais vem-se destacando nesta área, nos últimos dez anos, é a Inglaterra, que hoje conta com mais de 30 grupos que objetivam um trabalho ao mesmo tempo artístico, terapêutico e vocacional.

No Brasil, vêm ocorrendo também várias experiências relevantes de Teatro na Prisão, como os trabalhos desenvolvidos em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Desde a década de 1950, o teatro vinha acontecendo esporadicamente na Penitenciária Lemos Brito. Alguns trabalhos foram ali realizados sem registro formal. O Teatro na Prisão, como projeto de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), teve início em julho de 1997, com o título *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica*. Depois, teve o título alterado para *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica para a construção do sujeito em direção à cidadania*. A permanência da UNIRIO na Lemos Brito com o Teatro na Prisão, por uma história construída ao longo de quase nove anos, garantiu o reconhecimento não só pelos que estavam nele envolvidos, mas também pela comunidade em geral.

Inicialmente, o trabalho com os internos se resumia a oficinas onde a linguagem teatral ia sendo ensinada através da metodologia do

Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, utilizando os exercícios das quatro categorias e ainda o teatro-imagem, o teatro-jornal, culminando com a construção de cenas que levariam ao teatro-fórum e com a participação da platéia, o grupo encontrava algumas soluções. Num segundo momento, outras metodologias seriam incorporadas ao processo, com os internos recebendo aulas de expressão corporal e vocal.

O trabalho foi tomando uma outra dimensão e se estendeu ao Presídio Feminino Nelson Hungria, do mesmo Complexo Frei Caneca, em janeiro de 2000. Apesar de serem mantidos os mesmos princípios pedagógicos nas duas unidades prisionais, estabelecemos metodologias diferentes, já que ambas se diferenciavam nas suas características. O Nelson Hungria constituía-se de celas coletivas, e as internas estavam ali em caráter provisório. Havia uma formalidade rotativa muito grande, impossibilitando o desenvolvimento de processos de longa duração.

Já na Lemos Brito, onde o projeto se realiza há mais tempo, existe um grupo de teatro constituído pelos internos, o Quero uma Chance. A primeira apresentação do grupo foi em dezembro de 1997, ano da implementação do projeto, quando os internos realizaram um trabalho de criação coletiva sobre o massacre da Candelária. De 1997 a 2001, foram realizadas diversas oficinas e montagens teatrais, todas elas orientadas pela coordenação e de responsabilidade do projeto Teatro na Prisão, da UNIRIO.

Em março de 2002, a experiência foi redesenhada, ganhou novas formas e apresentou-se como projeto de pesquisa de tese de doutorado. Com novos desafios em princípios e metodologias, o foco do trabalho passou a ser a construção da dramaturgia, processo iniciado a partir da seleção e análise de textos dramaturgicos cuja temática estivesse vinculada a situações análogas às vividas pelos detentos: relações de vida e morte mediadas pela lei, a execução penal, princípios como justiça e lei, liberdade e crime, relações da instituição com a consciência individual, experiências e vivências do preso. O trabalho de investigação foi concluído dois anos depois, com a encenação da adaptação do espetáculo *O verdugo*, baseado no texto de Hilda Hilst.

Diferentemente das experiências anteriores, norteadas pela proposta do Teatro do Oprimido, passamos a utilizar aspectos da metodologia de Jean Pierre Ryngeart: dos indutores (espaço, imagem, personagem e texto) e das zonas de consciência. Foram também introduzidas outras possibilidades metodológicas voltadas para a questão da encenação.

Através da pesquisa para elaborar uma síntese histórica do Teatro na Prisão, no Brasil e no mundo, percebemos que nosso trabalho apresentava pontos comuns com alguns processos realizados por grupos estrangeiros. Porém, existem alguns pontos fundamentais de diferença no processo realizado pela UNIRIO. Talvez o mais importante seja o fato de ele ter um caráter permanente e sem interrupção, o que possibilitou um contínuo aprofundamento de princípios e metodologias em Teatro na Prisão, tornando-o um trabalho de pesquisa e de formação de grande valor social e acadêmico. Outros aspectos vêm a ser a questão da metodologia empregada no processo, que visa à aquisição da linguagem teatral como fator preponderante; a utilização de atores auxiliares nas improvisações e nos ensaios; a direção interna mantendo um ator profissional na condução da cena, ao longo do espetáculo; e, finalmente, a criação de uma dramaturgia da prisão caminhando lado a lado à dramaturgia de Hilda Hilst que, por possuir uma temática análoga à prisão, funcionou como indutor-texto de um processo de construção cênica.

Foi possível encontrar caminhos e escrever uma outra história para aquele espaço. E isso tudo foi visto nas apresentações da adaptação de *O verdugo*, com os textos de Hilda Hilst e dos presos. Poesia e realidade juntas, em cena. Foi possível observar a comunidade da Lemos Brito produzindo teatro, como também observar o teatro produzindo uma nova comunidade.

Através desse trabalho, foi também possível constatar que os presos, a partir do exercício teatral, ao se confrontarem ou refletirem

sobre temas de um universo análogo ao deles, desenvolveram a capacidade de pensar em si mesmos e no outro, bem como na sua relação com a sociedade.

A Dramaturgia da Prisão em Cena abastecceu-se de tudo o que aconteceu no processo de trabalho e transformou-se em elemento da encenação. O texto de Hilda Hilst, como indutor, descaracteriza-se da sua construção literária inicial para dar lugar a outro texto. Esse novo texto, produzido pelos próprios presos, vem intercalado de fragmentos textuais, musicais e corporais: a capoeira, o monólogo e, principalmente, o *rap*, que contextualiza a prisão e a política nacional com todos os seus instrumentos de injustiça e abuso aos direitos humanos. Temas que atingiam a condição humana do preso, como o sentido de destruição, isolamento e impotência, possibilitaram aos participantes do fazer teatral a chance de experimentar, de forma lúdica, situações vividas, criando um elo com o mundo externo anteriormente rompido.

O teatro opera com o discurso simbólico e esse discurso, quando introduzido na prisão, adquire a especificidade de apresentar ao preso um outro universo de possibilidades existenciais, que não o do crime. No interior do universo penitenciário, o prisioneiro é atingido em sua condição humana, tem seu estatuto de sujeito vulnerável, torna-se um elemento (como é chamado). O nome real e a história, de fato, se perdem num coletivo norteadado pela indiferenciação. O Teatro na Prisão coloca-se como caminho possível para o resgate da cidadania, para a recuperação do nome perdido, por oferecer àqueles que estão no processo a possibilidade de pertencer a um grupo com identidade garantida.

O espaço institucional é fortemente carregado de sentido pelos participantes que ali vivem, que ali trabalham, que ali passam a maior parte do seu tempo. O jogo dramático e o teatro são meios de recarregar esse espaço, dando-lhe novos sentidos, anteriormente não percebidos, em suas múltiplas oportunidades de redimensionar-se ficcionalmente, criando o que nesse trabalho tentamos mostrar com a Dramaturgia da Prisão em Cena.

A conclusão do nosso trabalho aponta para a valorização da prática do jogo dramático e teatral como um processo para se desenvolver uma forma de pensar. O ato de jogar traz em si um sentido e este sentido será diferente para cada um. Jogar é poder experimentar na fantasia variadas identidades e capacidades, o que facilitará, para aquele que joga, se constituir sujeito. A técnica não é um fim, mas um meio. Estética é sensação, imaginação, memória e pensamento.

O Teatro na Prisão, na Penitenciária Lemos Brito, acredita no potencial da arte, porque acredita que arte é também uma forma de reflexão. Então, o teatro estaria exercendo a função de desencadear um processo de ver a si mesmo e de se ver num espaço social determinado, fazendo-o pensar em tudo o que ali está sendo representado. E isso é estético e também político.

Por meio do exercício teatral, a transitoriedade da própria vida é vivida e enfrentada, criando raízes novas, dando lugar à construção do sujeito num processo de desconstrução em que o seu mundo passa a encontrar vias, caminhos, para ser externalizado e revelar-se naquilo que possui de essencial, de humano.

Bibliografia

- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1998/2005.
- _____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. O poeta do espaço vazio. Revista Bravo, ano 4, n.17, São Paulo: outubro, 2000, pp. 70-80.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- HILST, Hilda. *O verdugo*. São Paulo: Col. Latino-Americana, Biblioteca Central Universidade Estadual de Campinas, 1992.

KOUDELA, Ingrid. *Jogo e texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
 LANDY, Robert. *Drama therapy: concepts and practices*. Springfield: Charles C. Thomas, 1986.
 RYNGAERT, Jean Pierre. *Jouer, représenter: pratiques dramatiques et formation*. Paris: Cedic, 1996.
 _____. *Ler o teatro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.

* * *

RENOVAÇÃO TEATRAL E PERSPECTIVAS SOCIAIS

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Universidade de São Paulo (USP)

Jogo teatral, jogo dramático, diretor pedagogo

O jogo teatral, originado nos Estados Unidos e o jogo dramático em sua acepção francesa constituem duas modalidades de prática teatral que se fazem presentes entre nós, dentro de processos de aprendizagem da cena em contextos os mais diversificados, com pessoas de várias idades e condições sociais.

Um e outro têm, de fato, diferentes níveis de penetração no Brasil. O jogo teatral, tradução de *theater games*, centro de um sistema de trabalho concebido por Viola Spolin, é conhecido no país através da tradução de três de seus livros pela profa. Ingrid Koudela, todos publicados pela editora Perspectiva: *Improvisação para o teatro* (1979), *O jogo teatral no livro do diretor* (1999) e *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin* (2001). Significativa produção acadêmica a partir do tema, iniciada na USP nos anos 80, continua a se disseminar em diferentes pontos do território nacional.

O jogo dramático que trataremos aqui corresponde à tradução do original *jeu dramatique*, dizendo respeito, portanto, à acepção francesa do termo: refere-se a um processo de improvisação teatral levado a efeito mediante uma intervenção pedagógica, tendo em vista a aprendizagem do teatro.¹ Sua disseminação entre nós é peculiar. *Cem jogos dramáticos*, de Maria Clara Machado e Marta Rosman, de 1971, é a primeira referência. *O jogo dramático no meio escolar*, de Jean-Pierre Ryngaert, traduzido em Portugal em 1981, passa a ser mais conhecido aqui após a estadia de seu autor em São Paulo e Rio no ano 2000; é a partir dessa data que aparecem as primeiras pesquisas sobre a prática do jogo dramático no Brasil.

Modalidades aparentadas entre si, jogo teatral e jogo dramático têm em comum o fato de prescindirem de pré-requisitos anteriores ao ato de jogar, permitem que desejos, temas e situações possam emergir do próprio grupo e, sobretudo, o pressuposto de que a disponibilidade para a experiência e o seu caráter coletivo são aspectos centrais dos processos de aprendizagem possibilitados pelo teatro.

Nossa intenção aqui é examinar um interessante paralelismo na trajetória dessas duas modalidades lúdicas. As raízes de ambas repousam na inquietação de diretores-pedagogos comprometidos com a renovação do teatro: Stanislavski e Copeau, respectivamente. A mesma repulsa diante dos exageros, do artificialismo e do vedetismo presentes no teatro que lhes é contemporâneo os impulsiona em suas buscas estéticas, atravessadas por preocupações de ordem ética. É, no entanto, no âmbito de movimentos marcados pelo caráter social e por preocupações educacionais, que muitas dessas perspectivas de renovação acabam sendo sistematizadas, gerando nos EUA o sistema de jogos teatrais e na França a prática de jogos dramáticos. O grande interesse de ambas, hoje, é de constituírem princípios de trabalho valiosos, a serem continuamente dinamizados dentro da singularidade de cada processo teatral.

De Stanislavski ao jogo teatral

A busca de Stanislavski por uma “verdade” na representação o conduz, no período final de sua vida, entre 1936 e 1938, a formular o

“método das ações físicas”. É nesse período que ele reúne diretores teatrais em torno de uma experimentação com o “Tartufo”, de Molière, tendo em vista testar suas novas pistas de trabalho. Através do relato de TOPORKOV (1990), nos inteiramos que a construção da encenação é uma extensão das improvisações. O texto de Molière passa a ser estudado somente depois de ter sido fisicamente experimentado, daí o uso igualmente disseminado da terminologia “método da análise ativa”. A partir das ações físicas mais simples e imediatas de cada cena, o ator gradualmente conquista a complexidade da peça em seu todo. O princípio subjacente é o de que a ação física orgânica faz emergir percepções sensoriais sutis, associações de idéias, imagens, emoções. “Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou. Em outras palavras, há uma perfeita união entre a essência física e espiritual de um papel.”²

Em várias passagens de Stanislavski reconhecemos princípios centrais do sistema elaborado por Spolin: relação com objetos imaginários, busca de uma percepção sempre fresca daquilo que ocorre em cena, preocupação em evitar a ilustração em prol da organicidade.³ As bases do sistema já se revelam em citações do diretor russo, como nesse exemplo: “A ação é gerada na vontade, na intuição; a especulação nasce no cérebro, na cabeça.”⁴

Entre os momentos-chave que marcaram a gestação, por assim dizer, dos jogos teatrais por Spolin,⁵ destacamos a formação da autora, concluída em 1927, dentro da Recreational Training School da Hull House de Chicago, instituição constituída por voluntários, destinada à integração e desenvolvimento cultural de filhos de imigrantes. Através do contato então estabelecido com a educadora Neva Boyd, Spolin toma consciência da importância do jogo e da noção de situação-problema dentro de atividades visando à inserção social daquelas crianças em situação desfavorecida, em plena fase de construção de novas referências culturais. Provém dessa experiência o destaque que seria dado mais tarde por ela ao aspecto lúdico do aprendizado teatral. Por outro lado, Spolin salienta que, mesmo após ter atuado por vários anos com a formação de jovens atores em Hollywood, a sistematização dos jogos teatrais só foi completada quando constatou a fertilidade do trabalho realizado nessa linha por seu filho Paul Sills, à testa do “Second City”, um dos grupos protagonistas da renovação teatral americana dos anos 60.

Princípios inerentes ao método das ações físicas de Stanislavski foram operacionalizados por Spolin graças, entre outros fatores, à sua experiência dentro de contexto institucional composto por crianças em situação de vulnerabilidade social.

Copeau, Chanceler e o jogo dramático

A recusa de cenários e acessórios, em benefício de uma atenção concentrada no jogo dos atores, a ênfase na improvisação e no aspecto coletivo do trabalho teatral marcam a atuação de Copeau na França nos anos 20-30. Na escola que funda em seu *Vieux Colombier*, zela por uma formação tanto cultural e física do ator quanto moral; a consciência do corpo, a improvisação e o jogo fundamentam um trabalho perpassado por disciplina e austeridade. Um novo tipo de ator, um outro estilo de representação são por ele buscados; em Copeau, criação e formação contínua, exercício teatral e invenção de uma pedagogia estão intimamente associados.

Léon Chanceler, seu colaborador, em 1929, cria com grupos de escoteiros uma companhia que atua em subúrbios, hospitais, interior e zona rural, dedicada também à formação de profissionais para os movimentos de juventude, muito importantes na época. Nasce aí o jogo dramático, modalidade de improvisação teatral com temas propostos pelo coordenador e amparada por regras.⁶

Dentro da efervescência política dos anos 30 na França, em meio a uma aliança de partidos de esquerda, a militância em prol da educação popular se manifesta também na luta por uma cultura a ser partilhada por todos. Um de seus desdobramentos mais eficazes é a idéia

da organização do lazer, que também deve ser educativo. Pouco depois, no pós-guerra, os jogos dramáticos ganham forte impulso através dos estágios oferecidos pelos Cemea – *Centres d'Entraînement aux Méthodes Actives*, importantes núcleos de renovação educacional – na perspectiva da formação de monitores de colônias de férias.

Nos anos 70, Jean-Pierre Ryngaert e Richard Monod expandem de modo significativo a envergadura do jogo dramático, ao estabelecerem vínculos entre os terrenos nos quais ele se realiza – desde a educação formal até grupos de teatro – e a pesquisa universitária. Se em seus primeiros tempos o jogo dramático é tributário da formulação oral prévia, pelos participantes, de um roteiro a ser depois transformado em ação, a partir dos anos 80 os pontos de partida propostos para o jogo se transformam e diversificam. A noção de fábula é relativizada; espaço, música, imagens, textos passam a ser vetores de propostas de jogos nos quais questões vinculadas à natureza da linguagem teatral ganham destaque. Como bem salienta o próprio RYNGAERT (2002:118), “o questionamento da história, da situação ou do tema prévios ao jogo correspondeu ao início de uma crise da fábula no texto dramático”.

Um ideário comum parece estar na raiz da formulação do jogo teatral e do jogo dramático. Nos dois casos, estamos diante da fusão entre um projeto de renovação teatral e expectativas de contribuição social mais ampla, através de atuação no plano educacional. Ambas as modalidades trazem em si uma perspectiva de transformação não do ator, mas do homem. Esse olhar retrospectivo nos projeta para os desafios que temos hoje diante de nós. Nesse sentido, seria interessante levantar interrogações sobre as perspectivas educacionais que emanam das tendências presentes na cena contemporânea.

Notas

¹ No artigo “Para desembaraçar os fios”, a ser publicado pela revista “Educação e Realidade”, da UFRGS, trato detalhadamente dessa questão terminológica.

² STANISLAVSKI, 2001, p. 4.

³ Cabe lembrar a definição dada a “organicidade” por Grotowski: “expressão não elaborada de antemão”, MAGNAT, 2000.

⁴ TOPORKOV, 1990, p. 299.

⁵ Para mais detalhes ver SPOLIN 1979, KOUDELA 1984 e CAMARGO 2002.

⁶ CHANCEREL, 1936. Sobre a influência de Chancerel no Brasil, ver FALEIRO 1998.

Bibliografia

- CAMARGO, Robson. “Neva L. Boyd e Viola Spolin, jogos teatrais e seus paradigmas”, *Sala preta* nº 2, 2002, pp. 282-9.
- CHANCEREL, Léon. *Jeux dramatiques dans l'éducation*. Paris: Librairie Théâtrale, 1936.
- FALEIRO, José Ronaldo. *La formation de l'acteur à partir des “Cahiers d'Art Dramatique” de Léon Chancerel et des “Cadernos de Teatro” do Tablado*, Thèse de Doctorat, Université de Paris III, 1998.
- KOUDELA, Ingrid. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MAGNAT, Virginie. Cette vie n'est pas suffisante, *Théâtre/Public*, nº 153, mai-juin 2000, pp. 4-19.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. L'improvisation, *Le Théâtre à l'école*, Paris: Actes Sud, 2002, pp.112-21.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOPORKOV, Vladimir. Las acciones físicas como metodología. In: JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski*. México: Gaceta, 1990. pp. 289-338.

* * *

O USO DA ABORDAGEM DIALÓGICA DO TEATRO EM COMUNIDADES NA EXPERIÊNCIA DO GRUPO NÓS DO MORRO, DA FAVELA DO VIDIGAL, RIO DE JANEIRO

Marina Henriques Coutinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Teatro, comunidade, educação

Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho. Os homens se libertam em comunhão. (Paulo Freire)

O grupo teatral *Nós do Morro* representa atualmente uma das mais importantes iniciativas no âmbito de trabalhos artísticos e sociais desenvolvidos em comunidades do Brasil. Fundado em 1986, ele inclui a participação de trezentas pessoas, entre crianças, jovens e adultos, residentes do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. Em quase duas décadas de atuação, a maior parte do tempo sem apoio financeiro, o *Nós do Morro* sedimentou raízes no coração de sua comunidade, a favela do Vidigal, e conquistou também o reconhecimento fora dela. O currículo de montagens alterna a encenação de textos criados a partir da temática local e da dramaturgia nacional, com passagens também pela dramaturgia estrangeira. A partir de 1998, as produções do grupo começam a ganhar visibilidade fora do morro, em temporadas nos teatros do “asfalto”. Os feitos do *Nós do Morro*, entretanto, não se limitam à produção de espetáculos, a cada ano no Vidigal cresce o número de alunos de teatro.

Guti Fraga, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa e Luiz Paulo Corrêa e Castro, protagonizam a história do *Nós do Morro*; eles se encontraram no Vidigal no final da década de 1970 e idealizaram o grupo. Naquela época, os que moravam nos prédios, parte inferior da encosta do morro, era o “pessoal” da classe artística; nos casarões, também na parte baixa, moravam famílias mais abastadas; subindo a encosta, crescia a favela. Os moradores mais pobres ocupavam barracos. O *Nós do Morro* surge a partir da interação entre duas “tribos” bem diferentes, como diz Corrêa e Castro: a dos “artistas ripongas” e a da “rapaziada do morro”. De um lado a “rapaziada” querendo “beber” a informação dos “cabeludos ripongas”; esses por sua vez dispostos a compartilhar o saber com a “rapaziada”.

O núcleo teatral surge, portanto, do diálogo estabelecido entre os indivíduos externos à cultura da favela, os artistas (Guti, Fred e Mello), e a “rapaziada do morro” (jovens da favela, entre eles Corrêa e Castro). Se por um lado não podemos afirmar que o grupo tenha surgido de um movimento espontâneo da favela, porque a idéia partiu, principalmente, de elementos externos a ela, por outro podemos dizer que a postura adotada pelos artistas, que traziam a novidade do teatro, em relação à população considerada favelada, favorecia e legitimava a sua participação. Essa postura tratou de estabelecer desde o início uma parceria, uma troca de influências entre aqueles que traziam o conhecimento teatral e aqueles a quem pertencia a cultura da favela. Esta relação, que se fez dialógica, foi a responsável pela incorporação da idéia do grupo pela comunidade. Na prática, o que observamos sobre as primeiras experiências teatrais do *Nós do Morro* é a materialização cênica desse diálogo entre os artistas, que apresentavam à comunidade o conhecimento teatral, e a comunidade, que apresentava aos artistas a sua cultura, a sua linguagem, o seu universo.

De fato, as escolhas do grupo, naqueles primeiros momentos, foram fundamentais para que ele ganhasse a adesão de um personagem principal, a platéia vidigalense. A valorização dos elementos próprios da comunidade, de sua cultura e formas de expressão, foram os fatores que determinaram, além da adesão de jovens atores, também a conquista do público.

As etapas de implementação vividas pelo grupo em seus primeiros anos de ação nos deixam estabelecer pontos de equivalência com a

abordagem de Paulo Freire sobre a “prática de interação dialógica com comunidades”. Embora o método de Freire, reconhecido como referência de uma concepção democrática e progressista de prática educativa, tivesse sido concebido como recurso para a alfabetização, seus conceitos começaram a ser utilizados também em experiências de teatro, principalmente no exterior. No Brasil, embora, principalmente a partir dos anos noventa, tenha crescido o número de iniciativas de teatro em comunidades populares, ainda são raros os registros e estudos teóricos sobre o assunto.

A “abordagem dialógica” com comunidades inclui alguns conceitos principais: o respeito aos valores culturais locais, a troca de conhecimentos entre todas as partes envolvidas no trabalho e a valorização dos indivíduos da comunidade como sujeitos da ação. Esses conceitos freirianos foram sendo difundidos pelo mundo principalmente a partir da década de 1980 em parceria com técnicas teatrais, entre elas as de Augusto Boal, em experiências de teatro em comunidades, o que deu origem ao chamado *Teatro para o desenvolvimento social – TFD*. Atualmente, no mundo todo, muitas iniciativas de teatro em comunidades vêm utilizando esta abordagem, mas em muitas delas o teatro é um espaço para se discutir problemas da comunidade, questões sociais, políticas etc.

Por isso, embora possamos estabelecer pontos de contato entre a prática de interação dialógica e o trabalho do *Nós do Morro*, é claro que nesse caso o teatro não surge como uma ferramenta para a discussão de problemas comunitários: ele tem como meta, desde o início, oferecer àquela comunidade o acesso ao universo imaginativo do teatro, congrega a comunidade em torno do fenômeno teatral. No caso do *Nós do Morro*, mesmo que a inspiração para muitos de seus espetáculos seja a própria favela, sua meta nunca foi tornar o palco um espaço ou um fórum para debater os problemas da comunidade. As peças utilizam uma lente que focaliza o Vidigal a partir de uma perspectiva artística.

Desta forma, mesmo que o princípio do grupo seja diferente do daquele de algumas experiências de TFD, ainda assim podemos afirmar que a sua prática está de acordo com a abordagem freiriana. O alicerce da trajetória do *Nós do Morro* é a relação dialógica estabelecida entre os artistas e os jovens da favela. Ela incluiu as pessoas da comunidade como *sujeitos* do trabalho, ao contrário de meros *objetos*; estabeleceu uma relação de troca, onde os dois lados aprendiam; sem dúvida, foi essa postura freiriana que determinou a incorporação do projeto dos artistas pelos moradores da favela. É por isso que podemos afirmar que o fenômeno transforma-se aos poucos em movimento *próprio* da comunidade/favela, porque passa a ser produzido *por ela e para ela*, firmando um pacto entre palco e platéia, tornando-se assim uma manifestação legítima de sua auto-expressão.

Esclarecer as características da origem do *Nós do Morro* nos parece importante para entender a sua especificidade em relação, por exemplo, a projetos implantados em comunidades pobres do país, por organizações não-governamentais. Mais do que isso, o entendimento da metodologia utilizada pelos fundadores do grupo pode trazer contribuições positivas para essas iniciativas mais recentes.

A arte vem protagonizando uma cena cada vez mais freqüente no cenário das comunidades do Rio de Janeiro – a atuação de projetos sociais oferecidos pelas ONGs. É evidente o benefício que todas essas iniciativas tem trazido para a melhoria da qualidade de vida de crianças e adolescentes. Mas é preciso estar atento ao fato de que alguns desses projetos, ao divulgarem seus feitos na mídia, sublinhando o perigo da relação juventude/violência, podem estar “vendendo” a idéia de que se caso eles não existissem, todos os jovens favelados, se tornariam bandidos. Uma espécie de *slogan* de projeto “salva criança da marginalidade” tem sido incorporado por algumas dessas iniciativas. Ele, além de divulgar a idéia de que moradores de favelas são, em maioria, suscetíveis à sedução do tráfico de drogas, o que não corresponde à realidade, flagra também um outro equívoco: encarar o mo-

rador da favela como alguém que precisa “ser salvo”, e a favela como um espaço de “ausências”. Assumindo esse *slogan*, esses projetos assumem também o papel de os “salvadores”, porque, evidentemente, se existem os que devem ser salvos, existem aqueles que pretendem “salvar”. Essa perspectiva afasta a possibilidade desses projetos se aproximarem da experiência do *Nós do Morro*; ao se intitularem “os salvadores”, eles podem contaminar a sua prática com uma postura oposta à abordagem freiriana.

Parece, portanto, indispensável destacar a peculiaridade do movimento *Nós do Morro*. A abordagem dialógica se fez presente tanto no processo de implantação do projeto na favela, como também nas escolhas artísticas que permitiram que se estabelecesse a cumplicidade entre o palco e a platéia vidigalenses; essas escolhas reconheceram e colocaram em cena as características socioculturais da comunidade. Depois, o grupo expandiu o seu limite e conseguiu, através do mérito artístico de seus espetáculos, derrubar a barreira que separa o “morro” do “asfalto.” Trata-se de um percurso comprometido com a transformação de seu grupo social (a favela) e com o diálogo com o outro (“asfalto” e mídia). É nesta interação que reside um dos aspectos mais fascinantes do fenômeno: o teatro e a sua possibilidade de diluir fronteiras e provocar encontros. Na história do *Nós do Morro*, não existem “salvadores”, ou aqueles que precisam ser salvos. Ela foi escrita por homens que acreditam que *juntos*, em comunhão, são capazes de transformar.

Bibliografia

- COUTINHO, Marina Henriques. *Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de teatro da favela do Vidigal*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro; UNIRIO.
 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
 NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades*. Revista Urdimento 4/2002. pp. 70-89.

* * *

TEATRO: FRONTEIRAS DE IDENTIDADE E ALTERIDADE

Marlúcia Mendes da Rocha

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Teatro-educação, identidade, cidadania

Esta comunicação é fruto do trabalho da Oficina Baiana de ArtEducação realizada pelo CIACEN – Centro Internacional Avatar de Artes Cênicas, em Salvador, BA, desde 2003, sob o patrocínio do governo da Bahia e da empresa TIM – telefonia celular. Trata-se de um conjunto de ações eminentemente educativas. Tais atividades fincam lastro teórico nos princípios da Arte-Educação centrados na criança. É sob este aspecto educacional que cremos no teatro-educação como meio potencializador de tornar-se um instrumento da ação cultural ou de estimular mudanças sociais motivadas pelo desenvolvimento da imaginação criativa e criadora. Destarte, os conteúdos e competências trabalhados encontram-se transversalizados pelas dimensões da ética e da cidadania.

Na nossa prática profissional, os aspectos atinentes às relações com o outro sempre receberam atenção, dada a sua importância no tocante à configuração de espaços existenciais mais justos. Tomar consciência do papel do outro na vida de todos parece se constituir cada vez mais numa necessidade, mais ainda para aqueles que operam num contexto de exclusão, a exemplo dos que vivem a realidade da educação pública nesse país. Trata-se, por conseguinte, de uma escolha de caráter ideológico, de compromisso político com a produção de um conhecimento capaz de contribuir para um movimento de qualificação da vida de segmentos sociais historicamente estigmatizados e oprimidos.

Tal desejo passa pela compreensão do esgotamento do paradigma monológico e pela constatação da emergência de novas lógicas capazes de derivar práticas educativas eticamente sustentadas.

O arte-educador, como mediador do processo de ensino-aprendizagem criativo, pode condicionar sua prática pedagógica no sentido de favorecer o desenvolvimento moral e ético do seu aluno. Isto, a partir de uma ação crítico-reflexiva que exige níveis de construção operatória, de consciência moral e ética e a constituição de uma identidade, resultante de uma alteridade,¹ possível num contexto de representação do indivíduo como relação.

Podemos afirmar que o processo de diferenciação do sujeito (alteridade) e a construção da identidade são construções derivadas das diferenças, ou seja, vemos identidade como a força que liga uma pessoa ou grupo a uma atitude ou crença, uma luta pelo reconhecimento e a alteridade faz parte dessa construção.

Pensamos que a questão da alteridade está na gênese do funcionamento das representações sociais e, mais, que estas últimas são condições necessárias à construção da capacidade de operar sistemas de significações criativas.

A oficina é uma proposta para arte-educadores que fazem trabalhos na área de inclusão social, que atuam em processos educacionais utilizando-se do teatro como uma das ferramentas principais para o desenvolvimento do indivíduo.

Os atores e diretores teatrais envolvidos são orientados no sentido de preparar 900 crianças e jovens na faixa etária de 10 a 17 anos, no Estado da Bahia, para a formação de grupos teatrais que serão animadores culturais em suas comunidades. Cada grupo criado, a partir desta experiência, realizará apresentações de “espetáculos teatrais” motivados a partir de textos já consagrados e recriados pelos alunos, assim como de textos elaborados com base na experimentação da vivência dramaturgica dos mesmos, orientados pelos arte-educadores. Os alunos optam por uma das três Oficinas: teatro-montagem; teatro de fantoches e teatro-circo. Durante oito meses, eles recebem aulas semanais de 2h. Ao final, apresentam o resultado de seu trabalho ao público. As cidades envolvidas no Projeto são: Alagoinhas, Barreiras, Feira de Santana, Ilhéus, Itabuna, Irecê, Jacobina, Jequié, Juazeiro, Nazaré, Paulo Afonso, Porto Seguro, Santo Antônio de Jesus, Senhor do Bonfim, Valença e Vitória da Conquista.

A escolha da clientela do PAB – Programa de Arte-educação da Bahia – responde à necessidade de investigar as singularidades de uma proposta de educação alternativa, onde todas as instâncias de engajamento passam pelo desejo dos sujeitos.

Objetivos

Capacitar profissionais de artes cênicas, atores e diretores, para desempenhar a função de arte-educadores com crianças e adolescentes, com o intuito de formar grupos teatrais que atuarão junto às comunidades escolares, centros de cultura das cidades, associação de moradores dos municípios. O processo visa aprimorar, através da linguagem teatral, as capacidades e habilidades necessárias para o desenvolvimento da autonomia e aprendizado da cooperação e da participação social efetiva, fundamental para que os envolvidos se percebam como cidadãos atores-agentes de sua realidade.

Estabelecer relações entre os níveis de construção moral, as representações sociais do outro e os tipos de interação viabilizados em situações de teatro-educação, entre os diferentes indivíduos investigados.

Procedimentos metodológicos

Os arte-educadores visam oferecer aos participantes:

- 1) aspectos historiográficos e específicos da linguagem teatral;
- 2) experiências individuais e em grupo da linguagem teatral como ferramenta de expressão criativa de sua realidade sociocultural e de sua identidade pessoal;
- 3) a criação de uma dramaturgia pessoal através de questões de identidade e alteridade;

4) a produção coletiva de um texto teatral a partir da vivência da improvisação;

5) a finalização com apresentação de um espetáculo para o público.

A metodologia do trabalho é desenvolvida através de: aulas expositivas participadas; leitura individual e coletiva de textos e discussões em grupo visando à síntese; relatos de experiência contextualizada com o intuito de inventariar as manifestações culturais da cidade; dinâmicas corporais e simbólicas capazes de mobilizar as funções cognitivas e afetivas para aprendizagens significativas; criação, a cada aula, de um protocolo em que estejam registrados, passo a passo, todos os procedimentos de construção do trabalho; criação de técnicas de registro e armazenamento de informações; processo permanente de avaliação e auto-avaliação.

Principais resultados

- Mostras anuais dos alunos;
- Formação de platéia através dos próprios alunos e de suas atividades de animação: ensaios, pequenas mostras, espetáculos;
- Apresentações durante o ano no calendário escolar e/ou regional, participando ativamente das atividades socioculturais do município.

Principais aprendizados da experiência

O trabalho de criação de uma dramaturgia dos alunos possibilita, de maneira processual, uma profunda reflexão sobre a sua identidade sociocultural e sua realidade. Através da abordagem teatral, arte-educadores e alunos podem não apenas falar de seu cotidiano, mas reexperimentá-lo. A experiência propicia uma inserção consciente e responsável do seu papel social dentro da comunidade e contribui para sua autonomia e elevação da auto-estima, no sentido de valorizar seu papel de cidadão crítico que percebe a importância do conhecimento enquanto elemento transformador de uma determinada realidade social.

Em 2005, trabalhamos com a temática da fronteira como espaço de identidade e alteridade; espaço físico e temporal de trocas, espaço que delimita uma identidade, mas que também força a interação, a mescla, propiciando uma mestiçagem cultural, forçando o reconhecimento de valores culturais através dos conhecimentos dos outros. A partir do conceito de fronteira² de Lotman (2002) como zona de intercâmbio, desenvolvemos vários jogos teatrais para despertar, em cada participante, um animador cultural latente. Daí a importância de se perceber e desvendar os objetos da cultura de cada cidade, os seus contornos geográficos, sua produção cultural. Usamos a técnica da improvisação teatral para buscar e criar situações. Cada arte-educador levou para sua cidade a proposta definida no treinamento geral, seguindo o seguinte roteiro de instalação:

- 1) Aproveitamento do espaço geográfico dando visibilidade às especificidades características de cada cidade;
- 2) Representação do espaço mental: o eu, o inconsciente, o universo do imaginário de cada cidade, de cada comunidade representada;
- 3) Aproveitamento dos insumos – materiais expressivos de cada região e o que foi encontrado no ambiente; usamos também várias portas que funcionaram como espaços simbólicos de transformação, possibilitando a abertura de trilhas e a construção de caminhos;
- 4) A obra de arte – a produção, resultado da integração de todos os elementos.

Nossa prática de trabalho e análise é norteada também pelos conceitos da Etnocologia, uma abordagem multidisciplinar de fenômenos espetaculares que estuda as representações eruditas e não-eruditas do corpo/espírito e suas práticas associadas.

Notas

¹ Diferenciação entre o eu e o outro, a partir do estabelecimento de uma relação e não da mera polarização ou aglutinação (GUARESCHI, 1998).

² A percepção de que modo um elemento entra no outro e como estas relações se comunicam e o lugar em que tudo se dá – a cidade.

Bibliografia

- GUARESCHI, Pedrinho. Alteridade e relação: uma perspectiva crítica. In: ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KOUDELA, Ingrid. D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I, II e III*. Madrid: Cátedra, 2002.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocologia: a carne do espírito. In: *Repertório: teatro e dança*. Salvador: UFBA. Ano 1, nº 1, 1998.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- VENTOSA PÉREZ, V.J. *Animación teatral: teoría, metodología y práctica*. Madrid: Editorial Popular, 1990.

* * *

O ATOR E A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA

Mirna Spritzer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Ator, voz, peça radiofônica

Sempre houve um rádio ligado na minha casa. Quando mocinha, jamais pude dormir sem ouvir os programas noturnos de rádio. Ainda hoje, preencho meus silêncios com as vozes do rádio.

Não lembro de escutar radioteatro ou radionovela. Mas numa outra memória que é coletiva, me vejo em torno de um antigo aparelho de rádio ouvindo e imaginando personagens, situações, cenários, tempos e histórias.

Como atriz, torno minhas, vozes e palavras que, à frente do microfone, se transformam em imagens e gestos.

Durante muito tempo o radioteatro ocupou um espaço importante na programação das rádios brasileiras. Para Fernando Peixoto (1980:5), “o rádio era um instrumento mágico que nos transportava para um universo de fuga e fantasia”.

O radioteatro e a radionovela representavam uma manifestação acessível e popular. Tendo por base uma concepção realista onde som, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações, a radionovela era facilmente assimilada como a sua descendente direta, a telenovela.

“Senhoras e senhoritas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro apresenta EM BUSCA DA FELICIDADE, emocionante novela de Leandro Blanco...” assim, em 1941 se iniciava a primeira radionovela no Brasil. A Nacional, a partir de então, passou a ser a ambição de atores e radialistas. As estrelas das radionovelas brilhavam e arrebataavam multitudes como as estrelas da televisão de hoje.

Vários dramaturgos importantes do século XX encontraram no rádio um veículo rico para transmissão de suas obras. Samuel Beckett escreveu peças diretamente para o rádio e acreditava que a radiofonia valorizava aspectos fundamentais de seus temas como solidão, inquietação e intolerância. Para María Antonia Rodríguez Gago (1988:29), “sua arte é apenas uma questão de vozes e sons fundamentais. Seus personagens estão obcecados por uma voz, ou vozes que, vindas da obscuridade, são um fluxo contínuo nas suas mentes. Esta é uma situação que se transfere ao rádio de forma natural”.

Bertolt Brecht não só escreveu para o rádio como criou uma *Teoria do rádio*. Segundo Fernando Peixoto (1980:7), “a visão de Brecht aponta caminhos mais ousados: acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova, para experimentar uma linguagem que ganhe sua gramática específica, a partir de seus próprios recursos narrativos”.

O radiodrama e a peça radiofônica têm estado presentes nas produções radiofônicas praticamente desde que o rádio existe. A ficção

no rádio com diferentes formas de narrativa ocupa um espaço expressivo desde sempre. E, ainda hoje, alimenta o imaginário das pessoas e da coletividade, produzindo e construindo saberes e experiências. Como lembra João Francisco Duarte Junior (2001:135), “a ficção, a imaginação daquilo que ainda não é, mas poderia ser, consiste, pois, numa das mais eficazes ferramentas de que dispõe a humanidade para a criação do saber”. Portanto, sensibilidade, imaginação, memória e devaneio podem constituir uma outra forma de saber.

O rádio, uma pedagogia, dá o direito a cada um dos milhares de pessoas que compartilham sua escuta, de aprender o que lhe cabe em sua experiência singular, nascida de seu repertório pessoal. E também esse repertório se constitui tanto daquilo que é único e particular, como do que se constrói do imaginário, da memória coletiva.

O fascínio que emana do rádio é o devaneio. Esse sonhar acordado que nos move para dentro de nós e nos mantém atrelados ao agora. “Queremos estudar não o devaneio que faz dormir, mas o devaneio operante, o devaneio que prepara obras”, é o que nos diz Bachelard (2001:175). Um aprender e apreender o mundo pela escuta sensível, pela criação de um mundo pessoal para encarar o real. Aprender a estar consigo num exercício de fantasia, reconhecimento das palavras, reencontro com o idioma, seus significados e sua música.

O exercício da peça radiofônica permite ao ator em formação colocar-se numa situação nova em que terá que apoiar-se na estrutura criativa que o teatro lhe oferece para ousar o acontecimento da voz, ampliando assim seu repertório e seus recursos.

Como no espetáculo, o aprendizado do ator acontece no presente do exercício. Ao transpor para a voz a ação corporal, o aluno-ator compreende que a voz é este corpo ao dizer e ao procurar incluir na sua fala o comportamento, a interioridade e o gesto do personagem.

Existe uma relação do ator com a palavra que antecede o veículo, que não pressupõe necessariamente a cena. E nem mesmo um personagem. As experiências da fala expressiva oportunizam exercitar uma voz-corpo que é constitutiva do ofício do ator. Exatamente por ter como sua arte o saber sensível dos sentidos e fazê-los significar em seu corpo instrumento, o ator possui a vocação para a palavra, para o dizer, para encontrar na composição das frases, a beleza dos sons e dos andamentos. São experiências como essas que exigem a voz implicada na produção do dizer, mas na mesma medida dirigida para o outro que escuta.

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe, em sua forma, maneiras de dizê-la. Um bom aprendizado para o ator é escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra. Perceber que, ao buscar novas sonoridades, outras perspectivas se abrem também para sua voz.

Educar o ator para a voz não é apenas prepará-lo para ser audível e proferir as falas com boa dicção, mas principalmente sensibilizá-lo para corpo que nela existe. Há silêncio na voz como há silêncio no corpo.

Ensaíar é experimentar, tentar, procurar diversas formas de fazer. A preparação técnica tem o objetivo de disponibilizar o ator instrumento para o ator criador. E o criador necessita tempo de imaginação, improvisação e convivência com os parceiros. E, ainda, trabalhar a voz como corpo e não como um elemento separado do corpo. Também aqui o exercício da peça radiofônica tem uma dimensão pedagógica, pois impossibilita essa separação e confronta o ator com a necessidade de ser presença através da voz. Dominada a voz instrumento, o dizer radiofônico exercita a voz criadora.

O exercício do rádio prepara os atores para o rádio, mas também para o teatro. Na medida em que aprende a depender da voz para criar todos os elementos do papel, o ator educa-se para a fala criativa, para a respiração expressiva, para o silêncio que preenche a cena. E redescobre a escuta, a fala que faz sentido porque ancorada na fala do parceiro. Há um corpo que fala e um corpo que escuta. Ambos respiram e anseiam pelo outro, o parceiro na cena e o parceiro na platéia. Atores e público assim contam juntos uma história, constroem em parce-

ria a narrativa. Como lembra o poeta Pessoa (1999:501), “desde que vivo, narro-me”.

Stanislavski (1989:135) aponta que na vida cotidiana sabemos ouvir pois estamos realmente interessados. No palco, fingimos ouvir com atenção. Da mesma forma, de tanto repetir a fala nos ensaios e apresentações, ela se torna mecânica, sem sentido para quem diz e, portanto, para quem ouve. Isto acarreta uma contracenação também falsa, sem vida. Ao trabalhar-se no exercício radiofônico, o ator reaprende a manter viva a fala, sempre no presente, pois é no dizer que está o foco da ação dramática. É o que dizem e contam os atores, somado à ambientação sonora, o que determina o andamento da narrativa.

Jorge Larrosa (1996) discute as questões e relações entre leitura e formação. A leitura como algo que nos forma e transforma, que nos põe em questão, como algo que nos constitui. Já formação como leitura implica em pensá-la como uma relação de sentido, como se tudo o que nos acontece pudesse ser considerado um texto, algo que põe em alerta nosso sentido de escuta.

Assim, o exercício radiofônico visto como formação implica naquilo que o ator é, no que constitui seu repertório subjetivo de escuta do mundo. Pensar a formação como peça radiofônica, pressupõe crer que a criação artística do ator no trabalho para o rádio é produção de sentido, é fazer-se experiência.

O exercício do dizer radiofônico não prescinde da leitura como repertório de ficções, de leituras do mundo, de narrativas, de palavras e de vozes. O ator lê o mundo e dele cria um texto feito de carne, sons, silêncio, movimento, respiração e sangue.

Para que haja acontecimento há que imaginar. A imaginação cria o personagem, sons e vozes para as palavras e preenche o silêncio com a respiração, com o gesto, com olhar e com o ouvir. O tempo de formação é um tempo para apropriar a técnica, mas também para a fantasia como matéria-prima da criação. Inventar motivos, pausas, histórias, passado e presente de personagens e situações. Mais uma vez a experiência radiofônica entra em cena para que o corpo sonhe em forma de voz. Ainda, e mais uma vez, uma pedagogia da imaginação.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação do sensível*. Cultura, 1988.
- GAGO, María Antonia Rodríguez. *Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett. Escenários de la radio*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministério de La Cultura, 1988.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura e formación*. Barcelona: Laertes, 1996.
- PEIXOTO, Fernando. *Descobrimos o que já estava descoberto*. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo, 1999.
- STANISLASKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

* * *

MAPEAMENTO DE PROFESSORES E PROPOSTA DE ENSINO PARA TEATRO EM ALAGOAS

Nara Salles¹

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Teatro, educação, processos criativos

O projeto é uma continuidade e ampliação da pesquisa de doutoramento, onde foram investigados os processos criativos sob a ótica de Antonin Artaud em consonância com Jerzy Grotowski e Maura

Baiocchi. Neste momento, elaboramos a aplicação do resultado da pesquisa a sala de aula, no ensino do Teatro, assim a proposta está aliada aos Grupos de Estudos Continuados em Artes, em andamento, dos quais participam professores de artes das escolas públicas de Alagoas, na linha de pesquisa do Nace – Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares da UFAL denominada Ensino e Aprendizagem das Artes Cênicas <http://www.chla.ufal.br/artes/nace/> e está dividida metodologicamente em etapas concomitantes:

1 – Mapeamento sociocultural-econômico dos professores de artes em Alagoas, utilizando-se de aplicação de questionários para serem tabulados e analisados no programa SPSS (Statistical Package for Social Science), além de entrevistas semi-estruturadas abertas;

2 – Manutenção do grupo de estudos, onde estão sendo estudados textos teóricos, metodológicos e científicos sobre o ensino e aprendizagem do teatro, privilegiando a abordagem dos processos criativos em teatro contemporâneo, Salles. Os grupos de estudos têm o apoio teórico, científico metodológico do material disponibilizado pelo Instituto Arte na Escola (Fundação IOCHPE) www.artenaescola.org.br, constituído pela pasta Arte Br e por 300 DVDs, aos quais os professores têm acesso para locação gratuita através de cadastro realizado no Pólo Arte na Escola Alagoas;

3 – Orientação para os professores sobre planejamento e aplicação de aulas fundamentadas nos textos teórico-científicos estudados, nos PCNs e nas oficinas práticas;

4 – Investigação sobre o impacto causado na vida dos alunos das escolas públicas, onde os professores aplicaram as aulas, utilizando-se de entrevistas com os próprios alunos, com seus familiares e pessoas de seu convívio;

5 – Elaboração de um DVD contendo os resultados da pesquisa, com imagens da pesquisa de campo, das oficinas e resultados dos trabalhos.

O projeto tem como objetivos principais o mapeamento socioeconômico-cultural dos professores de arte do estado e Alagoas; o desenvolvimento de estudos teórico-práticos, metodológicos e científicos no grupo de Estudo Continuado em Artes, ligado ao Nace – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares –, com apoio de material didático-pedagógico do Instituto Arte na Escola, os professores serão orientados sobre a elaboração e aplicação de aulas de teatro nas suas escolas, e logo após será realizada pesquisa sobre o impacto dos trabalhos na vida dos alunos participantes, através de entrevistas semi-estruturadas, abertas, com os mesmos e com pessoas de seu convívio.

O produto final se constituirá em um documento a ser escrito após a tabulação e análise dos dados sobre o perfil dos professores atuantes no ensino da arte, e na análise do reflexo do projeto desenvolvido no Grupo de Estudos, após aplicação das aulas nas escolas públicas.

O documento será apresentado nas Secretarias de Educação do Município e do Estado para que estes tomem conhecimento do perfil dos professores de arte no Estado, bem como a Aspaal, Associação de Professores de Arte de Alagoas.

A presente pesquisa visa ao ensino do Teatro partindo de uma proposta metodológica que propicie o desenvolvimento de um olhar mais crítico, possibilitando uma leitura de mundo, através da consciência histórica e da reflexão crítica sobre os momentos, as idéias e as produções do ser. Para tanto trabalhamos com os professores de arte nos Grupos de Estudos Continuados, para que estes professores possam repassar para as suas escolas a percepção da arte como um meio de expressão, pelo qual o aluno pode apresentar a sua visão de mundo, compreendendo que é por meio dos processos criativos na arte que o ser humano pode expressar o seu momento histórico, com características próprias, enquanto leitor e intérprete do mundo. Acreditamos que a escola necessita, urgentemente, rever o seu papel como um dos agentes de transformação social; e essa necessidade perpassa também

pela inserção da arte na escola como um elemento na construção desse olhar crítico no exercício da cidadania do indivíduo, pois a Arte no currículo escolar também significa um modelo educacional fundado na construção de um sentido pessoal para a vida, que seja próprio de cada educando. A arte proporciona práticas que transformam e promovem mudanças de paradigmas não só no meio educacional, mas no desenvolvimento científico-tecnológico da sociedade como um todo, ao formar cidadãos sensíveis e comprometidos.

Assim, esperamos qualificar um grupo de professores para atuarem sob essa perspectiva e verificaremos, *in loco*, na pesquisa com seus alunos as transformações efetuadas a partir do contato com o Teatro na escola. Ao final da pesquisa, também teremos um diagnóstico e perfil dos professores que estão atuando no ensino da arte em Alagoas e poderemos convidá-los a participar dos Grupos de Estudos Continuados em Arte.

O resultado esperado, além do mapeamento do perfil socioeconômico-cultural do professor de arte de Alagoas, é a manutenção do Grupo de Estudos Continuado em Artes: Teatro, espaço onde o professor de arte pode ser qualificado para atuar na sala de aula na linguagem artística teatro, fomenta a discussão teórico-científica e metodológica sobre a questão do ensino da arte nas escolas, tendo como foco principal os processos criativos que podem desenvolver um cidadão consciente, pois, a arte é um processo criador de significados, através da imaginação. Nos é dada a possibilidade de fazer uma nova leitura do mundo ao se apreender um novo conceito a partir do contato com a obra de arte em confronto com as vivências e o universo simbólico presente em cada ser humano.

Rubem Alves afirma que conhecer na realidade é reconhecer, o novo adquire um nome e um sentido comparado e relacionado aos conhecimentos anteriores, e Piaget afirma que “compreender” deve ser entendido como “inventar”. Todo ato de fruição (no sentido de desfrutar) e conhecimento envolve uma “invenção” de nosso esquema conceitual. Apreendendo algo criamos uma significação, com base em vivências e conceitos. O filósofo alemão Schiller considera que a humanidade tem a capacidade de compreender o mundo por causa da aptidão que possui para simbolizar, as pessoas encerram em si um pensamento simbólico e isto o diferencia dos outros animais. O pensamento simbólico é a base para o conteúdo da arte, é o que dá à obra um significado para o indivíduo que a produziu e para o indivíduo que observa a obra artística. O fato de ter esta característica – compreender o mundo através de símbolos – faz com que as pessoas se interessem pela arte, tendo dessa forma a possibilidade de vivenciar uma emoção estética através da percepção e leitura do que está sendo mostrado.

Portanto, arte é um conhecimento humano sensível, cognitivo, estético e comunicacional, e os professores, trabalhando nas escolas, proporcionarão aos alunos acesso ao estudo das práticas artísticas e estéticas, aos processos de criação em Teatro, oferecendo aos alunos a oportunidade de reconhecer sua identidade cultural e reelaborar a noção de cidadania, ao desvendar a pluralidade de conceitos e significados contidos no fazer e apreciar artístico, pois os processos criativos no ensino e aprendizagem da arte proporcionam aos indivíduos a capacidade de humanização reconhecendo-se como pessoas criativas, sensíveis, responsáveis, possuidores de ética e respeitadores da diversidade sociocultural.

Espera-se que a leitura estética passe a ser um elemento fundamental, essencial, no processo educacional, e que tenha significado para a vida dos alunos, pois os professores ampliarão suas concepções sobre esse assunto e este é o impacto esperado, discutir as questões relevantes ao ensino e aprendizagem da arte em Alagoas, focalizando os processos criativos, propondo uma educação de qualidade.

Nota

¹ Doutora em Artes Cênicas/PPGAC/UFBA. Mestre em Antropologia Cultural/UFPE. Coordenadora dos Cursos de Teatro e Dança da UFAL, do Pólo Arte na Escola Alagoas e do Nace – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
 BAIOCCHI, Maura. *Taanteatro. Caderno um*. São Paulo: Transcultural, 1997.
 BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1995.
 GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
 MINAYO, Souza. *Pesquisa social teoria, método e criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
 SALLES, Nara. *Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

* * *

GRUPOS E SUAS PEDAGOGIAS

Narciso Telles

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Teatro de grupo, oficina de teatro, pedagogia do teatro

A produção teatral latino-americana, historicamente, foi e vem sendo realizada, substancialmente, por grupos teatrais, em sua maioria relacionados ao chamado teatro de grupo. Grupos como: Galpão, Tá na Rua, Imbuça, Ói nós aqui traveiz, entre outros, surgidos nas décadas de 1970 e 1980, foram construindo um projeto estético próprio e, desenvolvendo sua pesquisa de linguagem, investigando de forma diferenciada o processo de formação de atores e desenvolvendo trabalhos teatrais em/com comunidades.

O Teatro de grupo tem como característica um modo de criação e produção teatral pautado na coletivização dos procedimentos de criação. Neste modo de fazer teatral encontramos várias formas de “grupalidade”. Carreira & Oliveira identificam o teatro de grupo “como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo” (2003:96).

Neste sentido, afirmam os autores, os grupos fundados nos anos 80/90, diferentemente de seus antecessores, “fortaleceram tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural. [...] Isto repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política de pedagógica que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge com matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como coesão dos projetos coletivos” (CARREIRA & OLIVEIRA, 2003:96-97).

Segundo Eugenio Barba, no teatro tradicional, o aprendizado é dado nas escolas de teatro, com suas multiplicidades de técnicas, enquanto o ator de grupo tem no treinamento sua forma de aprendizado, sua ética para consigo e com os outros. Aqui a ideia de espacialização atorial em uma determinada linguagem é algo preponderante. O grupo estabelece, ao longo de sua história, seus pressupostos técnicos necessários ao seu modo de fazer teatral, o que também acarretará, de certa forma, uma especialização de seus membros em determinados procedimentos técnicos. Este processo ocorre muitas vezes por afinidade. Isto faz com que, na maioria dos coletivos, a dimensão pedagógica, ou seja, as oficinas sejam ministradas por cada membro do grupo a partir de sua especialidade e não pela coletividade. Há casos em que alguns membros são os únicos responsáveis pelo oferecimento das oficinas. Percebemos, então, que esta dinâmica cria a necessidade de instauração de uma pedagogia da diferença na valorização do outro, como outro, e aberta à multiplicidade de olhares e fazeres por seus companheiros de grupo.

Como, então, poderemos compreender os procedimentos cotidianos em uso nas oficinas de teatro dos grupos? Neste sentido nos apoiamos nos estudos de Michel de Certeau sobre as práticas cotidianas.

Pesquisar o cotidiano das oficinas de teatro é, assim, um trabalho que busca compreender as táticas utilizadas pelos grupos para seu fazer pedagógico, penetrando astuciosamente e de modo particular em cada momento.

Pela multiplicidade das práticas cotidianas, as mesmas, segundo Certeau, devem ser entendidas com um número finito de procedimentos, que aplicam os códigos e normas existentes numa determinada “ocasião”, que resulta de um certo número de formalidades, diz ele:

Em primeiro lugar, os ‘jogos’ específicos de cada sociedade[...] dão lugar a espaços onde os ‘lances’ são proporcionais a situações [...] os jogos ‘formulam’ as ‘regras’ organizadoras dos lances e constituem também uma ‘memória’ (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões (1994:83-84).

Sendo assim, as táticas utilizadas em uma situação específica possuem uma formalidade própria, que não permite o desvelamento do jogo em sua totalidade. As regras são sempre as mesmas, mas os lances, que são múltiplos, serão escolhidos por cada participante.

Um primeiro ponto a ser tratado concerne à utilização da oficina de teatro como recurso pedagógico. O dicionário *A linguagem da cultura*, produzido pelo SESC-SP, define assim o termo:

Oficina – 2) curso informal de breve duração ministrado para o aprendizado de uma técnica ou disciplina artística, sem objetivos oficialmente profissionalizantes; 4) laboratório (local ou recinto); em francês ateliê, em inglês workshop; (2003:474)

A oficina de teatro é um recurso amplamente utilizado nas atividades artístico-pedagógicas. Caracterizada como uma ação pedagógica ativista, onde o professor/oficineiro direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural. Nesta medida a oficina torna-se um momento de experimentar, refletir e elaborar um conhecimento das convenções teatrais, buscando instrumentalizar os participantes de um conhecimento teatral básico, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo. No caso dos grupos teatrais, valemos da observação de Argelander:

Historicamente, os workshops (oficinas) de teatro foram organizados dentro de uma estrutura flexível de atuação do grupo; o workshop em si mesmo funcionava com duas capacidades básicas: a primeira e mais importante, como um lugar para se livrar das classes dogmáticas de atuação no sentido de explorar novas idéias e, segunda, como forma prática de fazer produções que poderiam refletir mais os valores pessoais do grupo do que os valores padronizados do teatro comercial (*apud* LIGIERO, 2003:26).

As oficinas são estruturadas, quase sempre, por exercícios de voz, corpo, jogos e improvisação. Os jogos e as improvisações, elementos básicos no ensino do teatro, são utilizados nestes trabalhos, pois permitem que o material colhido na trajetória do grupo e de seus membros seja apropriado e canalizado para o desenvolvimento da criatividade e expressão cênica dos participantes.

As oficinas de teatro oferecidas têm o objetivo de socializar elementos ideológicos e técnicos adquiridos e trabalhados pelo grupo ao longo de sua existência. Nelas o pensamento ético e estético são incorporados às atividades pedagógicas, e atores e encenadores vão assumindo o papel de artistas-docentes e assim, configurando uma pedagogia teatral.

A Oficina de Experimentação e Pesquisa Teatral, desenvolvida pelo Oi Nós Aqui Traveiz, objetiva descobrir novas formas de linguagem e elaborar encenações de intervenção social no cotidiano da cidade. Tal proposta surgiu da necessidade de experimentação e desmistificação da atividade teatral, como especialidade de poucos, e da necessidade de discussão da própria realidade. Trabalha-se contínua e sistematicamente na elaboração de improvisações coletivas que serão apresentadas em ruas e parques da cidade.

Um outro exemplo, a oficina de despressurização do Grupo Ta na Rua descrita pela atriz e professora Ana Carneiro:

(...) as pessoas chegam, e o material já está na sala, disposto de modo a ser visto e encontrado com facilidade: máscaras, panos, roupas, perucas e outros objetos que favorecem a transformação, material já usado, doado ao grupo e que constitui seu patrimônio. São cores, brilhos, texturas que modificam os corpos, contribuem para a liberação dos sentimentos e estabelecem um estado de teatro, de representação, em relação a tudo que ali acontece, transformando em teatralidade/teatro os amores, as paixões, os ódios, os medos, a violência e tudo mais que aflora. (CARNEIRO, 1998:66)

Nos grupos, a relação entre prática artística e prática pedagógica encontra-se interligada, pois seus membros “não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, têm também como função e busca explícita a educação em seu sentido amplo” (MARQUES, 2001:112), num processo recíproco de aperfeiçoamento.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobar, 1987.
- CARNEIRO, Ana. Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator – Grupo Tá na Rua 1981. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 1998.
- CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: O Teatro Transcende, n. 11, Blumenau, FURB, 2003. pp. 95-98.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CUNHA, Newton (coord.). *Dicionário SESC A linguagem da cultura*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2003.
- LIGIERO, Zeca. *Teatro a partir da comunidade*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.
- MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 2001.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). *O 'Festival Teatro D'Outras Terras': apontamentos sobre a matéria de que são feitos os sonhos que vagam mundos*. Rio de Janeiro: Programa da peça “A moça e o hipopótamo” – Museu da República, 1994. pp. 9-14.
- TELLES, Narciso & CARNEIRO, Ana (orgs.) *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

* * *

ABORDAGEM PERFORMÁTICA

A OBJETOS DE APRENDIZADO:

ASPECTOS DA TEATRALIDADE ON-LINE

Ricardo Ottoni Vaz Japiassu

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Educação artístico-estética, metodologia do ensino, psicologia cultural

Resumo

A comunicação expõe alguns fundamentos da abordagem performática a objetos de aprendizado (OA), notificando sobre pesquisa em desenvolvimento no sistema gerenciador de aprendizado (SGA) MOODLE. A partir de cursos on-line nesta plataforma SGA busca-se vivenciar procedimentos teatrais, clínicos e ludo-pedagógicos na perspectiva da *terapia social da performance* ou *atuação*. A atividade teatral, o desenvolvimento cultural e o processo de (re)educação continuada do sujeito são investigados e promovidos a partir do seu engajamento espontâneo na colaboração de eu – coletivos.

Apresentação

O uso pedagógico dos sistemas de gerenciamento do aprendizado (SGA) pode apresentar-se como desafio lúdico a todos enredados no/ pelo aprendizado eletrônico do Teatro. Sugere-se uma abordagem “ativa” a *objetos de aprendizado* (OA) concebidos aqui de maneira ampliada como qualquer “entidade digital ou não-digital, conteúdo ou componente de software, capaz de ser usado, reutilizado ou referenciado durante o processo de aprendizado provido por algum tipo de tecnologia.”¹ Comunica-se, portanto, adiante a implementação por parte do *Laboratório de Educomunicação – EducomLab do Grupo de Estudos e Pesquisas em Atividade, Desenvolvimento Cultural, Educação Continuada e a Distância-GEPADeAd* de cursos on-line no SGA MOODLE.

A abordagem performática ou da atuação

Terapeutas sob a liderança de Fred Newman (teatro-educador, filósofo, dramaturgo e ativista político norte-americano) afirmam que muitas das interpretações, discursos, diagnósticos e “rótulos” da psicologia tradicional são prejudiciais ao desenvolvimento do sujeito. Procuram então criar um *método terapêutico alternativo* que não mais estivesse fundamentado nas tradicionais afirmações de caráter “medicalizante” sobre o sujeito e sua suposta “doença” mental. Práticas terapêuticas inovadoras em desenvolvimento no *East Side Institute for Group and Short Term Psychotherapy* de Nova Iorque <<http://www.eastsideinstitute.org/>> sinalizam que ocorre, no processo terapêutico, bem menos a “resolução de problemas” e muito mais o CRESCIMENTO EMOCIONAL E SOCIAL DA PESSOA. A principal descoberta de Newman e seus auxiliares é a de que o sujeito só obtém verdadeiro auxílio emocional na medida em que se encontre espontaneamente engajado na colaboração DE/EM grupo(s): nasce a *terapia social da performance* ou *atuação*.

O núcleo “duro” da *abordagem performática* diferentemente das técnicas psicoterápicas baseadas no *psicodrama* e *sociodrama* de Boal e Moreno não é a *catarsis*.² A proposta é o desenvolvimento emocional da pessoa através do incentivo à construção de relações sociais mais flexíveis com/em grupo (s). O terapeuta relaciona-se com os sujeitos reunidos em *coletivo* (s) e a terapia desenvolve-se a partir destas “unidades clínicas” (grupos) que estão a criar-se e a recriar-se continuamente a si mesmas.

Através, por exemplo, da participação do sujeito em *atuações* artístico-estéticas, o programa *Todos são estrelas* ajuda pessoas a se desenvolverem culturalmente bem como a crescerem emocional e socialmente. Este programa de pesquisa-ação cênica/pedagógica/clínica desenvolvido pelos *teatro-educadores sociais* estadunidenses colabora coletivos buscando libertar a *atuação* dos sujeitos dos confins de um estreito entendimento da teatralidade como circunscrita apenas ao palco propriamente dito e ao interior das casas de espetáculo ou ainda a um conjunto fixo e predeterminado de papéis sociais.

Trata-se do *empoderamento* de grupos não-hegemônicos. As identidades deixam de ser unicamente entendidas com base no “quem nós somos” e do “quem nós não somos” e as “diferenças” colocam-se a partir de pressupostos culturais e sócio-históricos, ou seja, para além dos limites de uma visão exclusivamente biológica cuja ênfase geralmente recai na “diferença” enquanto patologia.³ O uso estético da teatralidade no tratamento clínico-pedagógico se justifica então porque “a capacidade humana de *atuar* – de criar infinitamente novas situações, cenários, histórias, personagens, caracterizações – é onde se encontra a excitação, o crescimento, o desafio e a ajuda.”⁴

Evidentemente uma exposição exaustiva da *terapia social* escapa aos objetivos desta comunicação.⁵ A *terapia social* apresenta possibilidades para a inovação em práticas teatrais ludo-pedagógicas nas modalidades on-line e presencial e necessita ser mais bem investigada no Brasil. Justifica-se, portanto, afirmar que “a *atuação* é um modo de ir além de ‘quem nós somos’ e criar algo novo.”⁶

A atuação no sistema MOODLE de gerenciamento do aprendizado

Sistemas concebidos para o gerenciamento de cursos on-line costumam ser denominados também *sistemas de gerenciamento do aprendizado* (SGA), *sistemas de gerenciamento de cursos* (SGC) ou ainda *ambientes virtuais de aprendizado* (AVA). O Modular Object Oriented Distance Learning (MOODLE) ou *modulador de objetos de aprendizado para o ensino a distância* é apenas um dentre vários SGAs que se encontram à disposição para o aprendizado eletrônico. O MOODLE é um programa de fonte aberta (software livre) destinado à criação de cursos *online* – um projeto concretizado originalmente sob a responsabilidade de Martin Dougiamas na Curtin University of Technology em Perth, Austrália. Sua característica de programa de fonte aberta (Open Source Software/OSS) permite que o MOODLE possa ser instalado, usado e modificado por diferentes organizações sem grandes custos.

Acessando-se o endereço <<http://www.moodle.uneb.br>> e, logo a seguir, clicando-se sobre CURSOS/GRADUAÇÃO/PEDAGOGIA, o leitor facilmente poderá localizar – e adentrar como *visitante* – as salas de aula virtuais dos cursos sob minha responsabilidade que configuram o *locus* cibernético de experimentação da abordagem performática a e-coletivos que se busca sugerir nesta comunicação. Os procedimentos metodológicos da investigação sustentam-se no que se convencionou chamar de *observação participante* (OP)⁷ e encontram-se em sintonia com o paradigma eleito “baliza” para o desenvolvimento do corrente empreendimento investigatório.⁸ Observações participantes em SGAs dizem, sobretudo, da natureza fundamentalmente qualitativa deste tipo de pesquisa.⁹

Uma abordagem performática a objetos de aprendizado caracteriza-se por enfatizar a *atividade* do sujeito, privilegiando suas vivências sensoriais e cinestésicas típicas da modalidade de pensamento em *zapping* (do *clicar*) fundado na *inferência* ou *intuição empírica*¹⁰ – ou daquilo que pode ser “concretamente” experienciado pela pessoa. Neste tipo de empreendimento pedagógico o professor não é, a rigor, o único “mediador”. A mediação pedagógica (a relação professor-cursistas e dos cursistas entre si) é instituída pela CULTURA de cada sujeito com auxílio da ferramenta SGA e dos signos icônico-verbais que se interpõem entre todos os enredados no/pelo aprendizado eletrônico.¹¹ Trata-se do que HOZMAN & NEWMAN denominam *instrumento-e-resultado*.¹²

Talvez se possa discutir de modo exaustivo as implicações pedagógicas do *instrumento-e-resultado* no qual a *abordagem performática a objetos de aprendizado* se constitui em nova oportunidade. Por enquanto, considero suficiente informar aos integrantes do GT a investigação deste promissor e provocativo método de ensino-aprendizado cênico na modalidade on-line.

Notas

¹ GIRARDI, Reubem Alexandre D’Almeida (2004). “Nova definição de Learning Objects”. In: *Framework para coordenação e mediação de Web Services modelados como Learning Objects para ambientes de aprendizado na Web*. Rio de Janeiro: Departamento de Informática do Centro Técnico e Científico da PUC, cap. 4, p. 36 [Dissertação de mestrado].

² BOAL, Augusto (1999) *O arco-íris do desejo: método boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MORENO, J. L. (1974) *Psicodrama*. Buenos Aires: Hormé.

³ REY, González (2002) *Pesquisa qualitativa em Psicologia – caminhos e desafios*. São Paulo: Thompson/Pioneira.

⁴ HOLZMAN, Lois & MENDEZ, Rafael (2003) *Psychological investigations – a clinician’s guide to social therapy*. New York and Hove: Brunner-Routledge, p. xiv.

⁵ Sugiro consultar a terceira edição revista do livro JAPIASSU, Ricardo (2005) *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papyrus no qual apresento de modo mais detalhado a *terapia social da performance* ou *atuação*.

⁶ HOLZMAN, Lois (2005) *Psicologia performática*. [online]. Tradução de Ricardo Japiassu. Disponível na Internet via www.educacaoonline.pro.br. Arquivo consultado em novembro.

⁷ JAPIASSU, Ricardo O. V. (2003) “A perspectiva ludopedagógica do teatro na pré-escola”. In: *Jogos teatrais na pré-escola: o desenvolvimento da capacidade estética na educação infantil*. São Paulo: FE-USP, pp. 1-21. [Tese de doutoramento]; JAPIASSU, Ricardo O. V. (1999) “Introdução”. In: *Ensino do teatro nas séries iniciais da educação básica: a formação de conceitos sociais no jogo teatral*. São Paulo: ECA-USP, pp. 14-21. [Dissertação de mestrado]; MAY, Tim (2004) “Observação participante: perspectivas e práticas”. In: *Pesquisa social – questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, cap. 7, pp. 173-203.

⁸ KUNH, Thomas S. (2003) “Pós-fácio – os paradigmas e a estrutura da comunidade”. In: *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 221-227.

⁹ TURATO, Egberto Ribeiro (2003) *Tratado de metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas de saúde e humanas*. Petrópolis-RJ: Vozes.

¹⁰ SCHOPENHAUER, Arthur (2005) “Crítica da filosofia kantiana”. In: *Arthur Schopenhauer – vida e obra*. S. Paulo: Nova Cultural, coleção Os pensadores.

¹¹ JAPIASSU, Ricardo O. V. (1997) Escola do futuro: aprendizado e desenvolvimento com utilização de mídia eletrônica. *Revista da FAEEBA Educação e Terceiro Milênio*. Salvador: Uneb/Campus I, ano 6, n.8, jul.-dez.

¹² NEWMAN, Fred & HOLZMAN, Lois (2002) *Lev Vygotsky cientista revolucionário*. São Paulo: Loyola.

Bibliografia

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GIRARDI, Reuben Alexandre D’Almeida. *Framework para coordenação e mediação de Web Services modelados como Learning Objects para ambientes de aprendizado na Web*. Rio de Janeiro: Departamento de Informática do Centro Técnico e Científico da PUC, 2004 [Dissertação de mestrado].

HOLZMAN, Lois. *Psicologia performática* [on-line] Tradução de Ricardo Japiassu. Disponível na Internet via www. URL: <http://www.educacaoonline.pro.br>. Arquivo consultado em setembro de 2005.

HOLZMAN, Lois & MENDEZ, Rafael *Psychological investigations – a clinician’s guide to social therapy*. New York and Hove: Brunner-Routledge, 2003.

JAPIASSU, Ricardo *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papirus, 2005.

JAPIASSU, Ricardo O. V. *Jogos teatrais na pré-escola: o desenvolvimento da capacidade estética na educação infantil*. São Paulo: FE-USP, 2003. [Tese de doutoramento]

JAPIASSU, Ricardo O. V. *Ensino do teatro nas séries iniciais da educação básica: a formação de conceitos sociais no jogo teatral*. São Paulo: ECA-USP, 1999. [Dissertação de mestrado]

JAPIASSU, Ricardo O. V. Escola do futuro: aprendizado e desenvolvimento com utilização de mídia eletrônica. *Revista da FAEEBA Educação e Terceiro Milênio*. Salvador: Uneb/Campus I, ano 6, n.8, jul.-dez., 1997.

KUNH, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MORENO, J. L. *Psicodrama*. Buenos Aires: Hormé, 1974.

NEWMAN, Fred & HOLZMAN, Lois *Lev Vygotsky cientista revolucionário*. São Paulo: Loyola, 2002.

REY, Gonzalez. *Pesquisa qualitativa em Psicologia – caminhos e desafios*. São Paulo: Pioneira-Thompson, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Crítica da filosofia kantiana*. *Arthur Schopenhauer: vida e obra*. S. Paulo: Nova Cultural, coleção Os pensadores, 2005.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado de metodologia da pesquisa clínico-qualitativa – construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas de saúde e humanas*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

* * *

PEDAGOGIA DO TEATRO: QUESTÕES SOBRE RECEPÇÃO

Robson Rosseto

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Recepção, ensino, neurolinguística

Pedagogia do teatro: questões sobre recepção¹

Na história do teatro-educação a recepção (apreciar e avaliar) foi negligenciada, porém desde a última década passou a ser considerada como um dos focos do ensino em virtude da preocupação do evento cênico abrir canais de diálogo direto com o espectador, e influenciar na qualidade do seu envolvimento com ele.

As instituições escolares não privilegiam, na sua maior parte, saídas regulares para assistirem a espetáculos teatrais. Segundo pesquisa realizada por Vera Lúcia Bertoni,² “... de modo geral, as formas de teatro praticadas e veiculadas na escola, ou, pelo menos na realidade escolar que pude observar, parecem alheias ao movimento teatral que se desenvolve fora dos seus muros, e que nos seus limites, a educação escolar parece cultivar modelos “protegidos” de teatro, impermeáveis e desvinculados das manifestações artísticas e culturais da sociedade a que pertence” (2002:41).

E mesmo quando acontece, o educador não se sente capacitado a discutir e aferir o que o educando apropriou de uma determinada peça. Assim, ao oportunizar a função de espectador ao educando, o ensino do teatro não fica somente restrito dentro das salas de aula, especialmente por se tratar de uma área de conhecimento que precisa necessariamente considerar a diversidade cultural e artística do país, que precisa reconhecer e trabalhar com as manifestações artísticas significativas em cada contexto escolar determinado. “A obra fala por si mesma, se ela tem com quem falar. Mas, para que o diálogo possa se instaurar é preciso justamente preparar o interlocutor, cuja resposta – de maneira específica na arte teatral – é essencial para a concretização das potencialidades semânticas e comunicativas da representação” (GAGLIARDI,³ 1998: 68). *É tarefa do educador “abrir” o olhar do educando para perceber e apreciar o fazer teatral, o espectador deve conhecer regras da linguagem teatral e ter acendido a teoria e suas implicações para melhor entender o mecanismo de um determinado espetáculo*.

Ao investigar sobre recepção teatral, sobre formas de coletar, de observar, a pesquisa se fundamenta num instrumento muito usado em diversas áreas do conhecimento humano, o questionário. O questionário será usado como um instrumento pedagógico, que fornece os elementos de um discurso para democratizar a teoria, ou seja, que deixa claro, que dá acesso, um instrumento que possibilita especificar o ato da observação.

Normalmente o educador e o diretor não mostram o que está por trás do contexto do espetáculo, o que envolveu a construção de uma determinada peça. No questionário, a pessoa que responde não observa o espetáculo somente com uma visão, o olhar é direcionado para pontos específicos da obra, aponta uma perspectiva teórica sobre o foco da representação, aspectos priorizados pelo grupo ou diretor, além de especificar os meios utilizados para atingir tais objetivos. Segundo White:⁴ “O resultado desses questionários tem mostrado que alguns dos efeitos esperados pelos pesquisadores sempre aparecem nas respostas. No entanto, quando os entrevistados respondem livremente, ou seja, não seguindo um questionário, dão uma imensa variedade de interpretações que não cabem em modelos teóricos prévios, sejam eles psicológicos ou sociais” (1998:59).

Ao responder ao questionário o participante evidencia, dentre os vários aspectos e os objetivos da montagem, o que lhe chamou mais atenção e por quê, ou seja, qual foi o momento de maior impacto para aquela pessoa ao priorizar determinado aspecto e não outros – “... o questionário obriga o espectador a tomar partido, elementos objetivos acompanham a encenação, os quais o espectador pode consultar

antes ou depois de ter assistido ao espetáculo” (PAVIS, 2003:35). Pode-se refletir, inicialmente, sobre algumas perguntas: Quem vê? O que vêem aqueles que vão ver, e em que condições eles vêem – entendem? Sentem? Como eles apreendem o que estão vendo? E porque apreendem determinados momentos?

Essas foram algumas inquietações que motivaram o início da pesquisa. Essas indagações serão estudadas e consideradas através de aspectos da neurolinguística na análise dos dados, por meio dos canais de percepção. *Analisar as influências da recepção individual em relação aos canais de percepção: visual, auditivo e cinestésico (tato, olfato e paladar). O estudo desses três níveis para perceber influências ou não sobre as respostas referentes ao questionário.*

Segundo a neurolinguística, todas as pessoas possuem elementos dos três canais de percepção, mas a maioria tem um canal que o domina, mais desenvolvido que os outros. A seguir uma sumária diferenciação entre eles:

- Pessoas que são fundamentalmente visuais tendem a ver o mundo em imagens; são pessoas que dão muita importância às cores, ao visual em geral, tudo o que vê é de extrema importância.
- Pessoas que são auditivas tendem a ser seletivas sobre as palavras que usam, são cuidadosas sobre o que dizem e dão muita atenção ao que é falado.
- Pessoas que são cinestésicas reagem fundamentalmente com emoções e sensações. Gostam de abraços, toques, o tato é um canal muito forte de comunicação.

A comunicação envolve muito mais do que apenas palavras. As palavras são apenas uma pequena parte da nossa capacidade de expressão como seres humanos. Estudos demonstraram que, numa apresentação diante de um grupo de pessoas, 55% do impacto é determinado pela linguagem corporal – postura, gestos e contato visual –, 38% pelo tom de voz e apenas 7% pelo conteúdo da apresentação.⁵ De acordo com esse diagnóstico, encenadores, educadores, palestrantes e outros profissionais que trabalham com a audiência, conscientemente e muitas vezes inconscientemente se utilizam recursos da neurolinguística para o melhor proveito da capacidade de comunicação.

Anne Ubersfeld já assinalou esse fato no teatro: “... o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual” (2005:3). Com efeito, durante uma apresentação de um espetáculo, o bom diretor usa todos os recursos de comunicação: usa de recursos da cenografia, de figurinos e de recursos tecnológicos para agradar aos visuais; de recursos sonoros e técnicas que os atores utilizam para falarem com tonalidades diferentes para atingir aos auditivos e criam coreografias e marcações de cenas para satisfazer aos cinestésicos, pois numa platéia é bem provável que haja pessoas com diferentes preferências e habilidades quanto aos estímulos sensoriais.

Outras perguntas fazem parte: aquele que vê apreende de acordo com o seu canal de percepção mais aguçado? As respostas do questionário, ou melhor, o que se priorizou nas respostas estão de acordo com a apreensão por meio do canal de percepção mais desenvolvido?

A prática da pesquisa irá privilegiar estudantes do curso superior de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná, por acreditar no interesse pelo assunto por parte dos alunos acadêmicos do ensino do teatro, e também devido a eles serem os futuros educadores de teatro, que certamente terão participação significativa nas discussões teóricas e nos procedimentos práticos sobre o objeto da pesquisa. Um espetáculo teatral da cidade de Curitiba será eleito para ser o foco da pesquisa, para ser estudado e para ser elaborado um questionário de recepção.

Um teste de neurolinguística será aplicado com cada aluno participante, em virtude de verificar as porcentagens de cada um referente aos canais de percepção para posterior análise com as respostas do questionário. O fundamento é identificar influências ou não dos canais de percepção nas respostas dadas.

Mais que uma avaliação técnica de um espetáculo, uma análise das respostas de um espectador é um compromisso que se assume com a evolução do teatro, com o ensino do teatro, com o crescimento do artista e com a formação da platéia. Ana Mae Barbosa afirma: “O que a arte na escola principalmente pretende é formar o conhecedor, fruidor, decodificador da obra de arte. Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público” (2005:32). Além disso, o estudo prevê conhecer a interferência dos canais de percepção na recepção do público, e ao final da pesquisa contribuir para o ensino do teatro, bem como para o ensino em geral, além de auxiliar os “fazedores” de espetáculos para uma melhor comunicação com o público.

Diante dessa consciência pretendo pesquisar e aprofundar a metodologia do questionário por meio dos canais de percepção, de modo que a recepção teatral possa adquirir seu sentido didático, provocador e revelador.

Notas

¹ Esse texto é parte de uma proposta de dissertação.

² Vera Lúcia Bertoni dos Santos é professora do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ Mafra Gagliardi é professora do Departamento de Ciência da Educação da Universidade de Padova, Itália.

⁴ Robert A. White é professor do Centro de Estudos Interdisciplinares de Comunicação da Universidade Gregoriana, Roma, Itália.

⁵ Mehrabian e Ferris, Inference of attitudes from nonverbal communication in two channels. *The Journal of Counselling Psychology*, vol. 31, 1967, pp. 248-52.

Bibliografia

- BANDLER, Richard; GRINDER, John. *Sapos e príncipes*. São Paulo: Summus, 1993.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos, 126)
- GAGLIARDI, Mafra. O teatro, a escola e o jovem espectador. *Revista do curso de gestão de processos comunicacionais*, São Paulo, v. 5, n. 13, pp. 67-72, set./dez. 1998.
- O'CONNOR, Joseph; SEYMOUR, John. *Introdução à neurolinguística*. São Paulo: Summus, 1995.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 196)
- SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. *Brincadeira e conhecimento do faz-de-conta à representação teatral*. Porto Alegre: Mediação, 2002.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos, 217)
- WHITE, Robert A. Recepção: a abordagem dos estudos culturais. *Revista do curso de gestão de processos comunicacionais*, São Paulo, v. 4, n. 12, pp. 57-76, maio/agost. 1998.

* * *

ENTRE NORMAS E REBELDIAS: O PALHAÇO NO HÁBITAT HOSPITALAR

Ronney Pereira Cabral

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Palhaço, riso, humanização hospitalar

O interesse em centrar este estudo no tema “palhaços em hospitais” surgiu com o objetivo de apreciar as possibilidades de interseção existentes entre a ciência normatizada da área da saúde e a arte teatral do palhaço, tomando o riso como um elemento social com poder de transformar o dia-a-dia do trabalho no hospital, tornando-o menos formal, descontraído e, por conseguinte, mais humanizado. Entender até que ponto a relação com o riso promovido pelo palhaço, dentro do hospital, influencia a prática do profissional de saúde é um assunto

pertinente, pois mesmo que as atividades do palhaço sejam geralmente direcionadas para o paciente, é inegável que no processo ocorram interseções e o resultado dessas poderá percorrer desde o campo subjetivo (imaginário) até mudanças de conduta.

A história filosófica e terapêutica do riso entrelaça-se com a história da medicina, à medida que Hipócrates teve um papel de destaque como teórico do riso.¹ Nos seus tratados de medicina, ele já comentava as suas observações sobre a importância da alegria e do entusiasmo dos pacientes e do médico no tratamento das doenças. Bakhtin (1999) revela que em meados do século XVI, na França, “a doutrina da virtude curativa do riso e a filosofia do riso dos Romances de Hipócrates eram especialmente estimadas e difundidas na Faculdade de Medicina de Montpellier [...]”. Corroborando com este pensamento, Menéndez (2005) relata que “la primera utilización de la palabra humor en el ámbito médico la debemos a Hipócrates quien la utilizó para denominar las distintos tipos de temperamento”. O mesmo autor refere que na história médica, Areteo de Capadocia, no Século XVIII, é reconhecido como o primeiro a recomendar que seus pacientes melancólicos participassem de representações teatrais de comédia. Entretanto, foi Freud quem deu o aporte necessário para que o humor entrasse no âmbito médico-psiquiátrico ao aprofundar estudos sobre os mecanismos conscientes e inconscientes que explicavam seus efeitos.

Porém, tentar retrair o nascimento da moderna medicina através das práticas hipocráticas não parece ter maior sentido a não ser que estejamos considerando medicina numa perspectiva mais ampla, incluindo todas as formas de práticas de cura. Parece mais razoável focalizar a lente temporal sob o ângulo de Foucault, que situa as origens da medicina contemporânea na operação lógica, tomando o homem, sede de doenças, como objeto das disciplinas científicas. A experiência hospitalar disciplinada em sua prática cotidiana representa, de forma geral, uma pedagogia que, simultaneamente, contribuirá para a organização de um campo médico que suscita e defende a prática no leito do doente como sendo a verdadeira arte de curar. A coerência científica ocupou o espaço outrora reservado à religião e ao empirismo: “[...] passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida o lugar de status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável” [...] (FOUCAULT, 1991:172).

O processo de legitimação científica da medicina contemporânea ganhou força nas ciências físicas que, metaforicamente, passam a representar um papel antes reservado à divindade, isto é, ordenar e explicar o universo. Esse casamento entre medicina e ciências físicas conferiu a área da saúde ideais normativos de reprodutibilidade, previsibilidade, exatidão e matematização. “Boa parte dos equívocos da medicina ocidental prende-se precisamente ao fato de se ter deixado dominar pela miragem da técnica onipotente, pondo de lado tudo aquilo que, por ser subjetivo, mutável, complexo, infinitamente variável não é científico – precisamente os atributos que talvez melhor caracterizem nossa humanidade” (PITTA, 1995:17).

O culto dos aparelhos, do novo, da tecnologia mais avançada, acriticamente incorporada sem maiores considerações quanto à sua necessidade ou o valor, mostra o quanto a medicina, culturalmente tomada como sinônimo de saúde, é colonizada por um tipo de medicalização. A valorização diferenciada dessa tecnologia sobre outros processos alternativos de intervenção tem-se tornado uma tendência predominante no mundo moderno. O uso, muitas vezes abusivo, de medicamentos, exames e procedimentos especializados caracterizam este tipo de equívoco que tende a refletir concepções mercadológica, cultural ou ideológica do progresso científico que ostentam o novo como, necessariamente, melhor.

Para Camon (1998), o que se pode notar, de uma maneira geral, é que os profissionais da área tendem a incluir no conceito de saúde somente o bem-estar físico do doente, esquecendo ou menosprezando

aspectos mentais e sociais do indivíduo. Mais do que tratar as patologias, as condutas voltadas à humanização do atendimento hospitalar buscam reconhecer o paciente como um ser bio-psico-sócio-histórico-cultural e espiritual, fundamentadas no conceito de integralidade do ser humano, respeitando sua individualidade. Essas diretrizes se desenvolvem a partir de uma visão ampliada e multidisciplinar, dentro do conceito de bioética, e buscando promover o alívio do sofrimento, a recuperação da saúde e do bem-estar geral do paciente.

Uma preocupação quando se discute o trabalho do cômico dentro do hospital é não deixar produzir uma atmosfera de indiferença diante da dor dos pacientes. Culturalmente estamos acostumados a rir quando o espírito está tranqüilo e bem articulado. Sofrimento e tristeza são sinônimos de seriedade e firmeza. No entanto, muito além do que possa ser visto como insensibilidade, produzir comicidade dentro de um ambiente carregado de piedade representa sim uma capacidade de emudecer alguns sentimentos e abrir espaço para emoções não menos dignas por serem risíveis. “O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 1987).

Independentemente do local ou da realidade a ser elaborada ou desvendada, o que vale para o palhaço é a utilização do universo da arte como elemento prioritário na aproximação com as pessoas. Para ele, a relação humana influencia o curso dos acontecimentos e não há uma verdade absoluta dos fenômenos, mas sim possibilidades a serem construídas. Essa é uma característica da arte que a diferencia da ciência. Para o artista, mesmo que se repitam várias vezes as etapas de um determinado processo em elaboração, jamais será possível obter os mesmos resultados, pois cada momento é único. Contrariamente, para a ciência, o foco está na repetição para esgotar as possibilidades e evitar interpretações conflitantes. Refletindo sobre a presença do palhaço em hospitais, Massetti (2004) relata que os resultados apontam para mudanças de comportamento passivo para ativo dos pacientes, melhor aceitação de procedimentos e exames, maior colaboração com a equipe hospitalar, imagem mais positiva da hospitalização, aceleração da recuperação pós-operatória, diminuição do estresse para equipes e pais, e melhor relacionamento entre profissionais, pais e crianças.

Sendo assim, o imaginário concretizado no contexto teatral, dentro do hospital, pode proporcionar uma interseção mágica entre paciente, profissional e palhaço. O ambiente de liberdade e comunhão que se busca não é inteligível quando mediado apenas pela racionalidade. Essa talvez seja a maior dificuldade: encontrar o equilíbrio num processo que vai das normas à rebeldia, do saber palpável ao lúdico, do perfil linear à contradição, da ordem ao suposto caos. Contudo, bem menos que respostas acabadas, o que se tem são experiências ainda em construção e muitas perguntas para serem respondidas, pois trazem a marca da complexidade do ser humano.

Nota

¹ Dentre tantos estudos sobre o riso, vale destacar os trabalhos de MINOIS (2003), *História do Riso e do Escárnio* e o de PROPP (1992).

Bibliografia

- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. 4º ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BROOK, P. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAMON, V.A.A. *A psicologia no hospital*. Série psicoterapias alternativas – vol. 7. São Paulo: Traço, 1998.
- FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. 5ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 9ª ed. Trad. Lígia M. Pondé. Petrópolis: Vozes, 1991.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 1999.
 MASSETTI, M. *Boas Misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
 MASSETTI, M. *Soluções de palhaço: transformação na realidade hospitalar*. 6ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2004.
 MENÉNDEZ, R.G. *Modalidades del humor: mecanismos neuropsicofisiológicos que sustentan sus potencialidades preventivas em las adicciones y valor como recreaciones "secas"*. Rev. Hosp. Psiquiátrico de la Habana, Cuba, 2(1), 2005.
 MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
 OTTA, E. *O sorriso e seus significados*. Petrópolis: Vozes Ltda, 1994.
 PITTA, A.M.R. *Saúde e comunicação: visibilidades e silêncios*. São Paulo: HUCITEC. Abrasco, 1995.
 PROPP, V. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
 WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

* * *

CONTAR HISTÓRIAS: TÉCNICA E PERFORMANCE

Rosalvo Leal Mantovani

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Contar histórias, *performance*, planejamento

O contador de histórias provoca o ouvinte a, imaginariamente, se transportar para o cenário e às vezes se transformar em um personagem, vivenciando as emoções provocadas pelo enredo da narrativa a história daquele personagem. Ocorre desta forma a estimulação do pensamento, de um jogo de idéias. Abramovich (1997:18) diz que “Para contar uma história – seja qual for – é bom saber como se faz. (...) Contar histórias é uma arte... e tão linda!!! É ela que equilibra o que é ouvido com o que é sentido”.

Cavalcanti (2004: 64) diz que “o bom contador de histórias é aquele que nasceu guiado por uma infinita capacidade de doação e, por isso, esteja onde estiver, em qualquer espaço e tempo, ele estará envolto pela magia de contar histórias”.

A conquista do público é relevante quando as finalidades são didáticas, pois através das histórias as crianças passam a conhecer melhor a vida, sem traumas, e “levar as crianças a verem realmente os seres e coisas com que precisam interagir na vida é, sem dúvida, uma das metas da educação atual” (COELHO, 2000:196).

A história, por si só, acalma, aquieta, provoca a atenciosidade, estimula a observação, socializa, informa e educa. Além disso, ouvir história é lazer, e lazer é direito de todos de acordo com a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Contanto histórias, é possível: estimular o prazer pela leitura; viajar; percorrer tempos diversos; despertar valores e regras da ética da humanidade; apresentar a harmonia inexistente no planeta; desenhar cenários mentalmente; elaborar personagens; vivenciar emoções tais como segurança/medo, amor/ódio, ganho/perda, prazer/dor, certeza/dúvida, alegria/tristeza, calma/ansiedade, felicidade/angústia; ver diferenças de forma natural; visualizar dificuldades; correlacionar as histórias à vida; sensibilizar para com o ritmo e a sonoridade contidos nas frases; enriquecer o vocabulário; desenvolver a criticidade; conhecer autores e textos. Cotrim (2002:43) nos alerta que “O despertar da *consciência crítica* (ou *senso crítico*) depende do harmonioso crescimento dessas duas dimensões da consciência: a reflexão sobre si e a atenção sobre o mundo”.

Após a primeira experiência de contar histórias, a vontade para outras é aguçada. A emoção, aliada ao prazer da descoberta de ser capaz, leva a descobrir qualidades novas em si próprio, reacendendo a criatividade, cultivando sonhos. De acordo com Antunes (2003:20), “o hemisfério esquerdo é o centro da racionalidade e da fala (...). O

hemisfério direito, ao contrário, parece ser o centro da ternura e da beleza, da criatividade, dos sonhos e da fantasia”, ele afirma também que é necessário “unir a racionalidade à poesia, a síntese à criatividade, a ordem ao entusiasmo”.

Crescendo com histórias, a imaginação flui, o sonho é permitido mesmo com os olhos abertos. O prazer oferecido nesta atividade não deve ser transformado em mecanismo utilitário que objetiva uma exigência comportamental, como por exemplo: “conto uma história para vocês se ficarem quietos” e chantagens de outras espécies.

Os melhores textos são os de tradição oral e os literários, como fábulas, lendas, mitos, romances, contos e relatos. Para uma sessão, deve haver a preocupação em alternar as histórias em movimentadas e lentas, alegres e dramáticas, cômicas e trágicas, curtas e longas, para equilibrar a apresentação sem provocar desgaste emocional nos ouvintes. Se o público for provocado negativamente, desestimulado, os objetivos alcançados podem ser considerados catastróficos, pois o ouvinte entediado pelas histórias ouvidas pode se distanciar da leitura até mesmo para sempre.

As sessões devem ser distintas e ter duração aproximada de: infantis – 45 a 60 minutos (se a platéia possuir até cerca de cinco anos, o contador de histórias deve ser mais um animador de grupo que um contador de histórias, intercalando brincadeiras aos contos para conseguir prender a atenção do público sem cansá-lo); juvenis e adultas – 60 a 90 minutos. Os contadores de histórias devem sempre observar o público, para medir sinais de cansaço; se este for detectado, necessita-se lançar uma dinâmica para reiterar a atenção ou encerrar a sessão para que não se atinja nenhum objetivo negativo.

O planejamento deve ser feito de acordo com o público. Quanto ao local onde vai ser apresentada a sessão, é importante observar as condições físicas e ambientais, ter condições para dispor os ouvintes em semicírculo, cuidando para que nada interfira na sessão e roube a atenção dos ouvintes. O narrador deve se posicionar bem perto do público e, dentro das possibilidades, eliminar os elementos que possam tornar a comunicação menos íntima, tais como palco, janelas e espelhos.

Contar histórias desperta percepções, aguça a visão, a audição, o paladar, o olfato e o tato, deixando os sentidos mais sensíveis, desenvolvendo e formando habilidades cognitivas que facilitam o ato de criar. Para Icle (2002, p. 44), “A beleza resulta da ação criadora do homem que pelo seu ato constrói, numa forma única e inigualável, a estruturação de suas emoções, ou seja, daquilo que o move”.

O narrador provoca a atenção de seus ouvintes através da voz, do olhar e também da gesticulação. O texto é apenas um dos componentes da sessão de contar histórias, que no contexto da apresentação é tão importante quanto outros elementos, que quando interagidos formam a mensagem, através das linguagens utilizadas na *performance* do contador, tais como a voz, a expressão facial e a gesticulação. Matos e Sorsy (2005:4) afirmam que “A palavra contada não é simplesmente fala. Ela é carregada dos significados que lhe atribuem, o gestual, o ritmo, a entonação, a expressão facial e até o silêncio que, entremeadando-se ao discurso, integra-se a ela”, e concluem que “O valor estético da narrativa oral está, portanto, na conjugação harmoniosa de todos esses elementos”.

Para obter bons resultados na projeção da voz, é preciso que se preocupe em fazer com que todos os presentes a ouçam e entendam detalhes, que seja expressiva, convincente e agradável ao público. Quando a voz é trabalhada com veracidade, a expressão facial surge naturalmente, e estas, juntas ao olhar e à expressão corporal é que formam a *performance* do contador de histórias. As expressões corporais e faciais objetivam enfatizar os fatos constituintes do enredo narrado. Segundo Pavis (1999:285-286): “Num sentido mais específico, o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro”.

O contador deve olhar diretamente para o público, este é o primeiro ato de sua comunicação, o público acompanha o seu olhar durante toda a apresentação da sessão de histórias. Através do olhar o contador provoca um diálogo à parte com o público, proporciona uma ligação de intimidade. Ao olhar todos os presentes, o contador passa a sensação de estar falando a cada um em especial, pois “Para o contador, a relação com o ouvinte é direta e imediata. Ambos estão presentes no mesmo lugar e compartilham a produção narrativa no mesmo instante em que ela se dá, ou seja, na situação de performance da poesia oral” (MATOS, 2005: 101). Muitas vezes, “O simples ato de olhar para alguém é, às vezes, mais convincente que as próprias palavras. (...) O contato olho-no-olho é que dá força de expressão. Esta técnica envolve e prende, de fato, a atenção dos ouvintes”. (FROLDI & O’NEAL, 2002: 44)

Os suportes para que uma história seja contada com verossimilhança são: a motivação, a adequação dos contos ao público, que os textos tenham credibilidade e significados desdobrados. Segundo Betelheim (1980:13) “A idéia de que, aprendendo a ler, a pessoa, mais tarde, poderá enriquecer sua vida é vivenciada como uma promessa vazia quando as histórias que a criança escuta ou está lendo no momento são ocas”.

A educação do ser humano precisa ser dinamizada o suficiente para que não seja entediante e o afaste da vontade contínua de crescer e criar, pois as parafernâlias eletrônicas reinam com um mundo de cores e sons pré-fabricados, fazendo mais que necessário trabalhar a criatividade do homem, os aparelhos eletrônicos descaracterizam o seu potencial criativo. O sujeito criativo está sempre despontando novos objetivos para serem realizados em sua vida, elabora metas que se tornam molas propulsoras que proporcionam novas cores em seu cotidiano.

Bibliografia

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.
- ANTUNES, Celso. *A criatividade na sala de aula*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CAVALCANTI, Joana. *Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica*. São Paulo: Paulus, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da filosofia: história e grandes temas*. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.
- FROLDI, Albertina Silva & O’NEAL, Helen Frolidi. *Comunicação verbal: um guia prático para você falar em público*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- ICLE, Gilberto. *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MATOS, Gislayne Avelar & SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. (Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

* * *

O LUGAR DO NARRADOR EM EXPERIÊNCIAS DE JOGOS COM CRIANÇAS E JOVENS

Rosimeire Gonçalves Santos

Universidade de São Paulo (USP)

Narrativa, representação, teatro-educação

No período de 1999 a 2002, desenvolvemos pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São

Paulo. A proposta de trabalho envolvia a criação de grupos de teatro com alunos do Ensino Médio, com o objetivo de promover a apropriação do espaço escolar a partir de procedimentos de jogos teatrais. Durante o ano de 2000, realizamos a pesquisa em duas escolas do interior mineiro, na cidade de Passos. Em vários momentos do trabalho desenvolvido na Escola Estadual Nossa Senhora da Penha, problematizamos a questão do narrador, como será relatado nos próximos parágrafos.

O trabalho desenvolvido nas escolas de ensino médio

Para situarmos melhor a dimensão simbólica do problema trazido pelos alunos, referente à sensação de descaso em que se sentiam naquele período, após uma greve, resolvemos propor a narração de um fragmento de texto mitológico acompanhado da criação de uma imagem fixa (*tableau vivant*).

Os alunos usaram apenas um fragmento do mito de Teseu, retirado do livro *A Legenda Dourada*: “Ensinou-lhe o modo de aproximar-se do Minotauro e de matá-lo no momento propício e, para sair do Labirinto, presenteou-o com um fio condutor.” MEUNIER (1997:133-134), cuja apropriação havia sido trabalhada na aula inicial do processo, com o intuito de buscar formas variadas de se relacionar o texto ao espaço. O sentido se alterava apenas com a mudança do local de enunciação, por exemplo: em cima da carteira, sob a mesa, no canto ou à porta da sala de aula.

O resultado desse jogo foi a narração do recorte acompanhada de uma imagem fixa composta por três alunos surpreendidos enquanto passavam pelo labirinto formado por eles com as carteiras da sala. As duas alunas à frente preparam-se para matar o Minotauro, conduzidas pelo aluno citado, que “ensina”. Em seguida, partimos para o trabalho com outros dois fragmentos, desta vez de fábulas de Esopo (FERREIRA e RÔNAI, 1998).

Imaginávamos que a associação entre a narrativa de “Os lobos e os cordeiros”¹ e a situação vivida naquele momento seria natural: os colegas dispersivos poderiam se identificados com os lobos e os professores com os cães, por exemplo. No entanto, para não direcionar a atividade, não abrimos essa discussão, preferindo deixar o jogo completamente livre. O único foco proposto era a utilização de narrador dentro ou fora da área de jogo, noções trabalhadas com os alunos no momento do jogo anterior, com o relato mítico.

Em relação à outra fábula, “O lobo e o grou”,² partimos, basicamente, do mesmo raciocínio aplicado ao uso da primeira. Acatamos a preferência da turma, experimentando o mesmo texto com as duas duplas. Fizemos, então, o jogo de narração com imagens fixas, obtendo duas cenas bem diferentes, embora ambas tenham utilizado o mesmo recorte da fábula, a frase dos lobos dirigida aos cordeiros.

A primeira dupla criou uma cena com narração literal dentro da área de jogo, em que a narradora entrava e saía da ação. A definição de personagem só era esclarecida a partir da entrada do lobo pedindo aos cordeiros os cães, em discurso direto. Nessa cena, destacamos a falta de definição de papéis e a necessidade de se esclarecer a relação entre eles e o narrador, uma vez que a frase era dita por este. Entendemos que o narrador dentro da área de jogo participa da ação, ao contrário daquele que se coloca fora da área de jogo, portanto, fora da atuação, como um comentarista (PUPO, 1997).

No segundo trabalho, o fragmento extraído da fábula foi transposto para um espaço ficcional onde os jogadores puderam evidenciar temas candentes em sua vida escolar: o consumo de drogas e a violência: um boteco na favela, onde se dava o confronto entre o traficante e o morador que ocultara a droga.

A partir do momento em que o fragmento narrativo foi posto em situação, no segundo exercício, o sentido da fábula foi completamente transformado. Não havia mais o narrador, nem mesmo dentro da área de jogo, uma vez que o traficante agia e dizia o fragmento, “Se quiserdes viver em paz e não recear nenhuma guerra, entregai-nos...”, como uma ameaça. Na nossa maneira de ver, ele não estava narrando

e agindo ao mesmo tempo, mas agindo em palavras e atos, pois o texto dado completava sua ação, o que nos levou a associar a cena criada à noção de ação falada (PAVIS, 1999:5).

Na avaliação da cena resultante deste jogo, foi observada pelo grupo a falta de definição do espaço. Não estava claro para os observadores que aquilo se passava na favela. Este seria um ponto a ser trabalhado na retomada do jogo, que seria proposta para as duas duplas.

No protocolo dessa sessão de jogos, Josias analisava o trabalho da primeira dupla como a criação de “uma cena baseada na parte estrutural do texto”, buscando a literalidade de “história e personagens”.

Em outras circunstâncias, esse tipo de cena poderia tê-los entusiasmado porque, embora o tratamento dado ao texto fosse superficial, estavam presentes alguns elementos de representação como a narração, o espaço ficcional sugerido através da entrada e saída de cena, os personagens e a ação falada. Porém, essa cena foi completamente obscurecida pelo resultado do jogo da segunda dupla, que o aluno descreveu sucintamente no protocolo referente às atividades do dia.

Nas avaliações seguintes aos jogos, os estudantes demonstraram mais segurança para falar de si mesmos. Eles disseram que o processo havia contribuído bastante para que se situassem melhor naquele momento de tomada de decisões e também que, provocados pelo trabalho teatral, se sentiam então mais envolvidos com a escola.

O narrador criado por alunos de ensino fundamental

Durante a condução do processo de pedagogia teatral com crianças das séries iniciais na Escola Parque 210/211 Norte, em Brasília, observamos que elas se sentem mais seguras no desenvolvimento da encenação se incluem o narrador seu trabalho, improvisado ou escrito. A fala do narrador, nesse caso, descreve ações realizadas ou marca a passagem do tempo, como podemos notar nos dois exemplos de narrativa retirada do texto de uma turma de terceira série, cujo título é *A Hora H*, um que descreve ação: “Numa loja de doces, Jubileusa sai com um ovo de chocolate nas mãos.” E outro que soluciona o tempo da cena: “No dia seguinte, na escola, Severino dá o relógio novo para Luana.”

As mesmas funções para o narrador são encontradas no texto *Flicts na Escola*, feito por uma turma de quarta série. Nessa adaptação do livro *Flicts*, de Ziraldo, orientamos jogos e situações-problema envolvendo a aceitação das diferenças. No ato de improvisar sobre o roteiro para recriá-lo, essa turma acrescentou particularidades interessantes ao texto, como a representação de uma sala de aula de escola particular, onde os alunos rejeitavam um novo aluno por ser pobre e negro. Mais uma vez, as funções do narrador, que se colocava sempre fora da área de jogo, eram marcar as entradas de personagens e a passagem de tempo. O narrador de *A Hora H* também era posicionado fora da área de jogo.

No texto escrito a partir do relato de narrativa oral *Maria Bicuda*, o narrador se coloca na mesma posição em relação à representação teatral observada nas outras cenas, mas apresenta uma sutileza: ele compreende a psicologia dos personagens, guia o espectador com sua onisciência, como podemos ver logo na abertura da peça: “Em uma cidade chamada Teresópolis, havia uma menina muito má. Seu nome era Maria. Ela era uma menina como qualquer outra, mas tinha uma diferença, ela era malcriada e não tinha amigos. Um dia ela chegou em casa com muita raiva, mas sua mãe sabia o porquê: em todos os lugares que ela chegava, todo mundo saía. Quando sua mãe saiu do quarto, Maria começou a jogar no chão tudo o que via pela frente.” Em outra parte do texto, o narrador intercala sua fala com os gritos da protagonista, gerando uma progressão do pavor.

Concluímos, então, que a presença do narrador deixa as crianças mais tranquilas em relação à continuidade da cena. Dessa maneira, elas podem aproveitar melhor a brincadeira teatral.

Notas

¹ “No tempo em que os animais tinham todos a mesma língua, os lobos guerreamos os cordeiros, sendo repelidos pelos cães, que a estes se aliaram. Mandaram, então,

um embaixador aos cordeiros, com o seguinte ultimato: “Se quiserdes viver em paz e não reear nenhuma guerra, entregai-nos os cães.” Caíram os cordeiros estupidamente na armadilha, e entregaram seus defensores. Tendo-os esfaçalhado, os lobos facilmente deram cabo do rebanho.” (*op. cit.*, p. 54)

² “Certa vez, um lobo, tendo-se engasgado com um osso, prometeu ao grou uma recompensa se, introduzindo-lhe a cabeça na garganta, o retirasse.

O grou, após haver tirado o osso, pediu a recompensa. Rindo e rangendo os dentes, o lobo lhe respondeu:

— Em vez de esperares recompensa, contenta-te de haveres retirado a cabeça sã e salva da boca e dos dentes do lobo, sem nada ter-te acontecido.

Moralidade: Dirige-se a fábula aos homens manhosos que, salvos de algum perigo, oferecem a seus benfeitores, como prova de gratidão, apenas o não lhes terem feito mal algum.” (*op. cit.*, p. 55)

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAGAS, Amara L. *A brincadeira prometida... O jogo teatral e os folhetos populares*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992.
- FERREIRA, Aurélio B de Holanda e RÓNAI, Paulo. *Mar de histórias*. Antologia do conto mundial, vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- GROSSI, Maria Auxiliadora C. *Elementos para uma pedagogia do poético: métodos e práticas para uma comunicação dos sentidos*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicações, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1988, 4^a ed.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MEUNIER, Mario. *Nova mitologia clássica: A legenda dourada — história dos deuses e dos heróis da Antiguidade*. São Paulo, Ibrasa, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PUPO, Maria Lucia de S. B. *Palavras em jogo — textos literários e teatro educação*. Livre-Docência. Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Le jeu dramatique en milieu scolaire*. Paris: CEDIC, 1977.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- SANTOS, Rosimeire Gonçalves. *Teatralização do espaço escolar: jogos teatrais com textos no ensino médio*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

* * *

AS ‘PEÇAS FALADAS’ DE PETER HANDKE COMO SIMULACRO PARA UMA PEDAGOGIA

Samir Signeu Porto Oliveira

Universidade de São Paulo (USP)

Peter Handke, peças faladas, espectador

O primeiro teatro do austríaco Peter Handke¹ é auto-referencial. O seu discurso teatral tem como tema o teatro. É metateatro. A sua escritura está centrada na primazia do texto — uma literatura teatral que, através da intertextualidade, da técnica da repetição, das frases feitas, de slogans, da colagem verbal, forja uma linguagem desestabilizada, minimalista, um discurso teatral que chega às margens do ensaio cênico, de um *happening* das palavras — autonominação da linguagem. Um formalismo que provoca sempre um certo embaraço. As primeiras peças de Peter Handke foram denominadas, por ele mesmo, *Sprechstücke* — ‘Peças Faladas’.

Nas suas 'Peças Faladas' *Predição, Insulto ao Público, Auto-acusação e Gritos de Socorro*, escritas, publicadas e encenadas nos anos sessenta – podemos observar alguns elementos e algumas características e procedimentos recorrentes: são peças em ato onde não há uma história a ser contada – a fábula já não importa mais; também não há personagens, mas oradores – atores falantes; não há um diálogo na sua forma tradicional e os oradores falam diretamente para o público; e mesmo estando juntos sob o palco, os oradores não têm um relacionamento interativo; então, estabelece-se a conversação em vez do diálogo – ainda que não exista uma resposta concreta, efetiva e oral por parte dos espectadores; é adotada uma estética da provocação através de insultos, gritos, auto-acusações, predições, repetições; a língua é utilizada como instrumento de investigação e campo de sonoridade; os textos são construídos em blocos, por justaposição, sem que, necessariamente, uma palavra, ou uma frase, indique a natureza do relacionamento entre elas; a estrutura fundamental das peças é dada pela forma e não pelo conteúdo, fazendo disso um ato de emancipação; busca-se eliminar tudo o que é artifício e ilusão; e, por fim, existe com frequência uma discussão entre realidade e linguagem.

A partir dessas características se estabelece a possibilidade de uma nova convenção teatral, onde há cisões e dissoluções na linguagem, e uma desdramatização, já que não há recorrência à fábula. Apresentada dessa maneira, a obra solicita, além de uma nova encenação, um novo espectador e uma nova maneira de tomar contato com seu conteúdo. E por que não, também, um simulacro para uma pedagogia? Pois agora não é mais solicitada do espectador a função de receptor passivo envolvido por uma história, pela ordenação e encadeamento de idéias e cenas – esse novo espectador não deve ser o guardião de uma imagem produzida no palco; sendo, então, necessário que ele esteja consciente do jogo teatral para poder refletir e partilhar o que lhe foi oferecido.

Marvim Carlson, estudioso de teatro, chega mesmo a afirmar que as 'Peças Faladas', de Peter Handke, seriam concretizações, ou ilustrações, das idéias do filósofo, também austríaco, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que é considerado um dos fundadores da filosofia analítica. Nas duas obras mais conhecidas desse filósofo – *Tractatus logico-philosophicus* e *Investigações Filosóficas* – o autor se aprofundou no estudo da linguagem e seu funcionamento, sua função, sua lógica, seus jogos, sua capacidade e os seus limites. Temas caros a Peter Handke.

Outros autores insinuam que o nome 'Peças Faladas' (*Sprechstücke*) seria uma crítica, ou mesmo uma brincadeira, que Peter Handke teria feito às 'Peças Didáticas' (*Lehrstücke*) de Brecht. A pesquisadora Ingrid Dormien Koudela – que tem vários estudos dedicados às 'Peças Didáticas' de Brecht, diz que “o trabalho das *peças didáticas* é com a linguagem” e que Brecht propunha uma *tipologia dramaturgical* com vistas a um teatro revolucionário do futuro”. Embora as 'Peças Faladas' de Peter Handke também sejam um trabalho de linguagem que apontam para um teatro do futuro, elas não trazem como nas 'Peças Didáticas' de Brecht, o conceito de *Handlungsmuster* (modelo de ação) presente nos exercícios de dialéticas, onde o texto é experimentado cenicamente, visando à participação do leitor como ator (ação) e co-ator (reflexão) do texto. Nas 'Peças Faladas' só pela reflexão é que se alcançaria a conscientização.

Outra influência sempre mencionada é a de que Peter Handke teria aproveitado os experimentos lingüísticos e a poesia concreta do *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena), grupo formado em 1952, na Áustria, por Konrad Bauer, e Oswald Wiener, Ernest Jandl e Friederike Mayröcker. Experimentos que nos levam à escrita racionalizada de Peter Handke.

Seria o teatro de Peter Handke formalista? Antiteatro? Metateatro? *Happening*? Teatro puro? Teatro Pós-dramático? Independentemente da denominação ou classificação, podemos verificar que nas suas 'Peças Faladas' encontramos algumas das matrizes da renovação do teatro contemporâneo, não só no que diz respeito à dramaturgia, mas tam-

bém, por extensão, todos os elementos, procedimentos e conceitos vinculados ao fazer teatral.

Quando da publicação do volume contendo suas 'Peças Faladas', Peter Handke escreveu uma nota introdutória, que também pode ser lida como um manifesto ou uma declaração de princípios, onde expõe as razões e os procedimentos que as caracterizam como uma renovação teatral: elas não são uma 'imagem do mundo' e sim a sua 'representação'; elas se concretizam através das palavras sem qualquer pretensão de 'ação'; a função dessas peças não é revolucionar, mas chamar a atenção do espectador para um conteúdo particular.

Peter Handke queria, não só com as suas 'Peças Faladas', mas com toda a sua dramaturgia, concientizar o espectador de que no teatro ele estaria diante do fenômeno teatral e que para isso seria necessário um novo olhar, através do qual eles – os espectadores – aprenderiam 'a desmascarar o natural como dramaturgia de um sistema dominante – não apenas no teatro, mas além'. Seria, portanto, no teatro que o espectador aprenderia, adquiriria e desenvolveria um 'olhar estranho', não se deixando 'enganar pelas dramaturgias'.

Nota

¹ Peter Handke nasceu em 6 de dezembro de 1942, em Griffen, sul da Áustria. Desde muito cedo destaca-se como dramaturgo, poeta, romancista, roteirista, tradutor e cineasta. Sua peça *Kaspar* é considerada o *Esperando Godot* dos anos sessenta. Escreveu os roteiros de *Asas do desejo* e *Falso movimento*, filmes de Wim Wenders.

Bibliografia

CARLSON, Marvim. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
HANDKE, Peter. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

* * *

A DRAMATURGIA E OS SENTIDOS EXPRESSOS POR JOVENS ESPECTADORES DE TEATRO NA BAHIA

Sergio Coelho Borges Farias

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ensino de teatro, texto teatral, recepção

A pesquisa que deu origem ao presente texto teve como pressuposto que a arte de ensinar reside principalmente na capacidade do educador para escolher estímulos adequados para o aluno produzir e assimilar conhecimentos, desenvolver habilidades psicomotoras e caracterizar-se, configurando uma visão de mundo ou filosofia de vida, com base num sistema de valores.

O ensino de teatro, incluindo o domínio cognitivo, o afetivo e o psicomotor, aparece como meio privilegiado para a aprendizagem e a composição dos elementos mencionados acima. Os objetivos da pesquisa apontaram para a sistematização de procedimentos didáticos com o texto teatral, tendo em vista a superação da superficialidade, em termos dramaturgical, da produção artística de grupos de teatro formados por jovens em escolas, ONGs e comunidades, produção comumente centrada em improvisações feitas nas aulas e em poemas escritos pelos próprios participantes.

A idéia de colocar o texto teatral, ou a chamada *peça bem-feita*, como elemento central da metodologia, no experimento com os grupos de teatro, resultou também das solicitações constantes de sugestões de textos para montagem, por parte dos grupos com os quais temos tido contato. O destaque para o texto teatral, nesse experimento, não corresponde a uma desvalorização dos demais elementos da

cena. A delimitação ocorreu devido à necessidade de um recorte do objeto de estudo.

Estudar o fenômeno da recepção da obra de arte *texto dramático* por parte de jovens baianos integrantes de grupos de teatro e proporcionar aos mesmos um suporte teórico e técnico no que diz respeito à Dramaturgia foi a proposta dessa Pesquisa-Ação. Os grupos escolhidos foram: *Família PAFATAC de Teatro*; *Cia. de Teatro Operakata* do município de Vitória da Conquista; *Cia. Finos Trapos*, Grupo da Comunidade de Marechal Rondon, Grupo do *Liceu de Artes e Ofícios* de Salvador e estudantes da *Escola Brilho do Cristal*, da Comunidade do Vale do Capão, Chapada Diamantina, Bahia.

Foram programadas aulas de teatro, envolvendo não só estudos das teorias do drama, mas também a prática do ator na construção de uma obra dramaturgicamente. A metodologia desenvolvida incluiu atividades como: leitura de textos dramáticos de autores brasileiros e estrangeiros; discussão sobre hermenêutica; estudos acerca de poéticas de construção de textos e de teorias do drama; e exercícios de improvisação, para o ator, ligados à construção dramática. A fase de pesquisa de campo forneceu instrumentos para a sistematização e aplicação de uma metodologia para aulas de teatro ligadas ao texto dramático e reflexões acerca da recepção da obra de arte.

Para os grupos de jovens atores, a fase de campo da pesquisa aqui relatada ofereceu a possibilidade de entrar em contato com um universo ainda pouco conhecido, apesar de alguns já terem passado por cursos básicos de teatro. A capacidade para analisar uma peça de teatro foi desenvolvida através de exercícios em classe e de leituras dramáticas, que resultaram na ampliação de suas referências estéticas.

Os integrantes dos grupos leram vários textos dramáticos e, através da aplicação de técnicas participativas foram obtidos e registrados os *sentidos expressos*. Os textos lidos foram *Braseiro*, de Marcos Barbosa, *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, *Noivas*, de Cleise Mendes e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos.

Com a Companhia Finos Trapos, aplicou-se a análise ativa na apreciação do filme *Narradores de Javé*, como um exercício de criação de textos a partir de outra linguagem, fornecendo os materiais para o processo de concepção suas obras dramáticas.

Na comunidade de Marechal Rondon, foi aplicado um questionário referente às experiências do grupo com o teatro e também ao espetáculo *IROCO*, assistido pelo grupo no Teatro XVIII. O grupo do Liceu de Artes e Ofícios realizou um intercâmbio com o outro grupo de teatro do Liceu, que apresenta o espetáculo *Cuida bem de mim*.

Com o grupo Escola Brilho de Cristal da comunidade do Vale do Capão – Chapada Diamantina, foram trabalhados, introdução à dramaturgia, a leitura de textos dramáticos de dramaturgos brasileiros e leituras dramáticas destes textos, resultando em uma encenação e avaliação da mesma como, também, oficinas teatrais exercitando os jogos dramáticos de Viola Spolin com o intuito de intensificar o conteúdo da prática teatral a formação do indivíduo e, também, coleta dos sentidos expressos.

Após a identificação do tema e o relato da intriga ou enredo de cada texto, destacando-se os conflitos nele presentes, foram caracterizados os principais personagens. A composição de subtextos para os mesmos foi o exercício seguinte. Depois, procurou-se determinar a sequência de fatos atinentes, relacionados aos objetivos dos personagens, bem como localizar os signos presentes na escritura dramaturgicamente. O desfecho de cada trama, depois de identificado, serviu de base para uma reflexão sobre o conteúdo central da obra e sobre a relação da mesma com o quadro social vivido pelos participantes. As emoções vividas durante a leitura também foram destaque nos momentos de análise ou apreciação da obra de arte *texto teatral*. Finalmente, conversou-se sobre as possibilidades de encenação do texto em pauta, idéias para composição do cenário, dos figurinos e até da trilha sonora.

Durante esse processo, além da leitura de textos sobre teoria do drama, também foram aplicados jogos teatrais. Um deles incluía a realização de várias ações cotidianas, com o participante selecionando

três delas. Em seguida era criada, através da ação corporal, uma história interligando as mesmas. O mesmo trabalho era feito em grupos. Os grupos transcreviam as falas surgidas nas improvisações. Criar, na prática, uma dramaturgia a partir da ação corporal, da criatividade e da experiência subjetiva, era também objetivo do experimento.

O processo metodológico sistematizado com essa pesquisa tem início com a leitura individual do texto pelo participante do grupo, em casa, seguida de uma leitura coletiva simples, e, depois, de uma leitura dramática em classe. A quarta etapa constitui-se numa leitura dramática diante de um público. Propõe-se aqui que se realize a encenação do texto que foi lido, a análise do processo pelo grupo, enquanto produtor e espectador dessa obra, e, finalmente, a produção de um *novo* texto dramático que tenha como referências as análises feitas pelo grupo. A partir deste ponto, o caminho pode ser retomado, do início: leitura individual, leitura em grupo, leitura dramática, encenação e assim por diante.

Essa estrutura foi desenvolvida com um grupo de estudantes de Licenciatura em Teatro, bolsistas de Iniciação Científica, constituído por Carla Bastos, Daiseane Andrade, Danielle Oliveira, Flávia Cristiana dos Santos, Juliane Melo e Roberto de Abreu Schettini. Nela aparecem os princípios da reciprocidade na recepção da obra de arte, com o indivíduo sendo estimulado a analisar a obra e fomentar através desta análise a produção de uma outra obra. Essa metodologia cíclica está voltada para a afirmação da figura do ator autor, que desenvolve a atenção seletiva, é capaz de dar respostas aos estímulos apresentados pelo educador-coordenador, tem condições de defender suas idéias e escolhas, de organizar um sistema de valores e, finalmente, de caracterizar-se como sujeito social, especificamente enquanto artista da cena antenado com seu tempo.

Bibliografia

- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

* * *

TEATRO-EDUCAÇÃO: AS CONTRIBUIÇÕES DA ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO

Sueli Barbosa Thomaz

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, educação, imaginário

O objetivo deste texto é apresentar como, através do teatro-educação, foi possível a apreensão do imaginário dos alunos, utilizando as orientações metodológicas de Jean Pierre Ryngaert sobre os jogos dramáticos, sob a guarda epistemológica da Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand.

Durante a realização da pesquisa as cenas foram sendo construídas passo-a-passo, sem abandonar as práticas necessárias para a formação do ator – iniciação às técnicas do jogo – com a utilização do espaço cênico, o conhecimento, o domínio do corpo, a relação com o outro, com os objetos, o uso da voz, dos gestos e o fazer-se ver e ouvir, e da tipologia das práticas de Ryngaert (1985), basicamente a de número 9, que recomenda a improvisação coletiva, como uma situação de comunicação, a partir de um tema livre; uma narrativa; um mote; uma imagem, desenvolvida pelo grupo e que comunica uma mensagem.

Deste modo, mais do que um atrelar das cenas a um texto escrito, próprio das práticas teatrais usuais, a proposta, atendendo às orientações de Jean Pierre Ryngaert (1985), propiciou uma experiência sub-

jetiva criadora do desenvolvimento do indivíduo na sua relação com o mundo, pertencente ao campo da cultura.

Iniciando, portanto, as atividades da oficina de teatro com a pergunta: “Por que o bairro assim se denomina?” várias histórias foram narradas pelos alunos, a partir de “causos” contados pelos avós, pais e pela comunidade em geral.

São casos que permanecem na memória-imaginação das pessoas. Memória que, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo, que tem o sentido supremo do eufemismo, que nega o tempo, assegurando o ser contra a dissolução do devir, a possibilidade de regressar, de regredir e fazer crescer a esperança essencial (DURAND, 1997: 403). Mergulhados no passado, os causos distanciam-se da memória historiadora, para situar-se na memória-imaginação, pensada por Bachelard (2001).

Foi através de práticas do fazer teatro que conseguimos apreender o imaginário dos alunos, através do que Gilbert Durand (1997) denomina trajeto antropológico: A incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.

Para Ryngaert (1981:125): “As qualidades deste trabalho consistem na aprendizagem da liberdade. Liberdade do tema, liberdade na organização do jogo, liberdade no debate.”

Após a apresentação dos casos sobre o bairro, o jogo teve início com exercícios técnicos destinados a ensinar aos alunos a jogarem o jogo do ator: iniciação às técnicas do jogo.

Os corpos pareciam dançar no espaço cênico, a alegria era contagiante. Espaço de liberdade, de fazer o que a imaginação mandasse, de tentar ser diferente, uma vez que, como afirma Merleau-Ponty (1996), os gestos do corpo descobrem fontes emocionais, criam espaço expressivo, tendo em vista que o corpo é eminentemente um espaço expressivo, é nosso meio geral de ter um mundo, se limita aos gestos necessários à conservação da vida, colocando ao nosso redor um mundo biológico, devendo ser comparado não a um objeto físico, mas antes à obra de arte.

Deste modo, os alunos em grupos criaram as seguintes cenas mergulhadas nas lembranças: o assassinato da menina, o exterminador da noite e a morte do sineiro.

Os atores em pé (posição vertical), atrás de uma barricada feita com cadeiras, aguardavam a chegada, ficando estáticos, como se estivessem se rendendo ao poder do assassino, que arrebanha sua presa com uma arma.

Perguntados ao final das apresentações das cenas sobre a ligação com o cotidiano do grupo, a menina assassinada respondeu: “As cenas que criamos mostram a realidade em que vivemos: assassinatos, assaltos, não temos paz nem nas nossas casa.”

As cenas sobre o exterminador da noite foram montadas com todos os atores deitados, houve um relaxamento necessário ao sono tranquilo. Os corpos estavam em harmonia, sem falas, ruídos, com pequenos gestos que procuravam a posição ideal para o descanso. De repente, o exterminador adentrou o espaço e fez suas vítimas, sem que elas pudessem reagir.

A primeira vítima morreu dormindo, e as demais tiveram apenas tempo para levantar a cabeça e tomar consciência da situação. Todos morreram deitados, vitimados na cabeça – centro e princípio da vida, de força física e psíquica, receptáculo do espírito (DURAND, 1997).

Percebeu-se que os jogadores não lutavam, estavam no abrigo do lar (a casa como símbolo da intimidade) em segurança. Foi no conforto das suas camas que foram derrotados pelo exterminador. Um jogo que denota a presença dos simbolismos míticos: a casa, o lar como abrigo, aconchego, descanso, proteção, repouso, relaxamento etc., mas também um ambiente inseguro.

Esta prática é comum na cidade do Rio de Janeiro, pessoas são exterminadas durante a noite, sem nenhuma condição de defesa. É o massacre como forma de limpeza. O extermínio é a morte certa, praticada contra um grupo de pessoas – o genocídio.

Mais uma história criada pelos alunos, o assassinato do sineiro, com cenas que se desenrolam, durante a noite, com os jogadores dormindo. É a reprodução dos casos contados na comunidade. Os jogadores estão dormindo e acordam com o bimbalar do sino. Revoltados levantam de suas camas e, em grupo, matam o sineiro.

Os jogadores, com movimentos rápidos, levantam-se das camas e, segurando o sineiro pelo pescoço, atiram em sua cabeça, deixando-o estendido no chão – cenas de grande violência em que o três jogadores matam o sineiro.

Nestas cenas, o simbolismo do sino do passado está próximo dos sinais realizados com fogos de artifícios que avisam a chegada das drogas ou da polícia, o toque de recolher que é dado pelos bandidos, para que a comunidade se mantenha trancada em suas casas, o comércio fechado, as escolas sem aula e as vielas vazias. É o tempo marcado sobre o domínio do poder.

O sineiro é morto, mas será substituído por outro sineiro, porque é preciso evocar aqueles que fazem do uso da droga um caminho de vida, um caminho sem volta, de destruição do homem e da sociedade, um encontro com a morte.

Podemos observar, nas cenas criadas na relação corpo-objeto, que os jogadores, ao colocarem seus corpos em ação durante o jogo, acabaram por fazer do teatro, no sentido usado por Artaud (1999), um meio, para vazar abscessos coletivamente, perturbando o repouso dos sentidos e liberando o inconsciente comprimido, restituindo os conflitos adormecidos com todas as suas forças

Esse autor (1999, pp. 28-9), ao comparar o teatro com a peste, no sentido de que ambos são revelação, afirmação e exteriorização de um fundo de crueldade latente, através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.

Por outro lado, as considerações de Stanislavski (*apud*, ROUBINE, 2000) sobre o trabalho do ator no que se refere às ações, vontade, sentimentos surgem em torno da relação consciente-inconsciente, e que o ator não tem como controlar o que emerge do seu subconsciente e, para tanto deve convocar seu corpo via ações. Afirma este autor (1995:250): Absolvido nas ações físicas, não pensamos nem temos consciência do complexo processo interior de análise que, naturalmente e imperceptivelmente, vai ocorrendo entre nós.

Indo além de uma temporalidade linear e racional, os jogadores deixaram emergir imagens, próprias da memória coletiva e que nos dias de hoje estão presentes na vida cotidiana do grupo. Passado, presente e futuro se misturaram, como se misturaram corpo físico e social, numa luta contra a morte em favor da vida, em que os gestos ossificados acabaram por elucidar um estado, um problema do espírito.

Embora com medo da morte, vivendo no dia-a-dia do terror, lutando sem conseguir vencer o mal, ameaçados, encurralados e perdidos, os jogadores revelaram-se como mediadores da situação, na busca de alternativas que permitam que a vida seja vivida.

Imagens que mais do que representadas foram revividas. Segundo Rubino (2000), Stanislavski considerava que o reviver é a antítese do representar, uma vez que representar está limitado a utilização de formas convencionais, enquanto o reviver é o encontro de uma situação dramática e do passado íntimo do ator, com a presença de uma situação vivida ou homóloga.

Relacionando o pensamento de Artaud (1999:50) sobre teatro e a alquimia, acredito que o Teatro-Educação parece ter a força do símbolo alquímico, em que os sentimentos e a identidade evoluem através das personagens, dos objetos, das imagens, tudo que constitui a realidade virtual do teatro e o plano ilusório, no qual evoluem os símbolos da alquimia. Lembrando que a alquimia simboliza a própria evolução do homem, de um estado em que predomina a matéria para um estado espiritual: transformar em ouro os metais, é o equivalente a transformar o homem em puro espírito.

Em Teatro-Educação estaria presente o objetivo de educar para a compreensão humana, cuja missão espiritual da educação, pensada por

Morin (2000) seria: “Ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade.”

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
 DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
 MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2000.
 ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
 RYNGAERT, Jean-Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha, 1981.
 ————. *Jouer, représenter*. Paris: Cedic, 1985.

* * *

A CRIAÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS A PARTIR DE JOGOS E DAS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dramaturgia, jogo, teatro

Nossa pesquisa tem como objetivo propor a criação de uma metodologia de ensino do teatro, fundamentada na busca por um *aperfeiçoamento técnico na arte de interpretar*, na *criação de textos teatrais* a partir da aplicação da *peça didática* de Bertolt Brecht, na utilização de *jogos dramáticos e teatrais* e na *expressão individual* de alunos do Ensino Fundamental. Essa proposta metodológica deverá ser elaborada a partir de uma Oficina de Teatro. Sua concepção baseia-se também em preocupações com a qualidade do trabalho teatral, desde a criação do texto até a sua encenação.

A procura por um *aperfeiçoamento técnico na arte de interpretar* deverá pautar-se em exercícios e técnicas de interpretação que serão aplicados durante a oficina, alicerçados em princípios e conceitos de teorias pinçadas de vários autores, estas serão compreendidas, rediscutidas, repensadas e adaptadas à realidade dos alunos. As aplicações dessas técnicas e exercícios serão feitas inicialmente através dos jogos dramáticos: estes permitirão um contato do aluno com a representação, com o tornar-se o outro, com o dramatizar.

A *peça didática* de Bertolt Brecht será vista nessa pesquisa como um *modelo de ação*¹ que deverá ser aplicado ao ensino do teatro. *Modelo de ação* que, além de despertar a consciência crítica, política e social, estimule a construção de *textos teatrais* a partir da *expressão* dos atores e de suas improvisações, e permita a aplicação de *técnicas*² *corpóreo-voçais* e *exercícios de interpretação*.

Acreditamos que a aplicação da *peça didática* de Bertolt Brecht possibilitará o desenvolvimento dessa pesquisa, mas para isso é preciso que o teatro e a teoria de Bertolt Brecht sejam entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a Primeira Guerra Mundial. Foi em 1926 que Brecht começou a falar de “*teatro épico*”. Nessa década de 1920, Brecht utilizou este termo para um estilo de representação que ultrapassava a dramaturgia clássica realista – naturalista e da *peça bem-feita*.

No *teatro épico* se narra o que se passou, no *dramático* se assiste a uma ação presente. Procurando manter o público e suas reações no nível do racional, o *teatro épico* revela as condições da vida e as determinantes sociais. A descoberta destas condições tem lugar mais na

interrupção dos acontecimentos com as reflexões que a seguem, do que no encadeamento lógico das ações.

O fim didático do teatro épico brechtiano exige que seja eliminada a ilusão, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer tudo. O público do modelo aristotélico, purificando-se, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado e incapaz de uma idéia rebelde (ROSENFELD, 1985). Ao contrário disso, as emoções no *teatro épico* devem ser transpostas para o campo do raciocínio, o público permanecerá lúcido diante do espetáculo. A emoção é admitida, somente, como provocação para a reflexão que pode levar o indivíduo a transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada.

Brecht começa a escrever suas *peças didáticas*, fundadas sobre o princípio da prática coletiva do fazer artístico, destinando-se a incitar todos que nela participam a se tornar ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão. As *peças didáticas* são exercícios de reflexão dialética, pois Brecht utilizava a dialética como recurso literário.

A *peça didática* tem o propósito de trazer o reconhecimento do ator social inserido no seu ambiente, provocando, dessa forma, uma transmutação individual que poderá desembocar em uma transformação do social.

A *criação de textos teatrais* ocorrerá a partir da *memória* e da *expressão individual* dos participantes, num redimensionamento da palavra dita, evidenciando e construindo um espaço de teatralidade, numa reflexão sobre o cotidiano dos jovens, estabelecendo, dessa forma, um diálogo entre seu contexto histórico, político e social e a *peça didática* aplicada como exercício teatral.

As analogias com o cotidiano surgirão em discussões coletivas ao final de cada dramatização do *modelo de ação*. Os resultados dessas discussões serão trazidos para o campo da ação através dos jogos e das improvisações de cenas teatrais.

Observaremos, na produção dos *textos teatrais*, o caráter espontâneo da *expressão individual* e a aproximação do *modelo de ação* com os saberes discursivos do cotidiano, não imediatamente visíveis, mas que a partir dessas analogias serão percebidos sem se deixar de considerar o sujeito participante. Dessa forma presumimos ser possível a *criação de textos teatrais* mais próximos à realidade dos alunos, bem como a valorização de suas culturas, além da preservação do patrimônio imaterial universal.

A *criação de textos teatrais* terá como suporte os *jogos teatrais* e *transmissão oral* dos alunos envolvidos na oficina, a *peça didática* como *modelo de ação*, a *aplicação das teorias do drama* e os *estudos de teóricos* sobre o assunto.

Notas

¹ Ingrid Koudela no seu livro *Texto e jogo* (1996:14), esclarece que Brecht fundamenta sua teoria das peças didáticas em dois conceitos principais o de *modelo de ação* (*Handlungsmuster*) e o de ato artístico coletivo (*kollektive Kunstakt*). No primeiro, os textos das peças funcionam como modelo para experimentos, através da imitação e da improvisação.

² A palavra técnica pode parecer sugerir algo imperativo, busca de automatismo, alienação, algo desagradável. Contudo a forma como a empregamos nesse trabalho está relacionada à idéia de exercício e prática constante, como um instrumento de atualização, concretização do domínio perfeito da arte de interpretar, onde ator e técnica deixem de ser opostos e tornem-se uma única e mesma realidade.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
 BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht. In: ————. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
 ————. *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BERTOLT, Brecht. *Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Coleção Logos, 1978.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

FERREIRA, Sueli (Org.) *O ensino das artes: construindo caminhos*. Campinas: Papirus, 2001.

GIL, Antônio Carlos. *Projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. Campinas: Papirus, 2001.

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.

PALLOTTINI, Renata. O personagem segundo Brecht. In: _____. *Dramaturgia – construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAZ, Otávio. *O arco íris e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001.

RODRIGUES, Wilma. Técnicas do distanciamento no teatro épico de Bertolt Brecht. *Revista de Letras*. Assis – UNESP, v. 13, pp. 193-209, 1970/71.

_____. *As peças didáticas na dramaturgia brechtiana*. *Revista Araraquara*, v. 4, pp. 189-213, 1978.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Desá, 1985.

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

RYANGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTANA, Arão Paranaçu de. *Teatro e formação de professores*. São Luís: Edufma, 2000.

STAIGER, Mil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

* * *

A ESTÉTICA DO FAZ-DE-CONTA: PRÁTICAS TEATRAIS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Jogo simbólico; teatro; educação infantil

Introdução

O trabalho enfoca os resultados de uma pesquisa acerca do processo de construção de conhecimento em teatro¹ sob a ótica da epistemologia genética. Ele se insere nas áreas do teatro e da educação infantil e tematiza as relações entre a evolução do jogo simbólico, manifestação estética² da criança, e a postura pedagógica do professor, na abordagem das atividades dramáticas.

Como o objetivo da investigação era refletir sobre o teatro como manifestação própria à expressividade do ser humano, essencial ao pleno desenvolvimento das suas funções intelectuais, estéticas e sociais, realizou-se um estudo detalhado acerca das relações entre a ativi-

dade lúdica e a construção do conhecimento, buscando-se enfatizar as contribuições da obra de Jean Piaget para a pedagogia.

Teatro e jogo na educação infantil: concepções epistemológicas

No que tange às teorias sobre o desenvolvimento infantil e as suas relações com o processo de aprendizagem, a perspectiva piagetiana constitui um instrumento fundamental à compreensão de como o ser humano alcança o conhecimento, ou seja, de como compreende e expressa o mundo em que vive.

Piaget parte da ação da criança como sujeito do processo cognitivo, considerado-a um ser ativo que constrói a si mesmo na medida da sua interação com o meio (físico e social). E concebe a educação como um processo que se desenvolve a partir dos desejos e curiosidades da criança, e mediante a sua ação frente ao mundo.

Entretanto, no nosso meio escolar, os avanços da teoria parecem não corresponder à experiência prática desenvolvida no cotidiano das instituições de educação infantil. Observa-se que, mesmo as propostas pedagógicas que dizem justificadas pelos ideais construtivistas, na prática, parecem ignorar aspectos fundamentais da teoria, revelando concepções empiristas ou aprioristas de ensino-aprendizagem.

A concepção de fundo empirista relaciona-se com a pedagogia diretiva de caráter reprodutivo e disciplinador, calcada na submissão e garantida através de métodos de autoridade, centrando-se na figura do professor como aquele que “transmite” o conhecimento aos alunos, que devem ser instruídos, iniciados.

A concepção apriorista, por sua vez, relaciona-se com a pedagogia não-diretiva, na qual o professor é praticamente dispensável, dado que as condições prévias que o sujeito possui ao nascer são garantia do seu desenvolvimento mediante os “estímulos” fornecidos pelo meio. Ela costuma relacionar-se ao espontaneísmo³ (o *laissez-faire*), correspondendo ao deslocamento do centro do processo educativo para a criança.

Na prática do teatro na educação infantil, essas duas posturas parecem dominar o fazer pedagógico, ocasionando, por um lado, um fenômeno designado pelo termo “teatrinho”, abordagem diretiva usual que envolve a realização de montagens teatrais; e, por outro, o quase abandono que caracteriza as chamadas atividades de “brincadeira livre”, intervalos entre a atividade curricular, previstos na rotina da sala de aula, destinados às atividades lúdicas espontâneas, que constituem momentos desvinculados da intencionalidade do projeto pedagógico da escola.

Com vistas a esclarecer essas hipóteses acerca da abordagem prática do teatro na educação infantil levantou-se o problema da pesquisa, que investigou a natureza dessas práticas, tanto no que se refere à compreensão da criança sobre a sua atividade lúdica espontânea e sobre as atividades propostas pelo professor, quanto aos objetivos pedagógicos da ação docente no que tange ao faz-de-conta e ao teatro.

Abordagem metodológica

Realizou-se um estudo de caso amparado por princípios da pesquisa qualitativa, utilizando-se, como procedimento de coleta de dados, o interrogatório clínico empregado na pesquisa psicogenética. O trabalho de campo desenvolveu-se numa Instituição de educação infantil, em Porto Alegre, mediante a interação entre a pesquisadora, quinze crianças (com idades entre 3 e 6 anos), pertencentes a três turmas da escola, e doze professoras do quadro funcional e com habilitação profissional.

Os dados foram interpretados em acordo com o referencial teórico de Piaget (1932 e 1945), Kamii e Devries (1977 e 1980), Spolin (1963) e Koudelela (1984, 1991 e 1999), o que permitiu ampliar a compreensão sobre o processo investigado.

O objetivo central da pesquisa era compreender as diferentes fases do processo de construção do símbolo lúdico e da teatralidade e as

influências da postura do professor de educação infantil nesse processo. Sendo assim, o propósito de identificar o percurso evolutivo na construção das atividades lúdicas de caráter dramático exigiu investigar as formas de caracterização dos jogos simbólicos e da atividade teatral da perspectiva das crianças; e a intenção de compreender as concepções das professoras exigiu conhecer as diferentes descrições e justificativas das práticas pedagógicas adotadas.

Considerações finais

A análise das conversas com as crianças permitiu refletir sobre princípios fundamentais da teoria e conhecer de perto a evolução da atividade lúdica e o ponto de vista delas acerca das atividades lúdicas e teatrais desenvolvidas na sala de aula. E a análise das conversas com as professoras possibilitou a identificação de importantes lacunas na formação do profissional da educação infantil, levando a compreender os entraves que elas significam à evolução das condutas lúdicas de caráter dramático.

As professoras conceberam o faz-de-conta como uma atividade livre na qual as crianças expressam o mundo e interagem com seus pares, entretanto, o fato de não compreenderem a maneira como a evolução da atividade lúdica pode desencadear condutas lúdicas coletivas e teatralizadas leva-as a conceber a prática do teatro como algo a ser “ensinado”, uma atividade nova para as crianças, desvinculada da atividade lúdica representativa.

Ora, se o professor sabe que as crianças realizam suas descobertas, expressam seus desejos e experimentam as relações sociais na atividade simbólica, o que o faz pensar que uma atividade pode ser aprendida pela simples repetição?

Na perspectiva enfatizada pelo trabalho, uma proposta de educação infantil que ignore as relações de continuidade entre as condutas lúdicas individuais e subjetivas e os primórdios da construção da representação teatral não possui instrumentos para prever intervenções pedagógicas que venham a auxiliar as crianças nesse processo construtivo.

Observou-se que a preocupação precoce com o “resultado” das representações ignora o fato de que as crianças ainda não possuem a necessidade de comunicação ator-espectador, refletindo-se na postura autoritária do professor, que busca “transmitir” padrões estéticos (a serem reproduzidos), em detrimento da participação ativa do grupo de alunos. Estes parecem desempenhar o papel secundário nas montagens. Tais modelos, por serem exteriores às motivações do pensamento das crianças, não são compreendidos e tampouco praticados efetivamente, acarretando punições que podem implicar, como se constatou, a exclusão da criança da atividade. Essa postura arbitrária afasta as crianças da possibilidade de interação entre si e com a experiência criativa.

As professoras revelaram concepções utilitárias da atividade artística, confirmando a presença da arte na escola subordinada à transmissão de valores e normas de conduta, ou a objetivos genéricos, tais como, “desenvolver a criatividade”, “desinibir” e “socializar”. Essas concepções, somadas à ausência de considerações relativas a aspectos específicos da linguagem do teatro, evidenciam importantes lacunas na sua formação profissional.

A abordagem do “teatrinho”, praticada em alusão a datas significativas constantes do calendário escolar, vincula-se a interesses dos adultos (diretores, pais ou professores) em ilustrar os momentos de culminância de atividades letivas. Por outro lado, a “brincadeira livre”, concebida como conduta básica e mencionada como atividade social e expressiva em conexão com a qual ocorrem importantes descobertas e relações necessárias ao desenvolvimento da criança, não parece valorizada como parte integrante do processo educacional, pois desconhece o significado do jogo e das condutas de imitação, as suas relações com a aquisição de conhecimentos ligados a diferentes domínios e funções intelectuais.

De modo geral, os resultados da pesquisa levam a concluir que o teatro, nos moldes praticados na realidade educacional investigada,

subordina-se a objetivos disciplinadores e vincula-se a concepções de ensino ultrapassadas. Isso revela a falta de conhecimento a respeito das relações de continuidade entre o jogo simbólico e a representação cognitiva, o que, na perspectiva piagetiana, compromete seriamente a base de um projeto pedagógico que se pretenda envolvido na construção de sujeitos autônomos.

Notas

¹ A despeito da distinção entre o teatro no sentido adulto do termo (representação perante platéia com intuito de comunicar) e as primeiras manifestações da capacidade dramática (presentes na criança bem pequena), optou-se por utilizar o termo *teatro*, dada a existência de um percurso evolutivo entre as duas formas de manifestação.

² O termo é tomado no sentido de Kant, de acordo com Abbagnano (1998:367), “alusivo à arte e ao belo (...) esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo”.

³ Barbosa (1984:21) refere-se ao “espontaneísmo inconseqüente” como uma postura decorrente da falta de preparo dos professores de arte para a docência; Becker (1993:86) afirma que: “A ‘não-diretividade’ tem-se apresentado, especialmente os meios educacionais, como formas veladas, camufladas de autoritarismo, e não como luta aberta contra ele; como reforma e não como revolução”.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação: conflitos e acertos*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BECKER, Fernando. *Da ação à operação: o caminho da aprendizagem em Piaget e Paulo Freire*. Porto Alegre: Palmarinca, 1993.
- KAMII, Constance; DEVRIES, Rheta. [1980] *Jogos em grupo na educação infantil: Implicações da teoria de Piaget*. São Paulo: Trajetória Cultural, 1991.
- _____. *Piaget para a educação pré-escolar*. [1977] Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIAGET, Jean. [1946] *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. [1932] *O juízo moral na criança*. São Paulo: Summus, 1994.
- SPOLIN, Viola. [1963] *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

* * *

TEATRO E PRISÃO: DILEMAS DA LIBERDADE ARTÍSTICA EM PROCESSOS TEATRAIS COM POPULAÇÃO CARCERÁRIA

Vicente Concílio

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro-educação, prisão, presidiários

A pesquisa que resulta na dissertação “Teatro e Prisão” é fruto de uma experiência envolvendo criação teatral em dois contextos distintos, apesar de possuírem em comum o fato de possibilitarem a realização de um processo artístico com homens e mulheres presos ou egressos do sistema penal.

Inserido na Funap – Fundação de Amparo ao Preso, o Projeto *Teatro nas Prisões* possibilitou, nos anos de 2002 e 2003, dentro das dependências da Penitenciária Feminina do Tatuapé, a realização do espetáculo *Mulheres de papel*, adaptação do texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos.

A partir de 2004, o projeto aconteceu fora de um presídio, com presos em regime semi-aberto e ex-presidiários, além de um grupo de atores profissionais co-responsáveis pela condução do trabalho. Deste

processo resultou o espetáculo *Muros*, inspirado no conto *O muro*, de Jean Paul Sartre, apresentado em diversos espaços da capital paulistana desde sua estréia, em setembro daquele ano, na EAP – Escola de Administração Penitenciária, até novembro de 2005, totalizando cerca de 90 apresentações.

Nascidos de processos dirigidos pelo monitor de educação e diretor de teatro Jorge Spínola, e dos quais participei nas funções de ator e pesquisador, esses espetáculos possibilitaram a elaboração de uma análise da inserção de propostas artísticas em locais improváveis, como é o caso das prisões, a partir de múltiplas perspectivas.

A primeira delas reside na contradição óbvia entre a liberdade da criação artística e o contexto prisional. É um dos fatores essenciais para a realização de qualquer trabalho em uma instituição penal compreender que qualquer atividade está submetida a uma série de regras que não estão sujeitas a debate e que elas devem ser respeitadas caso realmente se pretenda realizar um processo até o fim.

O presídio, a despeito de sua missão declarada, que é a ressocialização, na verdade está estruturado de uma maneira que pouco contempla a totalidade da demanda por trabalho, educação e cultura, tráfede que se destaca como principal conjunto de agentes reabilitadores do indivíduo apenado. No entanto, grande parte de suas ações e, conseqüentemente, a maior parte de seu corpo funcional, está destinada a satisfazer demandas por segurança e disciplina, fato que revela a real função da prisão, que é manter sua ordem interna através de sucessivas medidas punitivas.

Assim, práticas culturais e educacionais não raro são acusadas de desestabilizar a ordem precária do organismo penal, custando a desenvolver projetos que necessitem de apoio da penitenciária. Em busca desse suporte essencial, o artista se enxerga em uma eterna negociação com a diretoria do presídio, ao mesmo tempo em que precisa mostrar, ao grupo de presos, que sua prática não está vinculada diretamente com a atribuída aos funcionários da prisão. E esse vínculo deve ser construído sem que nenhum dos grupos se sinta ofendido: nem presos, nem diretoria, nem funcionários.

É com a colaboração de todos esses grupos, em muitos aspectos antagônicos entre si, que um projeto com características tão distintas ao universo prisional, como é o caso de um trabalho teatral, possui mais chances de se concretizar. E para que essa colaboração aconteça, é necessário preservar as relações, contemplar algumas expectativas e, evidentemente, encontrar maneiras sutis de realizar críticas.

Trata-se de tomar todas essas dificuldades como algo inerente ao processo. Aos desafios abarcados pela prática teatral, como a construção de um vínculo com os parceiros, o cumprimento coletivo das regras elaboradas pelo grupo a fim de organizar o trabalho coletivo, diminuir o medo de se expor, entre tantos outros, o teatro em uma instituição penal vai acumular outros, como a limitação espacial e temporal, uma certa dificuldade em abordar cenicamente determinados temas e até a impossibilidade de realizar ensaios com as portas fechadas.

Ainda assim, é comum ouvir dos presos que, no teatro, eles se esquecem da cadeia, diante da possibilidade de serem tantos outros e vivenciarem outras realidades em cena. Na contradição entre liberdade e prisão, surge a certeza de que aquilo que é construído no espaço ficcional é mais forte que a cadeia.

Isso nos leva a um outro ponto a analisar, relativo aos sentidos que a um processo teatral podem ser atribuídos, tanto pela instituição em que ele se insere (o presídio) quanto pelos agentes da ação artística (atores profissionais, presos e diretor teatral) envolvidos na elaboração do espetáculo, além da platéia.

Esses sentidos estão ligados às expectativas elaboradas por cada um desses grupos com relação aos interesses envolvidos na construção de um espetáculo dentro da prisão. A garantia de um espetáculo realizado por um grupo de presos atende, sem dúvidas, à própria unidade penal. Mais que oferecer uma atividade cultural, a instituição passa a

ser vista como um espaço que oferece algo além da punição. Isso atende a interesses da própria cadeia, que passa a ser vista como um espaço que ainda oferece alguma assistência ao preso.

Mas o fato de parecer útil aos interesses do presídio não invalida a elaboração do espetáculo. Ele é elemento engajador aos integrantes do processo, que enxergam na cena a materialização de todos os saberes construídos pela própria prática teatral.

Além disso, é no momento da apresentação em que o processo se expande e atinge pessoas outras, alheias ao processo, que conquistam a oportunidade de apreciar uma obra artística elaborada no contexto peculiar da prisão, por homens e mulheres aos quais são atribuídos apenas os estigmas do crime e da violência.

Paul Heritage (HERITAGE, 1998), diretor teatral inglês com vasta experiência em prisões, também atribui à apresentação a importância de dividir com o público as conquistas artísticas construídas durante a sua elaboração. Para ele, quando não há interesse em ampliar o alcance do processo através da construção de um espetáculo, corre-se o risco de limitar o teatro a um uso terapêutico, mais preocupado em debater atitudes e motivações dos atores presos, em vez de debruçar-se sobre um processo artístico.

A grande questão relativa à construção do espetáculo reside no cuidado em não transformá-lo em uma justificativa para que o coordenador do processo passe a agir de forma equivalente ao presídio: obrigando todos a respeitarem marcações e destituindo do grupo o direito de criar, de contribuir com a encenação, criando uma relação autoritária que atenda apenas aos interesses de um tipo de direção que toma para si todos os aspectos criadores e lida com os atores como um grupo que deve obedecer a marcações.

Ao oferecer a um preso a possibilidade de decidir, debater e construir um espetáculo, o trabalho com teatro em instituições penais promove a construção de novos significados para o engajamento daqueles homens e mulheres na questão da prática das regras, possibilitando um envolvimento coletivo no seu debate, proposição e cumprimento.

Esse debate sobre as regras busca consolidar uma rotina de trabalho grupal e, desse modo, construir um espetáculo teatral. Atribuir aos integrantes do grupo, dentro de uma prisão, a responsabilidade pela manutenção do espetáculo e pela criação das regras de seu funcionamento é uma atitude oposta à maneira coercitiva com que a penitenciária se relaciona com o cumprimento das leis pelos presidiários.

Ao provar que homens e mulheres presos podem assumir compromissos e realizar com grau elevado de autonomia um espetáculo teatral passível de ser apreciado por outros, um processo atento a essas possibilidades pode produzir pequenos avanços nas estruturas modelares da relação entre os presídios e aqueles que são alvo de sua ação.

As estruturas prisionais, heterônomas, produzem no homem preso uma relação que só serve ao funcionamento peculiar da ordem carcerária. Consta-se que o tipo de ressocialização promovido pela prisão só serve para a própria prisão, pois viver em sociedade exige muito mais que obediência às regras mediante elevadas medidas punitivas.

Essa constatação não é nova. Ela nasce junto com a própria prisão (FOUCAULT, 2004). E ainda assim, o sistema prisional segue como principal modelo punitivo mundial, como se ele estivesse reduzindo a criminalidade e reduzisse a crescente sensação de insegurança que assola as populações dos grandes centros urbanos, o que não acontece.

O tipo de punição que a cadeia produz não é solução. É parte do problema. E experiências que iluminam seu universo inacessível para mostrar que há alternativas ao seu funcionamento, como o projeto *Teatro nas Prisões*, merecem um olhar mais atento e muito mais apoio dos responsáveis pelas políticas destinadas aos encarcerados.

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FREIRE, Paulo e BETTO, Frei. *Essa escola chamada vida: depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho*. São Paulo: Ática, 1986.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HERITAGE, Paul. *Teatro, prisão e cidadania*. Humanidades – Teatro, Brasília: Editora UNB, n.44, pp. 68-75, ago. 1998.

* * *

DESAFIOS DA FORMAÇÃO PERMANENTE DE PROFESSORES DE TEATRO EM UBERLÂNDIA

Vilma Campos dos Santos Leite

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Pedagogia, teatro, formação de professores

A atuação de professores de teatro na Rede Municipal de Ensino em Uberlândia (MG) é recente. Em 2002, apenas um professor licenciado atuava nessa instância. O número sobe para dez em 2004 e dezessete em 2005. Essa proporção está diretamente ligada à criação do curso de graduação em teatro da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), reconhecido pela Portaria 4.327 de 22 de dezembro de 2004.¹

Em 2003, professores da UFU, um representante de cada linguagem Artística (Música, Teatro e Artes Plásticas), são convidados a participar da elaboração das Diretrizes do Ensino de Arte do Município de Uberlândia e de reuniões com os professores da rede no CEMEPE – Centro Municipal de Estudos e Pesquisas Educacionais do Município.²

Há um desmembramento nas reuniões da Área de Arte – também por linguagem Artística: Teatro, Música e Artes Plásticas em 2004. Tal prática de reuniões como Formação Permanente é trajetória já constituída no Município e conta com a participação das Artes Plásticas desde o início da década de noventa (MACÊDO, 2003; TINOCO, 2003).

No segundo semestre de 2005, ao me efetivar como professora na sub-área de Pedagogia do Teatro do curso de Teatro da UFU, sou convidada a atuar junto ao Cemepe, reunindo-me uma vez por mês com os professores de Teatro da Rede Municipal. Neste texto, exponho sucintamente parte da experiência realizada de agosto a dezembro de 2005 e algumas reflexões decorrentes desse processo.

Descrição da Experiência

Os professores da Rede Municipal de Ensino de Uberlândia de um mesmo componente curricular costumam ter um dia comum de folga na semana com o intuito de oportunizar um encontro mensal de cada Área. Nem todas as escolas conseguem cumprir esse princípio e nem todos os professores conseguem ter disponibilidade nas datas que são agendadas, pois muitos deles ministram aula também na rede estadual ou particular. Assim, ao chegar para o trabalho com os professores de Teatro, pude contar com apenas seis dos dezessete professores.

No primeiro encontro, avaliamos que uma possibilidade de trabalho seria a reflexão do conteúdo da área de Teatro presente nas Diretrizes do Ensino de Arte do Município, para complementar e aprofundar os enunciados da linguagem, a partir de avaliação realizada por mim e pela professora Ana Maria Pacheco Carneiro, professora de Teatro da UFU, que vinha desde 2003 trabalhando com o grupo.

No decorrer dos encontros realizados em 2005 não foi possível uma discussão das Diretrizes à luz da realidade de cada professor. O grupo demonstrou o desejo de realizar uma Mostra de Teatro com os alunos da Rede Municipal. Assumi junto com eles o desafio de organizá-la no decorrer dos encontros, entendendo que a ação poderia contribuir para o fortalecimento do grupo e que também seria uma oportunidade de me aproximar da realidade dos professores.

Instiguei cada um a realizar um recorte de sua prática para apresentá-la no penúltimo encontro do ano (1/12/05) por meio de

uma exposição com imagens (foto, desenhos, etc...) ou com uma cena teatral. A escolha seria feita por cada professor a partir de critérios próprios, como por exemplo, a possibilidade de levar os alunos para uma tarde no espaço do Cemepe. O evento foi aberto ao público. O objetivo inicial dos professores era dar visibilidade ao trabalho da área. Em vários momentos, o grupo enunciou a importância da presença de representantes de cada escola em que cada um lecionava (Direção e Coordenação).

Combinamos também o último encontro (8/12/05) como o fechamento das atividades do ano, atividade também aberta ao público, mas já sem a presença dos alunos participantes, onde cada professor comunicou oralmente o processo de trabalho apresentado na semana anterior. Combinei de gravar as falas em áudio e transcrevê-las para análise e pesquisa posterior.

Também no último encontro, houve a possibilidade da interlocução dos professores participantes com os professores do Curso de Teatro da UFU, que se encontravam em Missão de Trabalho dentro do Programa de Qualificação Institucional (PQI), entre a Faculdade de Educação da UNICAMP e os cursos de Teatro da UNIRIO e da UFU.

Para um princípio de análise

É possível vários recortes desse trabalho, principalmente tendo como base os dados coletados nos relatos que os professores do Município realizaram no último encontro de 2005. Fragilidades da formação inicial de cada um deles são perceptíveis e se tornam relevantes para o curso de Teatro da UFU no atual momento de reformulação de currículo e da viabilização do Projeto Político Pedagógico.

Outras evidências se manifestam colocando em xeque as próprias condições de trabalho desses professores. Dessas, destaco a diversidade de tempo e espaço como variável.

Há professores que trabalham Teatro dentro do horário curricular de cinquenta minutos ou na germinação de dois horários que somam cem minutos. São apresentadas realidades com problemáticas complexas que vão de faixas etárias díspares à inclusão dos alunos portadores de necessidades especiais em salas comuns. Ilustrando essa última situação, transcrevo a seguir parte de um relato de uma das professoras:

Teve uma sala que tinha um cego. Das minhas aulas, coitado, foi a aula que ele mais gostou porque ele pôde participar efetivamente. Ele teve o jeito dele de fazer a abelha porque ele não tinha a foto. Era interessante como ele batia as asas e depois cheirava.

Há semelhanças de classe social entre quase todas as escolas, mas condições diferentes, como por exemplo, escolas que oportunizam oficinas de linguagens artísticas como Música, Circo e Teatro. Nestas, os alunos se inscrevem dentro do Projeto em horário extraclasse e o espaço é especialmente preparado para a atividade:

Nossa escola também é em um bairro afastado, de muita violência e de má fama. O intuito da peça inclusive de pôr uma reportagem tem a ver com o Jornal Correio em que um menino tinha sido morto devido a um assalto e aí a gente trabalhou esse impacto porque os profissionais da escola ficaram chateados com isso também... A idéia dessa peça é, qual é o Canaã³ que a gente quer mostrar?

É fato que o Teatro está se inserindo como linguagem no Currículo de Arte e em Projetos na Rede Municipal de Uberlândia, mas de formas diferentes. Nós, professores em missão PQI na UFU no último encontro de 2005 com os professores da Rede Municipal, ao percebermos a diversidade de condições nas experiências que estavam relatando, procuramos encaminhar o diálogo a partir desse prisma. Eles falavam das experiências como se fossem iguais e algumas vezes tendiam a uma comparação entre os trabalhos que nos parecia sem cabimento no contexto.

A conquista de trabalho específico na linguagem teatral na Rede Municipal de Uberlândia é bem recente. Vários fatores influenciam

na forma de atuação dos professores que vão da predominância das Artes Plásticas até pouco tempo à própria condição efêmera de vários dos professores com um vínculo de contratos de trabalho com a duração de um ano. Estão centrados e atentos em um fazer próprio. Como a imagem de crianças brincando juntas em um mesmo lugar, mas que ainda não se tornaram parceiras de jogo.

A busca do reconhecimento de um “saber fazer” em grande medida explica a sugestão e o formato da Mostra. É preciso desmembrar o próprio objetivo inicial proposto de dar visibilidade ao trabalho teatral desenvolvido nas escolas. Avalio que a percepção é uma conquista a se fazer dentro do próprio grupo.

Os dados obtidos na coleta pedem análises mais aprofundadas que ultrapassam o limite desse texto. É possível abordagens para o trabalho de formação do professor, seja ela inicial ou permanente que vão da ética à estética.

Assumo o movimento realizado no segundo semestre de 2005 junto aos professores de Teatro da Rede Municipal de Uberlândia como a escuta ou como uma fase exploratória de um processo que pede continuidade.

Só os dois exemplos de relatos aqui transcritos evidenciam problematizações complexas.

A inclusão de portadores de necessidades especiais não se limita à presença física deles no espaço da sala de aula. Que necessidades específicas requerem? Como essa realidade tem sido abordada no processo de formação inicial ou permanente de professores de Teatro?

Há outras camadas veladas na legitimidade da inclusão social e no resultado estético, mas elas nem foram tocadas ainda e é necessário descortiná-las com tato.

A concepção de interação como condição primordial de consciência humana presente no pensamento de Paulo Freire e o seu con-

ceito de inacabamento no educador (2002:55) é o próximo passo com o grupo, ou um ponto de partida para aprofundar a análise.

Notas

¹ Utilizo a atual nomenclatura de acordo com o processo de desmembramento do antigo curso de Educação Artística aprovado pela resolução CONSUN 10/2005.

² Fundado em 1991 como espaço para Formação Permanente dos Professores da Rede Municipal.

³ Nome do Bairro em que se localiza a Escola.

Bibliografia

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Saberes necessário à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KOUDELA, Ingrid. Transdisciplinaridade e Interdisciplinaridade no Ensino de Arte. Como Pesquisamos? Os grupos de trabalho da ABRACE. Salvador: ABRACE, 2001, pp. 97-104.

MACÊDO, Cesária Alice. “História do Ensino de Arte: uma experiência na educação municipal de Uberlândia (1990-2000)”. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: Faculdade de Educação, UFU, 2003.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Além das dicotomias. Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação: 15a Edição – Educação Emancipatória e Processos de Inclusão Sócio-Cultural. Montenegro, RS: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2000, pp. 31-34.

DOSSIÊ TEATRO EDUCAÇÃO. *SALA PRETA*. São Paulo: ECA, número 2, 2002, pp. 211-289.

SANTANA, Arão Paranaguá. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.

TINOCO, Eliane de Fátima Vieira (org.) *Possibilidades, encantamentos: trajetória de professores do ensino de arte*. Uberlândia: E.F. Tinoco, 2003.

* * *

GT 6 – Pesquisa em dança no Brasil

O JONGO, SUAS IMAGENS CORPORAIS E A ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM JUSTINA

Ana Carolina L. Melchert

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Bailarino, pesquisador, intérprete

Coabitar com fontes da cultura popular, localizadas em áreas rurais e periféricas, nos proporcionou um contato com corpos que são redutos de uma resistência cultural, como é o caso do corpo do jongo.

O jongo, como uma manifestação popular brasileira, resguarda o sentido de festividade e de resistência, o que possibilitou-nos um contato com um corpo íntegro e expressivo, onde sentidos de vida e de qualidade humana estavam fortemente presentes.

A personagem Justina é um fruto residual do Coabitar com a Fonte e do Inventário no Corpo eixos da metodologia do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). As imagens corporais provindas da vivência em campo com o jongo, através do corpo da bailarina, resultaram numa síntese que é uma determinada personagem.

O jongo e suas imagens corporais

Nossa pesquisa sobre o jongo teve início no ano de 2000, com o projeto “O Jongo no Vale do Paraíba e seus sentidos no Corpo”, com apoio do Faep (Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa) da UNICAMP.

A pesquisa de campo, no período de 2000 a 2003, se concentrou nas seguintes cidades do Vale do Paraíba (SP): Aparecida, Cunha,

Guaratinguetá, Lagoinha, Lorena, Piquete, São Luiz do Paraitinga, Silveiras e Taubaté.

Estudos sobre o jongo costumam considerá-lo uma dança oriunda dos escravos bantos, normalmente dançada à noite, num terreiro, em frente a uma fogueira. A dança é acompanhada de instrumentos percussivos e cantos denominados pontos.

Durante toda a pesquisa ouvimos dizer que o jongo era difícil de acontecer, que era coisa de gente mais velha e antiga. O jongo foi localizado num tempo mítico de “começo de mundo” e do “tempo do cativo”. Entretanto, em nossa pesquisa, encontramos jongueiros isolados em várias localidades e um grupo de jongo: o jongo da comunidade do Tamandaré de Guaratinguetá (SP).

O ritual do jongo é cercado de mistérios, onde se acredita na força mágico-religiosa do jongo e no poder de enfeitiçamento da demanda do jongo, sobre a qual veremos mais adiante.

O jongo encontrado é de roda, onde se verificaram duas maneiras distintas. Uma em que a roda é formada em torno dos tambores (que ocupam o centro) e outra em que os tambores integram a circunferência da roda, juntamente com os demais participantes. Em ambas o movimento dos dançantes resgata a antiga umbigada.

O Jongo normalmente é de visaria, onde os pontos tratam de forma irreverente assuntos da comunidade e alegam a dança. O jongo de visaria pode se transformar em jongo de demanda, tornando-se, então, uma disputa entre jongueiros experientes, que desafiam seus conhecimentos de jongo através de pontos improvisados.

Não há um momento específico no ritual para a instauração da demanda na roda, ela se inicia na intenção que o jongueiro pode ex-

pressar em seu ponto. Através dos pontos o jongueiro pode provocar ou desafiar um companheiro de jongo dando início a uma demanda.

No jongo de demanda, o ponto cantado possui um enigma que precisa ser desatado. A linguagem metafórica da canção precisa ser desvendada e revelada num novo ponto. Assim, desatar um ponto é decifrá-lo, compreender o seu enigma.

O jongueiro, ao lançar um ponto, insiste para este ser desatado. Quem se lança para desvendá-lo deve parar os tambores com a palavra *cachuera* e cantar o seu desate. Caso o desate não esteja correto, o jongueiro lançador dá novamente *cachuera* e insiste no ponto lançado. Isto se sucede até o ponto ser desatado, caso isso não ocorra o jongueiro desafiado fica “amarrado” no ponto do jongueiro lançador.

Como consequência da amarração, segundo os jongueiros, a pessoa pode cair ou adormecer na roda, ficar tocando tambor à noite inteira ou ter uma parte do seu corpo paralisada.

Quando a demanda se instaura na roda, o jongo tende a ser de disputa. Os tambores são parados várias vezes. São muitas as tentativas de *cachueras*. A demanda causa um momento de maior tensão, emperrando a dinâmica do jongo.

Quando se está amarrado, há um sentido de aprisionamento que paralisa a pessoa, estagnando o seu movimento e, conseqüentemente, o fluxo vital. Ficar amarrado no jongo provoca uma desintegração da imagem corporal.

O movimento da demanda proporciona ao jongueiro um momento de amarração, onde sua firmeza está à prova, mas este movimento pode proporcionar também um resgate de sua força que será manifestada na roda.

O corpo que cai ao chão ou que paralisa se contrapõe ao corpo que se integra e retorna a fluir ao desatar o ponto de demanda. Na retomada da visaria, o jongo traz uma integração da imagem do corpo, possibilitando ao jongueiro movimentar-se com uma maior desenvoltura e amplitude no espaço, liberando o fluxo contido na demanda.

São dinâmicas contrastantes que sobrevivem em harmonia, pois o jongo de visaria com seu caráter jocoso distancia-se dos poderes mágico-religiosos da demanda. Já a amarração da demanda encontra na visaria o momento de sua superação, pois, após o desate, a fluência do jongo retorna na alegria da visaria.

A estruturação da personagem Justina

Como vimos, na dinâmica do jongo estabelecem-se dois momentos de maior definição de suas imagens corporais: os momentos de demanda e de visaria. Estas imagens foram vivenciadas corporalmente e deram passagem, juntamente com toda a pesquisa de campo e com o aprofundamento do inventário, para a Estruturação da Personagem.

A experiência do coabitar com este corpo de jongo possibilitou-nos um resgate de pontos obscurecidos, “esquecidos” dentro de nós. O medo que sentimos quando estamos amarrados acarreta a necessidade de desvendar-nos, desatando os nossos nós interiores.

Fez-se necessário um aprofundamento do Inventário no Corpo para a compreensão da amarração no corpo e para que fosse possível encontrar o seu “desate”, desemaranhando o corpo e possibilitando o seu fluir. Neste momento não houve nenhuma preocupação com resultados externos, pois o objetivo era possibilitar ao corpo a abertura para o processo criativo.

As imagens da personagem começaram a aflorar após este momento de desenlace. Suas paisagens internas foram-se construindo corporalmente, ganhando corpo e vida. Sua “incorporação” se efetivou no momento em que seu nome foi dado. A partir de então foi o universo de Justina que passou a configurar-se corporalmente.

Toda a vivência da pesquisa de campo está de certa forma sintetizada em Justina. São imagens corporais que foram provenientes do campo, que se mesclaram, fundiram e misturaram com as imagens corporais da bailarina, que geraram novas imagens corporais e que

deram a origem à personagem. Há um fluxo contínuo de imagens, pois a personagem não se cristaliza, mas está sempre em processo de construção.

A antiguidade da manifestação do jongo está presente na personagem. Justina é uma mulher velha que carrega consigo o conhecimento de percorrer vários cantos do mundo. Ela resgata o arquétipo da andarilha que está em busca de um melhor caminho de vida, como no jongo, há um sentido de resistência, de busca e de construção.

As paisagens rurais encontradas no Vale do Paraíba estão presentes no universo da personagem. Seu trilhar faz-se por caminhos entre morros e encostas. Sua escuta sabe identificar o som desta paisagem, o recado que o morro dá.

A dinâmica de movimentação do jongo ora se concentra e ora se expande, trazendo-nos o pulsar da manifestação. A personagem traz consigo esta pulsação, ao seu corpo foi introduzido um tambor. Suas baquetas são ferrões de boi, objeto utilizado para guiar boi pelo espaço. São as origens tropeiras do jongo, da lida cotidiana, do bicho, aspectos estes presentes na personagem.

O jongo tem o conflito instaurado em sua expressão: no centro do corpo forças de contenção e na periferia forças de dilatação. São as dinâmicas de demanda e visaria que conferem ao jongo o seu movimento expressivo. A personagem também apresenta estas dinâmicas em sua movimentação, ora apresenta-se como um bicho acuado, laçado e contido pronto para desamarar-se e ora apresenta-se como um corpo que retira da terra o som da vida, trazendo a visaria para o espaço.

No ano de 2004 realizamos uma pesquisa de campo complementar, na festa de São Benedito em Aparecida, com o objetivo de que esta experiência auxiliasse na Estruturação da Personagem. A personagem foi a campo.

Logo a princípio a personagem é acolhida por uma guarda de congo presente na festividade, que, ao vê-la com seu tambor, a convida para prosseguir com eles, percorrendo com esta guarda os seus caminhos na festa. Foi um acolhimento praticamente sem palavras, onde o sentido de pertencer a uma comunidade de tambores foi de suma importância.

Num outro momento, numa aparente pausa para descanso, a bailarina “na pele” de Justina vai até um bar para comprar água e é barrada, literalmente enxotada do estabelecimento.

Estas vivências foram fundamentais para o processo de estruturação da personagem, pois com esta experiência verificamos que Justina deixou na pele da intérprete a sua identidade social e cultural.

As imagens corporais estão gerando uma dança nova pautada na vida que ela vem delineando, através das ações corporais de Justina.

Bibliografia

- RIBEIRO, M. L. B. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
 RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
 _____. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. Tese (Doutorado) – UNICAMP, IA, 2003.
 SCHILDER, P. *A imagem do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
 TAVARES, M. C. G.C.F. *Imagem corporal*. Barueri, SP: Manole, 2003.

* * *

DANÇA, ESTADO DE RUPTURA E INCLUSÃO

Cássia Navas Alves de Castro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
 Modernidade, dramaturgia, estado de ruptura

Na construção da dança moderna, rompimentos se estabelecem mediante cortes profundos com o que anteriormente se praticava e se

usufruída como “arte da dança”. Estrutura-se uma paradoxal “tradição da ruptura” (PAZ, 1988), posto que construída de descontinuidades e não da transmissão de padrões, em fluxos sem interrupções fundamentais.

Sendo um moderno que a todo momento funda sua própria tradição, poder-se-ia dizer que uma de suas características é a auto-suficiência, ainda que, após a ruptura, estabeleça-se uma conexão com conteúdos topologizados em tempos e espaços que não o presente, momento em que se processa e irrompe a obra moderna.

Isadora Duncan conecta-se com um passado nebuloso da antiguidade grega e com a natureza, Martha Graham com trajetórias heróicas de mulheres míticas do planeta, Michel Fokine com um balé romântico primevo e, entre nós, Klauss Vianna, com um “verdadeiro balé”, que não se nega, mas que se apreende como um instrumento de modernização, que há de ser fruto sobretudo de um *religare* com a dança encapuçada de cada um, a ser desvendada em improvisações, onde ossos, músculos e nervos guiam as aléias de cada descoberta.

A conexão (ou reconexão) pressupõe processos que se dão em função de um outro perfil de artistas, mas também a partir de uma outra noção do que seja o público de uma arte que se quer moderna, no decorrer de um século no qual a fruição do espetáculo passa a ser matizada por aspectos de uma economia industrial mutante (ROUANET, 1987), em uma sociedade, crescentemente, de consumo. Nos anos 90 e início do presente século, tais circunstâncias tornam o espetáculo de dança alvo de dupla caracterização: ora a ele nos referimos como um bem cultural, a ser fruído juntamente com a intensa trama simbólica que subjaz à sua construção, ora como produto de consumo.

Os pioneiros da modernidade, tendo em mente a certeza e a urgência do necessário fluxo entre artistas e seus públicos, encaram o espetáculo de dança como um potente circulador de conteúdos humanos, criando-se um fértil terreno para o estabelecimento de diversas reflexões e estratégias de dramaturgia em dança, exaustivamente verbalizadas por escrito a partir da modernidade (NAVAS, 2001), ainda que presentes e grafadas em certas ocasiões precedentes, sobretudo no século XVIII (MONTEIRO, 1998). Nestas dramaturgias ou reflexões a elas correlatas – textos, missivas, manifestos, artigos – metáforas verbais tradutoras de metáforas corporais para um “mundo moderno”, encontra-se explícito o desejo de comunicar conteúdos a partir dos quais se constroem as “novas tradições”.

Os públicos fazem, portanto, parte integrante e essencial da construção moderna, ainda que tal traço de origem esteja presente ao longo da trajetória da linguagem, como quando, no caso do desenvolvimento do balé, a dança se descola do baile da corte para, através de estratégias híbridas, iniciar a construção de uma identidade que a caracterize como arte autônoma.

Compartilhar a descoberta de um “original”, porque ligado a um *locus* inaugural, de origem, seja a estrutura íntima de uma dança em si (suas linhas de força, seus apoios, as alavancas de peso que fazem mover os corpos de seus intérpretes), seja a estrutura metafórica de um tema comum entre aqueles que dançam e assistem a um espetáculo, indivíduos de um mesmo tempo-espaço, e por consequência de uma história/cultura, é meta, desejo e proposta programática, quase manifesto político, de artistas de um primeiro e segundo momentos do moderno, espalhando-se para alguns dos pós-modernos (décadas de 1960 e 70) e contemporâneos dos 90.

Geralmente, a comunicação que se estabelece é de profunda intimidade, a tônica sendo um desvelamento intenso de conteúdos “corpóreo-metafóricos” compartilhados entre muitos, ressignificados por artistas cujas individuação e expressão no mundo são fundamentais, suas obras constituindo-se na concretização de pressupostos a partir do “self”, pertença de um indivíduo que toma em mãos seu corpo-destino individual para torná-lo ferramenta de comunicação corporal humana.

A ligação entre artistas e públicos concretizada pela circulação de conteúdos de natureza visual, sonora e verbal (SANTAELLA, 2001)

estabelece-se por obras herdeiras da “tradição da ruptura”, que, ao longo do século XX, vai informar um somatório de processos e sistemas criativos do moderno e do pós-moderno, estabelecendo-se um imperioso “estado de ruptura”, pelo qual navegam, muitas vezes em níveis abaixo do mar, os artistas contemporâneos.

Para criar, mantêm-se imersos em uma ruptura constante, grafada em carne viva ou somente nos textos dos programas, neste caso, a expressão dos cortes sendo mais referenciada na intencionalidade “de se estar dentro do seu tempo” do que em reais processos de investigação criativa. Aqui, as criações se enraizam numa estrita ruptura pela ruptura, estabelecendo-se uma descompassada comunicação entre artistas e a maior parte das platéias de dança.

Como consequência, o estabelecimento de circuitos dramaturgicamente intensos e crescentes, uma das programáticas intenções da modernidade, dá lugar ao programa da “ruptura em si”, onde o estranhamento poético, o grotescamente belo, o enunciado de razões e estruturas da arte apresentam-se desencarnados de suas matrizes formadoras, promovendo-se uma árida situação de distanciamento, isolamento de pólos em margens distintas, muitas vezes quase bloqueio, entre emissores e receptores da arte da dança.

A partir desta situação, além de consequências distintas, posto que relativas a *topus* culturais específicos, testemunhamos um resultado imediato: o crescente desinteresse pela dança contemporânea, encarada como arte hermética (GUY, 1991; NAVAS, 1999), panorama de tintas reforçadas pelo aumento de criações labelizadas mediante o selo do “intelectual”, como se a dança também não fosse de *per se*, e inexoravelmente, uma atividade também intelectual. Além disso, a aposição de tal selo contribui enormemente para reforçar a clássica e sempre revivida cisão “corpo e mente”, atual e cientificamente insustentável, circunstância aliás de há muito conhecida dos grandes mestres da dança de todos os tempos, sobretudo os modernos.

A tradição da ruptura, que mantém os artistas modernos num solitário, profícuo e pungente “estado de ruptura”, migra para a clivagem de comunicação de certos conteúdos dramaturgicamente repetindo-se padrões que reforçam distâncias inclusive entre os criadores, ainda que dentre eles existam aqueles que, de fato, trabalham para nos lançar desesperadas imagens tradutoras de lacunas da comunicação humana, em uma sociedade onde a solidão (internética, sensual, econômica e humana) é fato planetário em países cada vez mais urbanizados.

Todavia, também se testemunham iniciativas de um *religare* primordial, tecidas em renovados circuitos de comunicação: novos formatos de espetáculos (tempo e espaços diferenciados de difusão), pesquisas radicais de retorno às origens e do trânsito entre estas e a contemporaneidade (NAVAS, 2003), ações voltadas para indivíduos em situação de risco e para todo o tipo de grupos sociais que se acredita desintegrados ou excluídos dos pólos de maior concentração de estruturas do capital financeiro e cultural.

Presença-se o desenvolvimento de uma onda de inclusão de conteúdos, assuntos, públicos, populações à margem dos sistemas de criação, produção, difusão e consumo cultural, testemunhando-se um desejo de inclusão de todos em todas as partes, o que muitas vezes ocasiona situações em que a arte transforma-se em instrumento ora essencial, ora descartável, agigantando-se a contundência de seu impacto de curta duração, em detrimento de seus efeitos a médio e longo prazos, de difícil mensuração quantitativa, mas de grande importância na elevação dos patamares da qualidade das relações humanas, nos circuitos estéticos e éticos da espécie.

À busca desta passárgada artística, freqüentemente subjaz um certo assistencialismo cultural, cujos resultados demandarão estudos mais abrangentes em futuro próximo. As análises deles advindas devem tomar em conta o fato de que muitas destas vias vêm sendo construídas por artistas em busca de outro *religare*, desafios posteriores a um longo período de conjugação da “paixão crítica” (PAZ, 1988), fundamento da construção da modernidade, estruturadora do “estado de ruptura”.

Pode ser que uma nova faceta desta “paixão crítica” esteja a mobilizar artistas, ampliando-se suas funções criadoras *tout court* em direção a tarefas de especialíssimos agentes culturais – vetores de diferentes estratégias de inclusão em dança, as quais não devem ser restritamente vislumbradas em trabalhos dirigidos a populações sem acesso a vários componentes de uma cidadania plena, mas também em diferentes estratégias de potencialização da circulação dramaturgica (NAVAS, 2001) das obras contemporâneas.

Bibliografia

- BOURDIER, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- GUY, Jean-Michel. *Les publics de la danse*. Paris: La Documentation Française, 1991.
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- NAVAS, Cássia. Dança, escritura e dramaturgia. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: ABRACE, 2001.
- NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura. Org. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROUANET, Sérgio. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

* * *

PERFORMANCE DE DANÇA E POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1990

Denise da Costa Oliveira Siqueira e Andréa Bergallo Snizek
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Políticas culturais, dança contemporânea, corpo

A imagem do artista livre, que através da arte revela as mazelas do mundo, nem sempre condiz com a realidade. Arte implica reflexão, treino, técnica, disciplina, além de inspiração e talento. E, em um modo de produção capitalista, o fazer artístico gera custos. Quando o artista não possui fonte de renda, precisa de apoio, patrocínio, financiamento, depende, ao menos em parte, de políticas culturais públicas e privadas para viver e se manter com seu trabalho em arte.

No Brasil, a implantação de políticas culturais ainda é instável e a viabilização do fazer artístico através delas, difícil. Um dos momentos de aplicação de políticas culturais no campo da dança ocorreu nos anos 90, no Rio de Janeiro, sob os governos dos prefeitos César Maia e Luís Paulo Conde. Apoio a companhias e a um festival e um programa de bolsas de pesquisa foram algumas das medidas que favoreceram a efervescência da dança contemporânea carioca. Regina Miranda, Deborah Colker, Carlota Portela, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes, João Saldanha, Paulo Caldas, Ana Vitória, Andréa Maciel foram alguns dos artistas-coreógrafos que obtiveram apoio municipal para suas companhias e produziram trabalhos de destaque nacional.

As políticas culturais ajudam a revelar artistas de obras consistentes, mas sua continuidade é fundamental para dar a eles a possibilidade de construir corpos dos intérpretes, criar e levar as obras aos palcos, comunicar-se e formar público. Partindo dessas idéias, este trabalho – síntese de pesquisa em andamento – tem como objetivo suscitar uma reflexão sobre as políticas e os processos de construção da obra de arte tendo como foco a dança contemporânea produzida no Rio de Janeiro

nos anos 1990/2000. O estudo aqui apresentado aponta diversos problemas, levanta discussão, não encerra a questão.

O termo política cultural parece ser recente, mas formas de apoio à arte e ao artista acompanham o Ocidente há séculos. No Renascimento e nos séculos seguintes o artista foi, muitas vezes, submisso a mecenas. A partir do final do século XVIII, passou a não mais depender do patrocinador nobre ou burguês, e sim, do “mercado”. A esse momento Teige se referiu como de “liberdade burguesa”, a “miserável liberdade” que prende o artista aos cânones do mercado de arte. Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, reforça essa idéia ao escrever que no âmbito do capitalismo “em todo mundo a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias” (1983:59).

No século XX, na França do pós-guerra, o escritor e Ministro de Assuntos Culturais André Malraux criou oficialmente o termo e a proposta das políticas culturais¹ com intuito de dar acesso à arte e aos espetáculos a um público maior e condições para que artistas pudessem criar com continuidade. Nos anos 80, período do governo socialista do presidente François Mitterrand, o ministro da Cultura e da Educação Nacional da França, Jacques Lang, implementou uma política cultural que incluía o ramo da dança. Base dessa política, os Centros Coreográficos tinham como objetivo inicial promover a descentralização da produção e apresentação de dança, criando pólos em várias cidades em vez de concentrar espetáculos e criadores em Paris. Dessa experiência, vale ressaltar, como NAVAS, “a importância da complexa construção de um novo território para dança, determinado graças às condições materiais disponíveis: dinheiro e apoio político, mas também fortemente ligado à ação da comunidade artística de um sítio preciso” (1999:17).

Fruto – também, mas não somente – de políticas de incentivo, a evidência da dança contemporânea na década de 1990, no Rio de Janeiro, pode ser observada através do crescimento em número e tamanho dos grupos de dança, dos eventos especializados, da implantação de atividades educacionais com dança em escolas e a institucionalização da dança no ensino superior com vistas à formação profissional e, ainda, do espaço que os espetáculos de dança ocuparam nos cadernos culturais dos principais jornais cariocas naquele período.

Sob certa inspiração do “modelo” francês dos anos 80, a Secretaria de Cultura – sob gestão de Helena Severo – começou a subvencionar companhias de dança em 1994: primeiramente as de Deborah Colker e de Regina Miranda. Posteriormente, as de Carlota Portella, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes e Rubens Barbot; em 1998, as de Paulo Caldas e João Saldanha. No ano de 2000, o apoio atingiu onze grupos; em 2001, foram incluídos mais três. Paralelamente, alguns deixaram de fazer parte do projeto por conseguir patrocínio privado – caso da companhia de Deborah Colker, por exemplo – ou por não manter a produção e as contrapartidas.

As companhias selecionadas para o projeto de subvenção assinavam contratos com o RioArte que implicavam algumas contrapartidas como apresentações, ensaios abertos, *workshops* em áreas carentes (escolas ou comunidades), palestras, a utilização de nomes e logomarcas das instituições municipais em todo material de divulgação.

Após o momento de “euforia” da segunda metade da década de 1990 – quando parecia que o apoio público só faria aumentar –, os artistas cariocas experimentaram momentos de manutenção e de morna continuidade no início dos anos 2000. De 2001 a 2003, alguns projetos deixaram de existir e novos surgiram, mudando o perfil de ação da atual Secretaria das Culturas. Em 2005, treze companhias foram subvencionadas pelo Município, fragilizadas pela dificuldade de se manter e circular com as obras produzidas. Os coreógrafos-diretores são obrigados a dividir-se entre criar, articular-se e vender seu trabalho.

A coreógrafa Lia Rodrigues, criadora e diretora do festival Panorama da Dança, explica que o evento cresceu com o apoio recebido, mas, principalmente, com seu próprio investimento: “Não tenho o menor pudor de dizer que o Panorama existe sim, e existe até hoje,

porque eu invisto nele. Sou uma investidora, uma patrocinadora do Panorama ao lado da prefeitura. Não só junto com a prefeitura, mas com vários outros parceiros.”²

Tendo experimentado, durante os anos 90, o apoio das políticas culturais municipais, Lia Rodrigues aponta publicamente os problemas da descontinuidade do processo. Na apresentação do programa impresso do Panorama Rio Dança 2005 escreveu:

No Brasil, não se dispõe ainda de um programa federal que tenha como meta financiar e difundir os produtos culturais nacionais e que tenha regras claras e democráticas de aplicação. Falta, sobretudo, uma política pública de financiamento da cultura forte e permanente, que aconteça fora da hegemonia do sistema de renúncia fiscal.³

Especificamente sobre a dança e sobre o evento que organiza desde o início dos anos 90, abre seu texto com o seguinte parágrafo:

O Panorama, na sua 14ª edição, não conta mais com patrocínio da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A Secretaria das Culturas, nos últimos anos, veio diminuindo substancialmente seu investimento no festival, até cancelar completamente a sua participação. Atuou no sentido inverso do que sucedia ao Panorama, que ano após ano alarga seu campo de ação na sociedade brasileira.⁴

Sua fala explícita o descompasso entre artistas da dança inicialmente apoiados pelas políticas municipais nos anos 90 e os atuais rumos das políticas para a dança na cidade do Rio.

A década de 1990 apresentou-se como um marco em termos de produção, desenvolvimento e projeção da dança contemporânea carioca. As políticas culturais parecem ter sido fator de efeito significativo. Na década de 1980, a dança contemporânea parece ter-se estruturado na informalidade, sobrevivendo, em parte, em um clima de “entradas e bandeiras”, nas palavras da coreógrafa Regina Miranda (2003).⁵ Já os anos 90 parecem ter sido período de efervescência no universo da produção. Essa larga produção provocaria, na primeira década do século XXI, ações reflexivas, críticas, participação e responsabilidade.

Assim, parece que, no contexto de regulação e apoio estabelecido pela legislação cultural e da abertura para a participação de empresas privadas nesses apoios, emergiu um grupo de artistas de dança com uma perspectiva diferente daquela dos coreógrafos e diretores das décadas de 1980 e 1990. Uma “classe” que deve aliar a criação artística com o conhecimento dos mecanismos das agências do Estado e do mercado. Assim, o criador se torna promotor, gestor, precisa manejar a linguagem da administração pública e privada, do mercado, dos custos e benefícios e procurar parcerias que viabilizem a produção artística. Isso pode ser interessante na medida em que os artistas se tornam mais cientes dos meandros e contextos que circundam a apresentação de um espetáculo. Contudo, a complexificação do sistema para a construção e apresentação de obras de dança acaba por ocupar parte do tempo e da disposição para a pesquisa e o processo criativo. As políticas de apoio e patrocínio demandam energia dos artistas, assim como a divulgação científica e a apresentação de “resultados” demandam tempo e energia de cientistas e pesquisadores.

A aplicação de ações culturais no campo da dança nos anos 90, no Rio de Janeiro, mostrou que com investimento há produção criativa, público e produção de pensamento, circulação de idéias, de “bens simbólicos”, no dizer de Bourdieu. Hoje, no entanto, faz-se necessário repensar as políticas culturais e a “espécie de jogo liberal” entre Estado, artistas e mercado. O contato desses atores sociais com público, acadêmicos, imprensa, divulgadores pode provocar a construção de redes interessantes que exijam ajustamentos contínuos, desenvolvimento persistente do campo artístico, mas também da sociedade de um modo mais amplo.

Notas

¹ Segundo URFALINO (2004, p. 14), política cultural é um objeto composto que considera tanto as histórias das idéias e das representações sociais quanto a história

do Estado (ou de outras instâncias públicas). Ela não se reduz a uma justaposição de políticas setoriais nem a um remanejamento republicano do mecenato real, porque é uma totalidade construída por idéias das práticas políticas e administrativas situadas num contexto intelectual e político.

² Entrevista concedida em 17/4/2003.

³ Texto do programa do festival Panorama Rio Dança 2005, p. 2.

⁴ Texto do programa do festival Panorama Rio Dança 2005, p. 2.

⁵ Depoimento colhido por SNIZEK, A. para a pesquisa que resultou na dissertação de Mestrado.

Bibliografia

- DUPUY, Dominique. *Danse et politique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GUIGOU, Muriel. *La nouvelle danse française*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.
- SIQUEIRA, Denise da C. O. *Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação*. Logos, Rio de Janeiro: FCS/UERJ, n. 18, pp. 30-45, 1.sem. 2003.
- SNIZEK, Andréa Bergallo. *A dança contemporânea na década de 1990: movimento artístico, políticas públicas e mercado*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho. Org.: Hugo Rodolfo Lovisollo.
- TEIGE, K., SMIERS, M. D. J., ROCHLITZ, R. M. R., FOSTER, H. *Sobre mercado e crítica de arte*. Lisboa: Abril em Maio, 2001. (Col. Textos roubados, n.3)
- URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures, 2004.

* * *

REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA CENA COREOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

Eliana Rodrigues Silva

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dança contemporânea, crítica de dança

No seu manifesto *Contre L'Interprétation*, de 1964, Susan Sontag conclamava a crítica descritiva pura como forma ideal de análise da criação artística, afirmando estar na própria forma o conteúdo da obra de arte, não havendo necessidade de interpretação. Sontag afirmava que a interpretação é uma busca do pensamento consciente que se ajusta num código de regras preestabelecidas, constituindo um entrave para a fruição artística, além de ser uma tentativa de domesticar a obra, empobrecendo-a.

A obra de arte, segundo Sontag, justifica-se por si mesma, *a priori*, através de sua forma, sem com isso colocar-se na categoria de arte ilustrativa ou meramente decorativa. A noção de que o conteúdo da obra seria uma entidade distinta e superior à sua forma é por ela totalmente descartada por considerar que esta essência já está naturalmente representada na sua forma visível. Para que a fruição da obra não se contamine por interpretações reacionárias e paralisantes, Sontag propõe uma certa inocência, uma confiança nos próprios sentidos, sem a necessidade de intelectualizar a leitura, numa tentativa libertadora para a observação.

A interpretação das obras coreográficas contemporâneas é uma tarefa difícil, levando-se em conta a multiplicidade de significados, mensagens e, acima de tudo, a desafiadora imagem do corpo, exposto de forma sempre inusitada. Segundo a linha de pensamento proposta por Sontag, por exemplo, se tentarmos interpretar as coreografias atuais, teríamos apenas a ilusão de as estar colocando numa perspectiva menos incômoda. Neste ponto, concordamos que o mérito dessas obras, em especial no que se refere à exposição do corpo, está muito além de interpretações factíveis porque seu grande mérito está justamente na crueza das imagens em cena.

No entanto, é preciso contextualizar o manifesto de Sontag na época em que foi escrito. Os anos sessenta do século XX apresentavam uma dança absolutamente purista, onde a celebração do movimento, a negação das estruturas de enredo linear ou a representação de personagens constituíam a intenção primeira de uma coreografia. Se pensarmos, por exemplo, em Merce Cunningham e nos coreógrafos do Judson Church, o corpo que dançava procurava se afastar de conteúdos simbólicos para se apoiar essencialmente no movimento. Conseqüentemente, a análise crítica só poderia desenvolver-se a partir de parâmetros de descrição afastando-se da interpretação.

Na conjuntura artística contemporânea, contudo, apesar da exposição sumária do corpo em todas as suas possibilidades e apesar das imagens impactantes, seria ingênuo negar que a interpretação é uma categoria de análise importante e essencial.

Em 1994, Sally Banes, no artigo *On Your Fingerprints: Writing Dancing Criticism*, numa perspectiva bem mais pragmática que a de Sontag, afirma que o trabalho do crítico de arte é completar o entendimento do espectador e enriquecer sua leitura. Além de descrever, é preciso avaliar, interpretar e contextualizar a obra, sobretudo nas suas dimensões estéticas, históricas e políticas, dando-lhe maior visibilidade.

A importância de analisar o corpo em cena na contemporaneidade, dentro da sua rica multiplicidade de discursos e construções estéticas, certamente deve estar apoiada nessas categorias de observação de forma inter-relacional. Perguntas devem ser feitas tais como: Quais são as molduras implícitas e explícitas em que o corpo se insere nessa obra? Que aspectos do contexto social e cultural estão visíveis nesse corpo? Qual o contexto do olhar crítico? Como se dá a recepção dessas imagens? Que avaliação pode ser feita dos aspectos que funcionam ou não funcionam nessa obra? A partir de que parâmetros esse corpo pode ser descrito?

Todas essas questões podem compor uma estrutura de análise que suporte melhor a compreensão do corpo na cena contemporânea porque ajudam a respaldar uma indagação que considero a principal: o que quer dizer esse corpo exposto de forma tão crua e sumária na coreografia contemporânea?

Em todas as épocas, o *Zeitgeist* está inscrito no corpo, que podemos analisar a partir dessas categorias de análise, como veremos a seguir.

No balé clássico, a maioria das coreografias narrava histórias fantásticas com personagens definidos, camponeses e príncipes que contracenavam com seres etéreos, sílfides, fadas e cisnes, expressando a dualidade real *versus* ideal, carnal *versus* espiritual, vida *versus* morte, como por exemplo, nos balés *O lago dos cisnes* e *Giselle*. O corpo obedecia aos ideais inatingíveis da beleza romântica.

O corpo na dança moderna configurava-se como um espelho mais realista do seu tempo, indo de encontro à insipidez e idealismo da escola clássica. O mundo enfrentava a Primeira Grande Guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de fantasias, mas sim sobre a condição humana. Dessa forma, mudavam radicalmente a escolha temática e, principalmente, a imagem corporal em cena.

A partir dos anos cinquenta do século XX, o movimento pós-moderno veio propor uma nova estrutura de pensamento, de criação artística e intelectual. Nessa época observava-se que a dramatização excessiva dos enredos na Dança Moderna e seus conteúdos marcadamente psicológicos findaram por exaurir tanto a platéia como os criadores. Considerado o guru dessa nova dança, Merce Cunningham afastava-se do drama e da narrativa e começava a trabalhar com manipulações do movimento puro.

Não havia naquele momento sequer a intenção de tornar a dança expressiva, pois o que realmente importava era exibir e celebrar o corpo sem virtuosismos. Dessa forma o dançarino tornava-se facilmente espelho do seu espectador e a impressão que se tinha era a de estar assistindo à vida cotidiana e não a uma coreografia.

A década de 1980, fase denominada era *do bricolage*, sustentou a interdisciplinaridade e a ousadia na experimentação. Coreógrafos e dançarinos buscaram no teatro, na mímica, na acrobacia, na esgrima ou no canto, técnicas de enriquecimento para suas *performances*.

Pina Bausch, coreógrafa alemã, foi uma figura importante que se firmou nesse período criando a Dança Teatro. Bausch vem, desde então, desenvolvendo um repertório rico, com peças de conteúdo marcadamente psicológico, versando sobre a condição humana, construindo cenas a partir das experiências reais dos dançarinos. Bausch tem afirmado que seu interesse primário não é em COMO o corpo se movimenta, mas sim O QUE movimenta o corpo, ou seja, suas pulsões psicológicas.

A década de 1990 buscou uma reafirmação das narrativas com enredo dramático, e as coreografias começavam a apresentar sempre o corpo nos seus limites, sejam eles físicos ou psicológicos. Instalava-se assim uma nova corporalidade nas artes cênicas de imensa pluralidade. Vocabulários ecléticos, estilos dos mais variados e abordagens muitas vezes chocantes, permitiram um novo jogo de imagens. Cada *performance* tinha uma lógica própria, estabelecendo a feitura do corpo de acordo com a sua proposta e com as singularidades de cada intérprete.

O grupo inglês DV8, dos mais atuantes desde o início dos anos 90, reflete nas temáticas escolhidas a crueza e brutalidade da vida contemporânea, em especial dos comportamentos rotulados como desvio de conduta. Win Wandekeybus, coreógrafo holandês, em *Mountains Made of Barking* (1996), escolheu um cego como solista e explorou nos outros dançarinos movimentos limítrofes em explosão e velocidade. O grupo inglês Candoco começava a ter no seu elenco intérpretes paraplégicos. Lia Rodrigues oferecia o corpo nu em cena num desafio de beleza e transgressão. Outros coreógrafos, desde então, têm optado por exibir extrema violência corporal, cortando ou mutilando partes do corpo em cena. Esta é a nova permissividade do nosso tempo.

Outra faceta importante da nova corporalidade da dança é a maneira como as questões sobre a sexualidade começam a ser abordadas claramente nas criações artísticas. No balé clássico, os intérpretes eram seres etéreos, sem gênero definido e inatingíveis. Na dança moderna, conotações eróticas mais explícitas eram suprimidas das criações. A dança continuava então, sem expressar abertamente a sexualidade, até que os movimentos feministas e *gays* a libertassem para seus ideais andróginos.

A dança hoje não se interessa por apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. Tudo é permitido. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, nudez, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios, para uma platéia que se identifique com o que vê. Neste sentido, uma crítica que contemple as categorias de descrição, avaliação, interpretação e contextualização, de forma inter-relacional, seria a ideal para uma análise confiável.

Bibliografia

- ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference, the body and identity in contemporary dance*. New England: Wesleyan University Press, 1997.
- BANES, Sally. *Writing dances in the age of postmodernism*. New England: Wesleyan University Press, 1994.
- BANES, Sally. *Dancing women: female bodies on stage*. New York: Routledge, 1998.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: CND, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOWITT, Deborah. *Beyond Description: Writing beneath the surface*. In: ALBRIGHT C, Ann (Ed). *Moving history/dancing cultures*. New York: Wesleyan, 2001.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1999.

ROUSIER, Claire (org) *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Paris: CND, 2004.

SILVA, Eliana R. *Dança e pós modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SONTAG, Susan. *L'Oeuvre parle*. Paris: Seuil, 1968.

* * *

PESQUISA EM DANÇA NO SÉCULO XXI: ALGUMAS QUESTÕES METODOLÓGICAS

Giselle Ruiz

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Procedimentos metodológicos, história da cultura, microanálise

Em outubro de 2003, durante o III Congresso da ABRACE, em Florianópolis, apresentei uma reflexão sobre o som *Há!*, nas vozes dos intérpretes, tal como era utilizado como elemento coreográfico nas danças criadas pela bailarina e coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa, que foi o tema da minha dissertação de mestrado na UNIRIO, defendida em Fevereiro de 2005.¹ A comunicação apresentada no congresso, uma abordagem ainda inicial da minha pesquisa, logo me fez perceber o quanto são valiosos, para o pesquisador, aspectos aparentemente ‘menores’ de um contexto cultural. O exemplo do *Há!* pode ser considerado significativo na medida em que evidencia em si uma contradição: inicialmente identificado com um *mantra*,² este som refletia um contexto de busca individual característico da década de 1980, que se difundiu amplamente no Rio de Janeiro através do resgate e da revalorização da experiência sensível como forma de conhecimento. No entanto, esse som foi criado por Graciela e integrado ao movimento corporal, em suas danças, no início da década de 1970. Na coreografia intitulada *45 movimentos*, ao final de cada movimento, cantava-se o *Há!*, que se tornava uma pontuação rítmica do movimento no espaço, seguida de um *stop*, como uma fotografia. Segundo a sinopse contida no programa do espetáculo:

Trata-se de uma concepção baseada no ponto. Cada movimento é independente do outro, cortado e separado pelo ritmo e respiração em comum dos dançarinos, como diferentes pontos em um plano.

Donde se pode concluir que, diferentemente do que dizia na época o senso comum, a intenção de utilização do som *Há!* nas danças Graciela era primordialmente abstrata, cênica, coreográfica. Por outro lado, é inegável que essas danças traziam consigo um anseio de espiritualidade, de unificação do ser e de conexão com o espaço. Esta foi uma das primeiras e também uma das mais instigantes contradições com que me deparei, em relação ao meu objeto de estudo, ao iniciar a minha pesquisa de mestrado.

Além disso, eu havia convivido intimamente com o ambiente da dança carioca dos anos de 1970 e 80, de modo que abordar um contexto tão próximo fez com que eu me fizesse inúmeras questões. A decisão de analisar detalhadamente diferentes aspectos do trabalho desenvolvido por Graciela junto ao Coringa me apareceu, então, como uma opção que se adequava a um objeto de estudo que era tão fascinante quanto complexo. A comunicação que apresentei no congresso, portanto, tinha como ponto de partida uma visão *microanalítica*, ou seja, focalizava um pequeno aspecto da dança de Graciela, aparentemente sem importância, mas que, em sua evolução, contribuía sensivelmente para delinear um contexto maior. No caso, este contexto se referia aos movimentos de contracultura no Rio de Janeiro durante as décadas de 1970 e 1980. Após a análise, pude concluir também que o som *Há!* carregava consigo toda uma sensibilidade³ daquele período.

Em meu projeto de tese apresentado durante o recente concurso para o Doutorado na Escola de Teatro da UNIRIO, em 2005, salientei, então, a importância de uma reflexão, por parte do pesquisador de artes cênicas, que seja simultaneamente ampla e detalhada, abrangente

te e em profundidade. Defendi ainda as idéias de multiplicidade metodológica, de simplicidade no enfoque adotado, assim como a necessidade de uma abordagem interdisciplinar, capaz de ‘cercar’ o objeto escolhido a fim de poder situá-lo como parte integrante de determinado contexto cultural.

Dentre as possibilidades citadas acima, gostaria de deter-me aqui nos procedimentos de *Microanálise*,⁴ já que, talvez sem nem mesmo ter-me dado conta, estes têm sido um recurso sistematicamente utilizado por mim como procedimento metodológico.

Falam as partes do todo?

Durante uma pesquisa científica, a importância de se colocarem permanentemente questões vem sendo ressaltada por vários autores, que apontam a formulação de perguntas, ou problematização, como sendo verdadeiros estímulos para o trabalho do pesquisador. No entanto, hoje, em face da necessidade da abertura e da construção de novos referenciais teóricos para o campo de estudos da arte e da cultura de modo geral, pode-se afirmar até que somente os questionamentos, os movimentos e as rupturas significativas são capazes de abrir novas perspectivas que, por sua vez, farão surgir “momentos teóricos”, acrescentando elementos indispensáveis ao estudo e ao debate no campo artístico (Hall, 2003:127).

Ora, se somente os questionamentos e a análise detalhada de pequenos elementos de determinado contexto podem vir a contribuir significativamente para a compreensão do mesmo, seria válido, então, arriscar somar várias abordagens microanalíticas a fim de delinear a *sensibilidade* deste mesmo contexto? Ou, em outras palavras, verdadeiramente falam as partes do todo?

De acordo com o crítico de cultura Stuart Hall (2003:95), algumas perguntas, por sua agudeza e complexidade, devem ser respondidas simultaneamente com *sim* e com *não*. Este parece ser o caso. Ao escolher a utilização coreográfica do som *Há!* como um dos elementos para a pesquisa de determinado contexto, por exemplo, optei por privilegiar o foco de análise em pequenos aspectos e, conseqüentemente, precisei abdicar, ainda que momentaneamente, de uma análise mais abrangente e que, portanto, privilegiaria a visão do todo.

Em *História Cultural*, o trabalho da *Micro-História*, resultante dos debates intelectuais e historiográficos das décadas de 1970 e 1980, centrou-se na busca de descrições mais realistas do comportamento humano, empregando modelos que dessem voz a personagens que, de outro modo, ficariam no esquecimento. Nessa nova concepção, cada aparente detalhe, insignificante para um olhar apressado ou na busca exclusiva dos grandes contornos, adquire valor e significado na rede de relações plurais de seus múltiplos elementos constitutivos.

Os enunciados da *História Oral*, imprescindíveis ao pesquisador contemporâneo, oferecem, entre outros procedimentos, a possibilidade de realização de entrevistas temáticas que, de acordo com o método de História Oral do CEPDOC (Alberti, 1989:19), versam especificamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, permitindo ao pesquisador comparações entre os dados obtidos.

Hipóteses da *Microanálise*, usualmente não relacionadas com o estudo da dança, podem tornar-se uma possibilidade efetiva de uso teórico, em que a opção pelo individual não se contrapõe ao social, apenas faz ressaltar um outro ponto de vista, muitas vezes se constituindo como um fio condutor da história. Aspectos das margens migram para o centro. Alia-se à perspectiva histórica uma proposta de reflexão crítica. A multiplicidade de tempos e espaços não é deixada de lado, mas sim percebida através de uma inversão de perspectiva (Revel, 1998:21).

Certamente os recursos metodológicos que acabo de questionar não conduzem o pesquisador a tarefas das mais fáceis. Ao contrário, serão processos longos, verdadeiros trabalhos de “formiguinha”. Por outro lado, são capazes de oferecer ao pesquisador a oportunidade e a satisfação de participar ativamente da historiografia do seu próprio

tempo. É como sugere a pesquisadora de dança Sally Banes,⁵ numa alusão ao título do seu livro intitulado *Writing dance in the age of Postmodernism* (1994: XV): segundo Banes, o livro não apenas reflete, mas também participa na produção do momento pós-moderno, já que “é também escrevendo e falando sobre dança que nós, enquanto uma cultura, estaremos colaborando para produzi-la”.

Notas

¹ O artigo sobre o som *Há!* foi apresentado como um dos pré-requisitos para o Programa de Doutorado da Escola de Teatro da UNIRIO em 2005 e publicado, em versão condensada, no periódico *Folhetim* n.21, jan.-jun. 2005.

² Na Índia, os *mantras* são, tradicionalmente, sonoridades especiais que, quando repetidas um certo número de vezes, propiciam a conexão espiritual daquele que o diz com a energia cósmica.

³ O termo, aqui, é usado no sentido com que a autora Susan Sontag o utiliza no livro *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L&PM Ed., 1987, ou seja, para designar o conjunto de características específicas capazes de delinear o ambiente cultural de uma época.

⁴ O termo, de modo geral, se refere a um ramo da História Cultural.

⁵ Sally Banes é Professora Emérita da Universidade de Wiconsin Madison, nos Estados Unidos, e autora de vários livros sobre a dança pós-moderna, entre eles *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. RJ, Rocco, 1999, no qual baseio parte da minha pesquisa de doutorado.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *História oral; a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

BANES, Sally. *Writing dance in the age of Post Modernism*. ——— (complementar)

CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: SOTER e PEREIRA (org) *Lições de dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. *Architecture, Movement, Continuidé*, n.5. 1984.

HALL, Stuart. *Estudos culturais: dois Paradigmas*. In: SOVIK, Liv (org). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

———. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: SOVIK, Liv (org.). *Op. cit.*

HUNT, Lynn. *História, cultura e texto*. Apresentação. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAQUEUR, Thomas W. *Corpos, detalhes e a narrativa humanitária*. In: HUNT, Lynn (org). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O'BRIEN, Patricia. *A história cultural de Michel Foucault*. In: HUNT, Lynn (org). *Op. cit.*

OSÓRIO, Camilo. *Arte e Política*. In: *Folhetim* n. 22. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto, 2005.

REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

REYNAUD, Ana Teresa Jardim. Espaço, cultura e memória: relatos de migrantes no Rio de Janeiro. *Revista Vivência*, v.28. Ed. UFRN, 2005.

* * *

DANÇA DOS BRASIS: AS MULHERES ASURINI DO XINGU

Graziela Rodrigues e Regina P. Müller

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dança do Brasil, dança indígena, Asurini do Xingu

Desembarcamos na aldeia Asurini, às margens do rio Xingu, no Pará, depois de deixarmos a cidade de Altamira e navegarmos pelo rio durante muitas horas, espaço de tempo e distância suficiente para uma mudança radical de paisagem humana e geográfica. As 25 casas de pau a pique cobertas de folhas de palmeira se distribuem quase em semicírculo, tendo ao centro e logo a beira do rio, o Posto Indígena da Funai.

No centro da aldeia, em direção ao interior do semicírculo, como numa praça central, encontra-se em construção uma grande casa onde deverão ser realizados os principais rituais Asurini que compõem o ciclo das flautas *Turé* e celebram a colheita do milho, a guerra, a iniciação dos jovens, os mitos de criação da humanidade.

Os Asurini são atualmente 118 indivíduos, sendo que mais de 30% da população tem menos de 10 anos de idade e quase a metade do total (53) são mulheres. Contatados em 1971, chegaram a 52 em 1982 e, desde essa época, vêm aumentando em ritmo acelerado, constituindo famílias nucleares com mais de oito filhos quando antigamente este número era bastante menor. A nova composição familiar, a idade de se gerar filhos, antes, por volta dos vinte anos e hoje, já aos doze/treze, alteraram bastante a dinâmica social e o cotidiano das mulheres. Outras mudanças, devido ao contato com a sociedade nacional, resultaram em alterações no modo de se organizarem como sociedade, de se relacionarem entre si e desenvolverem atividades que socializam os membros da comunidade, transmitindo concepções de mundo e valores morais como os rituais.

A pesquisa que vimos realizando sobre a dança entre os Asurini se dá neste panorama de mudanças profundas na vida deste povo. Convive com o novo e o tradicional, uma população preponderantemente jovem na qual os mais velhos representam a manutenção e os jovens, a força que tenta o rearranjo do modo de vida na nova situação social.

O trabalho de campo entre os Asurini teve como objetivo inicial analisar o xamanismo, sistema ritual desta sociedade indígena cujas práticas estabelecem relações entre os humanos e os outros seres que habitam o cosmo. O corpo do xamã e dos participantes do *maraká* deveria constituir inicialmente o foco de nossa atenção e os rituais, os acontecimentos que aguardávamos em nosso trabalho de campo na aldeia.

Como se confirmou nesta viagem aos Asurini, a realização dos rituais xamanísticos *maraká* não vem se verificando com a intensidade que ocorria até, pelo menos, o ano 2000. Dessa vez, não foi possível assistir a nenhum deles e foi a pedido das pesquisadoras que as mulheres Asurini fizeram uma parte do *Tauwa*, a dança de invocação do espírito do mesmo nome, ser mítico que vive nas águas do rio, versão feminina do xamanismo.

Sem os rituais, nossa estadia na aldeia e trabalho de campo consistiram na vivência de um cotidiano marcado fortemente pela presença de mulheres, notadamente as velhas, e crianças, despertando nossos sentidos e olhar para seus corpos. Esta comunicação, acompanhada do vídeo “Dança dos Brasís I: as mulheres das cócoras”, aborda o corpo nu das mulheres mais velhas e os corpos vestidos das jovens e crianças, o contraste entre o entrelaçamento do corpo das primeiras com a terra e suas atividades cotidianas com a mandioca, o barro ou o algodão e o das jovens, em sua grande maioria, carregando seus filhos.

Tivemos, assim, como principal material da pesquisa e análise pelo método BPI um universo de corpos com diferentes experiências, no passado e nos tempos atuais.

Um dos eixos do BPI é o *inventário no corpo*. O *inventário no corpo* é um estado interno, um conjunto profundo de sensações e lembranças é processado pelo corpo. Localiza-se num espaço-tempo interior caracterizado por uma força emocional em que há uma recorrência ao passado, e a experiência corporal é sentida de forma intensa e transcendente. Esta experiência corporal esteve presente nesta pesquisa de campo.

Assim, nos vimos num espaço-tempo das origens em que o corpo está totalmente impregnado com a terra. Vimos meninos cavoucarem a terra e nela se alojarem para dormir, vimos quotidianamente velhas em estado de cócoras para cozer o alimento, varrer o solo, enfiar o fio da miçanga, para estar no tempo-espaço delas, imprimindo suas formas ao barro e o barro nelas. Com elas revivemos o tempo da gestação, impregnação deste corpo, e através dele em nós, um corpo primeiro, mítico em sua natureza de existir.

Experiências antagônicas de identidade e de estranhamento. Que corpo é este tão próximo e ao mesmo tempo tão longínquo, estranho para nós, mas que nos faz inventariar o nosso corpo mais uma vez?

Vimos, principalmente entre as mulheres mais velhas, os seus corpos serem trabalhados através das ações cotidianas quase todas realizadas na postura de cócoras. Há uma organização corporal que se dá através desta postura: no estar de cócoras e se movimentar nesta postura. Uma organização corporal que se desenvolve através da cócoras. O alongamento de todo o corpo é realizado através desta postura. A bacia se abre, as musculaturas das pernas, tronco e braços ganham extensões, se contraem e relaxam. Há liberação das articulações de todo o corpo. A relação do corpo com o solo, com a terra é intensa, uma entrega à gravidade principalmente quando em cócoras profunda em que os ísquios chegam a tocar os calcanhares, chegam a tocar o solo, como sendo apoios do corpo. Todo o corpo, então, se dispõe em alongamento.

O fogo está no chão, como também a comida, as vasilhas, os utensílios, as coisas do cotidiano, os afazeres são feitos aí. Até a colheita do algodão é feita no chão. A predominância da cócoras ultrapassa e muito daquilo que é feito na rede, em pequenos apoios como o uso dos bancos ou tocos de madeira. Na posição vertical, estando em pé, com menos frequência, assim mesmo o corpo inclina em direção ao solo, a direção do esforço é para o solo, como é feito no ato de pilar.

É freqüente a verticalidade da coluna e o abaulamento ocorre quando há necessidade de uma interação do corpo com a ação que está sendo feita.

No uso do corpo em cócoras, é distinto o ato de arrancar a mandioca do solo, com a ação de cavoucar utilizando o facão, do ato de colher o algodão do solo que é uma ação suave e delicada. O corpo encontra-se em prontidões diferentes. Estas diferenças fazem o trabalho corporal distinto em cada uma das ações, o que significa o uso de distintas musculaturas gerando movimentos e tempos que variam na linguagem da cócoras.

Cada uma destas ações exige um tônus distinto e o emprego de diferentes grupos musculares, como também há diferentes ênfases com relação às partes do corpo que coordenam estas ações.

No ato de modelar o vaso de cerâmica, o corpo todo envolve a peça que é modelada como se o corpo inteiro que está modelando se modela com ele, imprimindo em si as formas que modela ou vice-versa. Relação corporal profunda, estado meditativo de integração do corpo com o barro que se faz. Completa este estado corporal, o uso intenso da saliva que une o barro para que o vaso fique inteiro. Troca efetiva dos corpos no barro: vai ficando o que sai do corpo em saliva e o barro impregna a boca, os lábios vão-se constituindo em barro. Barro e saliva unem os corpos. É importante atentarmos que este solo em que habitam os vivos, em estado de cócoras, é o mesmo solo em que estão enterrados os mortos, acentuando assim a proximidade corporal entre eles.

Nos rituais propriamente ditos, o corpo deveria refletir no momento da dança este corpo. A leveza se torna uma consequência deste corpo trabalhado em cócoras com as suas várias modalidades estando cada uma delas imbuídas de um ritmo, de um tônus, de um estado de estar consigo, de uma gama de sensações e de uma dinâmica.

O material etnográfico da pesquisa realizada nos anos 70 e 80 traz uma representação de mulheres de convívio intenso, num cotidiano entrelaçado na repassagem de saberes entre elas. No banho de rio, na ida à roça, no buscar o barro, na fiação e na tecelagem, na arte gráfica no corpo e na cerâmica. Faziam o jaro juntas: velhas, crianças e jovens.

Quando mães, já haviam dançado muitas *tauvus* por meses a fio – nem todas geravam filhos – a maternidade era compartilhada.

A representação atual nos mostra que os estados de cócoras presenciados são das velhas e de uma ou outra criança. As atividades cotidianas estão sendo realizadas solitariamente, não presenciamos nenhum agrupamento de mulheres realizando atividades em comum.

A pintura dos corpos vai gradativamente sendo substituída por bermudas e camisetas. As mães não mais compartilham os seios e o alimento é reservado à sua família nuclear e não a uma coletividade.

Observa-se um momento de transição em que o modelo de mulher *akarai* (branco) vai impregnando este estado de mulheres, sozinhas e desagregadas.

Onde está a jovem mulher que ainda retém em seu corpo a mulher antiga Asurini mas que não está em seu espaço-tempo de expressão? Expressão esta coletiva, carregada de alimento, pois são movimentos rituais que geram a vitalidade de um povo. O plantio do milho encontra-se atrasado e a casa comunal ainda está para ser concluída. Tal qual o corpo em seu movimento que está por vir.

As jovens estão vestidas e as velhas ainda estão nuas em estado de cócoras. Há um silêncio entre elas.

O barulho do motor anuncia que o barco já chegou para levar jovens casais e seus tantos filhos até Altamira (cidade mais próxima) para fazer compras de supermercado. As velhas não saem da aldeia, continuam em suas cócoras milenares, fazendo o seu fogo, o seu mingau... fiando o tempo.

* * *

DALVA É UMA PASSAGEM PARA O SENSÍVEL: NUCLEAÇÃO E EXPANSÃO ATRAVÉS DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE

Larissa S. Turtelli, Graziela E. F. Rodrigues (Orientadora)

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dança, processo de criação, personagem

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) é um processo de criação artística e pesquisa em dança que tem no desenvolvimento do intérprete seu eixo de atuação. Graziela Rodrigues criou este processo que engloba várias etapas com o intuito de possibilitar que a arte possa emergir do corpo do intérprete e apossar-se dele em toda a sua intensidade e, em um movimento conjunto, o intérprete possa apossar-se de sua arte e expandir sua consciência sobre si e sobre a realidade que o cerca. Este processo envolve desde a preparação física e sensitiva do intérprete para que ele possa iniciar um percurso de criação, passando por todo um processo de “disponibilização” corporal, de busca interna, de relação com o meio social, de afloramento de gestos e sentidos, de construção de uma personagem, de elaboração minuciosa do produto artístico, até a elaboração no corpo do intérprete dos conteúdos emergidos do contato com o público, durante a etapa das apresentações da obra.

O processo está pautado pela busca de um auto-reconhecimento, de uma integração interna e da integridade do corpo. O corpo é visto, em toda a sua amplitude e possibilidades, como um universo repleto de história, memórias, culturas, relações sociais, sensações, emoções, imaginário. Com partes escondidas e outras à mostra, partes mais fluidas e outras mais estanques, com a coexistência de diversos tempos e espaços, com mudanças nas suas paisagens internas, com possibilidades porosas de deixar-se preencher pelo que contacta no meio externo, possibilidades de abrir-se, com um constante e simultâneo processo de sensação, percepção, movimento, imagem e emoção.

É justamente esta integração do corpo que irá possibilitar uma qualidade de movimento diferenciada no momento da dança: a realidade cultural e afetiva reconhecida e trabalhada no corpo denota movimentos expressivos cujo vigor reside na integridade das ações corporais.

O BPI é um processo complexo e trabalhoso, para que ele possa acontecer é necessário que a pessoa assuma colocar-se em uma situação de vulnerabilidade, no sentido de romper suas barreiras internas para deixar emergir em seu corpo conteúdos profundos de sua exis-

tência, tanto aqueles que ela aceita, quanto aqueles que ela tende a rejeitar, memórias que estavam inconscientes. É necessário que a pessoa saiba dar movimento a estes conteúdos, saiba “ressignificá-los”, saiba modificar-se. Este é o sentido da integração e é o que irá permitir à pessoa assumir-se em toda a sua potencialidade, dançar em “seu mais profundo sentido de existência” (RODRIGUES, 2003:123).

A personagem Dalva é fruto deste processo em meu corpo. No seu processo de criação foram realizadas pesquisas de campo nos centros das cidades de Campinas e São Paulo. A pesquisa de campo no BPI está relacionada à fase do *Coabitar com a Fonte*, ela não visa ao encontro de uma personagem em campo, nem a trazer conhecimentos teóricos sobre o campo, o foco está na originalidade do corpo do bailarino-pesquisador que co-habita. A pesquisa de campo possibilita uma “rica interação entre corpos (...)” O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer” (RODRIGUES, 2003:105). Durante a pesquisa ocorre a apreensão de dados não-verbais que vão se impregnando no corpo do bailarino e que depois virão à tona nos laboratórios de movimento. Não se tem consciência, no momento da pesquisa, de tudo o que o corpo está captando.

Em meu processo de criação posso observar diversos elementos presentes na pesquisa de campo que depois surgiram no trabalho de elaboração artística. Dentre eles destaco as “misturas” e as “oposições”. Na categoria das “misturas” estão envolvidos tanto objetos quanto pessoas, os acúmulos, as sobreposições, os excessos, a profusão de materiais presentes nos centros das cidades, as composições das carroças dos catadores de papel, as lotações das bancas dos camelôs, os lixos, os barulhos, as misturas de gente, os pastores, os cantadores de embolada, a presença de índios, japoneses, judeus, ciganos, coreanos, entre outros. Dentre as “oposições”, o luxo do Teatro Municipal, fechado, vazio, silencioso, e as ruas no seu entorno, os espaços reservados, os esconderijos, e o desamparo dos espaços a céu aberto, os corpos com medo de perder tudo e os corpos que não têm nada a perder, as pessoas remexendo nos lixos e as pessoas desfazendo-se do que para elas é lixo, a pressa das pessoas de passagem pelos centros e o “estar” sem fim dos moradores de rua, os empresários com pastas e gravatas e os meninos dormindo no chão.

Na etapa da Estruturação da Personagem estes conteúdos emergiram no meu corpo e sobrevieram como elementos do corpo da personagem. Dalva traz em si estas oposições e misturas, nela coexiste o lúdico e o trágico, o sonho e a realidade, o ter tudo e o ter nada, o ser tudo e o ser nada, estar no topo e estar no chão, o poder e a impotência, o passado, o presente, o futuro.

Dalva traz uma experiência condensada e intensificada do mundo atual, nucleia os significados que provieram da relação específica que se estabeleceu da minha pessoa com este campo de pesquisa e de nossa inserção em um espaço-tempo maior. Conteúdos da pesquisa de campo, conteúdos pessoais da intérprete que foram despertados a partir da vivência em campo e outros signos, sentidos, e imagens ligados ao que foi gerado a partir destas relações se nucleiam na estruturação da personagem.

Por outro lado, a estruturação da personagem também promove uma expansão, na medida em que a personagem se estabelece, trazendo seu nome, seu corpo, sua história, seus espaços, suas emoções, seus anseios, ela também traz consigo uma rede de sentidos e simbologias da qual ela faz parte. No caso de Dalva, que é menina, moradora de rua, trouxe a exclusão, a precariedade, a fome, a reciclagem de lixo e de sentimentos, a liberdade, o delírio, o sonho, a força de superação, a luta de S. Jorge com o Dragão, a “Morte do Cisne”, a Estrela d’Alva, entre outros. Existe ao mesmo tempo uma transversalidade que liga esta personagem a outras pessoas em situação semelhante à dela e uma canalização dos sentidos que ela condensa em si.

Na atuação de Dalva existem sobreposições e abundâncias de signos além de grandes oposições. Estas sobreposições e oposições estão

no espaço cênico ao mesmo tempo em que estão no corpo da personagem e são ainda características dos grandes centros urbanos. A forma como a personagem se apropria do espaço e dos objetos está relacionada a como os moradores de rua fazem isto. É uma relação delicada, pois não se trata de imitação, reprodução ou de ter estas pessoas como tema, mas de um modo específico de apreensão e relação com a realidade, é algo estruturante, organizacional. A dança de Dalva não é literal, ou realista, também não é estilizada. Não existe o uso de determinados objetos e materiais para simbolizarem determinados conteúdos e sim uma construção fruto de um processo que instaurou suas necessidades de acordo com a contingência criada.

Dalva dança sobre um andaime de construção. Este andaime ora é morada, ora é circo, ora é palácio, ora é nave. Ao mesmo tempo é o próprio corpo de Dalva. Podemos dizer que há uma “ressemantização” dos objetos utilizados por Dalva, na medida em que ela os recicla e transforma seus significados. Faz de um remo suporte para seus objetos pessoais, de sacos de cebola faz uma saia, de conduíte uma saia de armação, do andaime faz sua morada e assim por diante. Ao mesmo tempo, estes objetos mudam de significação de acordo com as atuações de Dalva. O lixo pode ser cama ou pode ser gente. A saia protege ou expõe, vira nenê. O remo é sua vida, mas também é remo mesmo, é mastro ou é bastão. A boneca é filho, é boneca, é calunga do Maracatu. A força interna do objeto se mantém ao mesmo tempo em que outros signos sobrepõem-se a ele.

Misturam-se, nos espaços criados através dos movimentos de Dalva, conteúdos de sua realidade e conteúdos de seu mundo interno. Sonhos e anseios com a vida cotidiana, imaginação e realidade se sobrepõem e se sucedem sem aviso prévio. Este mundo que transita entre o lúdico e o trágico faz com que em alguns momentos o espectador perca a referência de onde está, sendo levado pela personagem, e em outros momentos retorne, colocando os pés no chão. Ele projeta seus sentimentos e vive com a personagem, sendo tragado para dentro do espaço cênico.

Dalva traz um conteúdo social forte, relacionado à realidade dos moradores de rua, mas sua atuação transcende este conteúdo específico ao abordar uma realidade subjetiva que diz respeito a qualquer um de nós: dor, perda, luta pela realização dos próprios sonhos, esperança, angústia, desejo de felicidade, morte e vida.

O corpo integrado que se constitui através do processo BPI é perceptível para o espectador, este corpo de certa forma “puxa” esta mesma qualidade de corpo do espectador. Aquele que está silenciado, fechado em suas defesas para não ter contato com o que o agride, pode ser momentaneamente despertado. De forma poética, Dalva vai encontrando brechas através das barreiras e se torna veículo e agente da abertura de uma passagem para o contato com o sensível.

Bibliografia

- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP.

* * *

UM ESTUDO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM A PARTIR DO MOVIMENTO CORPORAL

Lígia Losada Tourinho

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Corpo, movimento, artes cênicas

Esta comunicação tem como proposta apresentar uma breve exposição sobre a pesquisa de mestrado em artes “Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal”, de Lígia Tourinho, orientada pelo Prof. Livre-Docente Eusébio Lôbo, desenvolvida no Curso de Pós-graduação em Artes da UNICAMP. Esta pesquisa consiste em um estudo sistemático sobre a construção da personagem pelo prisma do movimento corporal nas Artes Cênicas, podendo ser empregado em processos criativos em dança, teatro ou processos híbridos.

Refletindo sobre o título do trabalho é possível identificar algumas palavras-chave para a compreensão deste processo artístico. São elas: Movimento e Corpo. Como pressuposto pensaremos no movimento não apenas como deslocamento visível no espaço, entenderemos movimento de forma ampla, como a principal característica da existência – não nos referimos apenas a existência humana, mas a de todos os fenômenos que conhecemos no cosmo. Tudo no mundo está em constante movimento, mesmo as coisas que aparentam ser imóveis. Falamos não apenas do movimento de coisas visíveis, mas também dos movimentos sutis. Portanto este é um estudo de construção de personagem a partir do movimento corporal pois, assim como todas as demais coisas do mundo, as transformações se dão através do movimento.

Pensando sobre a segunda palavra, corpo, entendemos como tal o corpo como corporeidade, integral, constituído pelo elo indivisível de aspectos fisiológicos, mentais e espirituais. Não entendemos os aspectos espirituais como religiosos, mas como tudo aquilo de inexplicável que reconhecemos na existência humana. Todos estes aspectos coexistem em comunhão e nenhum deles representa supremacia diante dos demais. Somos um corpo, não temos um corpo, somos encarnados. Como suporte para esta abordagem sobre o corpo utilizamos reflexões presentes nos estudos de Merleau-Ponty, nas consciências corporais e em todos aqueles que acreditam na indivisibilidade do ser humano.

Apesar destas idéias para alguns soarem como óbvias, reconhecemos que não soam da mesma forma para todos e que em processos artísticos muitos ainda acreditam ter um corpo e não ser o seu próprio corpo. Muitos acreditam que o corpo é o objeto do intérprete contemporâneo. Mas nosso corpo não é nosso objeto, porém, nós mesmos, artistas da cena, somos objeto de nosso próprio fazer, sendo assim, reconhecemos como importante premissa para esta pesquisa a idéia da corporeidade do intérprete contemporâneo ser sujeito-objeto de seu ofício. Levantamos a hipótese de que a relação de cada intérprete com seu *corpo próprio* interfere nas extensões de sua interpretação e da encenação em si.

Um das questões desenvolvidas foi pensar em como tornar estes princípios tangíveis para o intérprete e a partir deles desenvolver um processo de criação. Para isso utilizamos como principal suporte teórico e prático os estudos da Coreologia de Rudolf Laban e alguns princípios e procedimentos dos estudos de Stanislavski. Optamos por estas duas abordagens por acreditarmos que estes estudos possibilitam diálogo entre si e que podem ser complementares. A coreologia por ser tratar de uma gramática completa de movimento que pode ser aplicada para distintos fins. E o trabalho de Stanislavski por acreditarmos que seja um sistema completo de interpretação, compreendendo o intérprete de forma integral, abordando os aspectos físicos, psicológicos e espirituais, porém Stanislavski se referia aos aspectos inexplicáveis do trabalho do ator como natureza. Especificamente no Sistema Laban trabalhamos, além do entendimento do ser como integral,

as ferramentas dos estudos da Corêutica¹ e da Eukinética.² Nos estudos de Stanislavski, elegemos as seguintes ferramentas: as *ações físicas*, as *circunstâncias dadas*, as *unidades de ação*, os *objetivos gerais e específicos*, o *se mágico*, a *memória emotiva*.

Durante o processo da pesquisa de Mestrado, elegemos como estudo de caso dois processos, dentre os muitos experimentados, que foram uma proposta pedagógica desenvolvida na disciplina Improvisação I no Curso de Graduação em Dança da UNICAMP no ano de 2003 – uma proposta de construção de personagem em dança, e um estudo sob o ponto de vista do intérprete – reflexões sobre o meu processo como intérprete na montagem de um monólogo “O Bebê de Tarlatana Rosa”, adaptação do conto de João do Rio.

Porém, como dissemos, muitos foram os processos de criação vividos durante a pesquisa e após sua concretização oficial sob a forma de Dissertação de Mestrado. Para esta comunicação selecionamos a demonstração da aplicação destas idéias e ferramentas em dois processos diversos, Um deles é a cena “O Bebê de tarlatana Rosa”, um trabalho de natureza teatral. A outra demonstração prática é referente ao processo de construção de personagens no espetáculo de dança contemporânea “Sob Medida”, da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ.

Nas duas demonstrações trabalharemos o estudo da Eukinética relacionado às ferramentas do estudo de Stanislavski elencadas anteriormente.

Notas

¹ Estudo do corpo no espaço.

² Estudo das qualidades de movimento.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body movement*. New Tourk: Gordon and Breach, 1980.
- BARTENIEFF, I.; DAVIS, M. *Effort. Shape analysis of movement: the Unit of Approaches to Movement and Personality*. New York: Gordon and Breach, 1980.
- BARTENIEFF, I.; DAVIS, M.; FORRESTINE, P. *Four adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*. New York: Dance Nutation Bureau, Inc., 1973.
- BERTHERAT, T. *As estações do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- BERTHERAT, T.; BERNSTEIN, C. *O corpo tem suas razões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- CASCIERO, Tomas. *Laban movement studies and actor training: an Experiential and Theoretical Course for training Actors in Physical Awareness and Expressivity*. 1998 (Ph. D. – Arts and Humanities) – Theater Department, Towson University, Towson, 1998.
- CORDEIRO, A. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no Método Laban*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 1998.
- CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, C. *Método Laban: nível básico*. São Paulo: Ed. Laban Art, 1989.
- DANTAS, Monica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Ciane. *Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa pós-moderna*. Cadernos Cedes, dança educação, Campinas, Editora da UNICAMP, n.53, 2001.
- _____. *O corpo em movimento: o “Sistema Laban”/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LABAN, Rudolf von. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- _____. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, Rudolf von; LAURENCE, F. *Effort. Economy of human movement*. London: MacDonald and Evans, 1974.
- _____. *A life for dance: reminiscences*. London: MacDonald and Evans, 1975.

- _____. *A vision of dynamic space*. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.
- LOPES, Joana. *Pega teatro*. São Paulo: Papirus, 1989.
- _____. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ UNICAMP, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- OLIVIER, Giovanina Gomes Freitas. Um olhar sobre o esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade. 1999. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 1999.
- PRESTON, D. V. *A Handbook for modern education dance*. London: MacDonald and Evans, 1963.
- _____. *An introduction to Kinetography Laban*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- _____. *Dancing and dance theory*. Kent: Scorpion Press, 1979.
- _____. *Point of departure: the dancer's space*. London: Mac Donald and Evans, 1980.
- _____. *Dance is a language, isn't it?* London: Laban Center for Movement and Dance, 1987.
- _____. *Dance words*: compiled by Valerie Preston-Dunlop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- _____. *Rudolf Laban: Extraordinary life*. London: Dance Books Ltd, 1998.
- RENGEL, Lenira Peral. Dicionário Laban. 2001. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 2001.
- SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo: as energias constitutivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. Método integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno. 1993. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1993.
- _____. Comentários sobre o estudo da "Corêutica". Caderno de Pós-Graduação da UNICAMP, Campinas, v. 6, 2002.
- _____. Comentários sobre o estudo da Eukinética. Caderno de Pós-Graduação da UNICAMP, Campinas, v. 7, 2004, Inédito.
- SIQUEIRA, Adilson Roberto. Busca e retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino. 2000. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, UNICAMP, 2000.
- SOARES, Marília Vieira. Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. 2000. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2000.
- TAVARES, Maria da Consolação G. C. F. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003.
- VIANNA, Klaus; CARVALHO, M. A. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

* * *

INSERÇÕES DA DANÇA EM COMPLEXOS SABERES CONTEMPORÂNEOS

Lúcia Fernandes Lobato

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dança, pós-graduação, transdisciplinaridade

Ilya Prigogine, em 1977, recebeu o prêmio Nobel de química, reconhecendo o fim das certezas e a complexidade como uma constante da investigação científica contemporânea. Apontou a probabilidade como procedimento mais recomendável na pesquisa em lugar da exatidão. Isto modifica a crença de que a certeza garante a natureza científica de uma proposição, pois pode sempre ser refutada e não se propõe a ser um substituto de fé religiosa. A crescente descrença no equilíbrio cartesiano contribui para assimilação desse novo paradigma, abrindo caminho para um espaço mais significativo do conhecimento artístico na academia. A arte sempre gerou um saber dialógico sem pretensão de concluir, mas gerar a reflexão crítica e a intuição sobre o desvelamento do mundo. Esta transformação potencializou a pesquisa em artes, antes desconsiderada na ciência, pois se fundamen-

ta em processos criativos sem comprometimento com a comprovação, mas com a argumentação lógico-descritiva do fenômeno.

A "nova ordem que pode nascer da desordem" incentiva artistas-pesquisadores a novos investimentos no diálogo com as ciências duras, o que pode promover, segundo Morin, a reconciliação do saberes na academia.

Essas investidas têm sido bem-sucedidas, a exemplo do Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, com excelentes resultados e alto índice de aprovação na Capes, apesar das dificuldades de resposta a um modelo ainda quantitativo e tecnológico de avaliação.

Esta comunicação se propõe apreciar a experiência do curso de especialização *lato sensu* "Estudos Contemporâneos em Dança", da Escola de Dança da UFBA, avaliado positivamente em suas versões 2003 e 2004, que também foi objeto de uma pesquisa selecionada pelo Programa PIBIC/UFBA em 2005, contando com a participação do prof. José Antonio Saja do Programa de Pós-Graduação em Filosofia/UFBA, com a aluna bolsista Elisa Teixeira do curso de graduação em dança/UFBA e com a coordenação da profa. Lúcia Lobato.

Algumas características do curso estimularam a referida pesquisa. Chamou a atenção tratar-se de um curso para promover uma atualização teórico-crítica da produção, reprodução, circulação e consumo da dança, fornecendo instrumentos de reflexão para os profissionais da área em virtude das novas solicitações de mercado, estimulando à pesquisa e dando suporte teórico aos pretendentes às titulações.

O exame destes propósitos ressaltou a característica exclusivamente teórica, crítica e conceitual de um curso de dança que não oferecia nenhuma disciplina prática, fugindo ao estigma de que a dança é um conhecimento apenas prático corporal. A indicação de capacitar para mestrado e doutorado apontou um incremento de candidatos de dança a titulações.

O curso incentivou ao aluno escolher temas monográficos a partir de suas experiências profissionais, promovendo o exercício de teorizar sobre a própria ação. Afinal o conhecimento torna-se pertinente quando é capaz de situar a informação em seu contexto e no conjunto no qual está inserido. O curso assumiu um caráter transdisciplinar compreendendo como tal, não apenas um conteúdo programático diversificado e abrangente dos conhecimentos convergentes, mas também congregando um quadro docente polidisciplinar como formação que pudesse promover uma articulação dos saberes num exercício de democracia cognitiva. O curso contou com professores de diferentes áreas: dança, educação, comunicação, história, filosofia, letras, psicologia, terapia ocupacional, fisioterapia, antropologia e física com distintas correntes do pensamento desde a fenomenologia à semiótica.

Os objetivos da pesquisa foram: reunir a produção do referido curso; relacionar áreas de conhecimentos transdisciplinares e suas intercessões; verificar procedências de formação e as incidências de atuação dos profissionais; analisar resultados; identificar rumos e probabilidades.

Foram concluídas as seguintes monografias: "Educere: pela inteligência do corpo que dança" de Adriano Bittar/ "Signo Relé: um caminho para a percepção da dança", de Carolina Gualberto/ "Opaxorô: a dança como passaporte do portador de Deficiência Mental rumo à cidadania", de Janiere Calazans/ "Denise Stoklos: uma perspectiva de corpo pleno", de Karina Martini/ "Dança e Futebol: a relação que pode contribuir com o esporte nacional", de Kariny Vianez/ "Sem Título", de Karime Nivolone/ "Ginástica Laboral: o corpo que trabalha precisa se exercitar", de Ana Seixas/ "Performance Transmídia: análise do fenômeno em três experimentos", de Rogério Liberal/ "Um corpo eco-revolucionário", de Laura Campos/ "O corpo multi em seu maior desafio: a contemporaneidade", de Larissa Adami/ "Gyrotonic: Uma discussão teórica sobre seus princípios e conexões com o pensamento contemporâneo", de Beatriz Adeodato/ "Uma proposta poética em dança", de Carolina Duarte/ "Theastai: A dança no ensino médio construindo identidades", de Flor Liberato/ "Dança, co-evolução, idoso" de Janaína Carvalho/ "Dança: uma ação cognitiva do corpo

inteligente”, de Margarida Seixas/ “Pluralidade cultural: uma proposta para inclusão de meninos nas aulas de Dança”, de João Bosco/ “Pilates: um caminho possível para a sustentável presença do corpo na Pós-Modernidade”, de Karina Ferro/ “Graal, o segredo da dança na Bahia”, de Launa Vilaronga / “A realização de uma Dança sensível como facilitadora do desenvolvimento da Imagem Corporal”, de Lídia Laranjeira/ “Uma sala de aula chamada A Máquina do Som”, de Luciane Pugliese/ “Swing Transformado: a reterritorialização de identidade do Jazz Dance por uma perspectiva co-evolutiva”, de Marcela Rosolia/ “O ensino do Ballet Clássico a serviço do corpo cidadão” de Virgínia Costa/ “Pilates em Movimento: contrologia uma técnica moderna a serviço do corpo contemporâneo”, de Mariana Lobato/ “O desenvolvimento motor e artístico-DMA, uma proposta de ensino da dança para crianças de 2 a 6 anos”, de Mayra Denovaro/ “Anatomia humana no corpo que dança”, de Miriam Matsuda / “Lesões musculares e a prática da dança” autoria Sérgio Silva Lima/ “Omi: a dança divisor de águas do sagrado e do profano, instrumento de revelação da cultura” de Tânia Bispo/ “Ballet Clássico e Contemporaneidade: novas perspectivas no ensino da Dança” de Tatiana Klinger.

Foram 29 monografias de 20 graduados em dança, duas em fisioterapia, uma em terapia ocupacional, uma em teatro, três em educação física, uma em comunicação e uma em odontologia. Analisando as temáticas, foi reconhecida a área de abrangência com: filosofia, história, cultura, educação, comunicação, educação física e técnicas corporais, ecologia, biologia, fisioterapia e terapia ocupacional.

Relacionadas às bibliografias, foram os seguintes autores recorrentes: Bauman, Zigmund/ Hall, Start/ Morin, Edgar/ Prigogyne, Ilya/ Deleuze, Gilles/Guattari, Feliz/ Maturana, Humberto/ Varela, Francisco/ Cohen, Renato/ Harvey, David/ Derrida, Jacques/ Damásio, Antônio/ Gardner, Howard e, especificamente em dança, Vianna Klaus/ Gelewsky, Rolf/ Gaudy, Roger/ Rodrigues, Graziela/ Marques, Isabel/ Rodrigues, Lia/ Greiner, Chirstine e Katz, Helena.

A partir da análise destes dados foi detectado que a maioria dos trabalhos interdisciplinarizou suas experiências profissionais, acrescentando ao conhecimento da dança outras áreas do saber. Mas outros transdisciplinarizaram seus conteúdos específicos, inaugurando o que nomeamos de “terceiros elementos”, pois criaram um novo campo de conhecimento-síntese de suas especificidades como foi o caso das monografias de Adriano Bittar, Mariana Lobato e Kariny Vianez, que apresentaram perspectivas de intervenção de saberes singulares que inauguraram novas e originais metodologias de ação para as quais se fez necessário a apreensão de conhecimentos transversais aos de sua formação de origem.

Um aspecto relevante para a produtividade alcançada no curso está justamente na compreensão de que a transdisciplinaridade ocupa espaços vazios e não comporta conceitos fechados e posturas dogmáticas. Um curso de pós-graduação, principalmente na área das artes, que adote uma única linha de pensamento não potencializará uma produção interdisciplinar e dificilmente surgirão os “terceiros elementos”, pois resultará numa produção linear e monolítica fruto da construção de um saber unificador.

Constatou-se, ainda, que um curso transdisciplinar requer uma rede de linhas de pesquisas pertinentes e um quadro docente dotado de distintas formações e escolas de pensamento capazes de congregarem o diálogo acadêmico eficiente. Um todo heterogêneo composto de saberes plurais simultaneamente complementares e antagônicos. Diferenças conceituais devem ser expostas no decorrer de aulas e seminários, pois a transdisciplinaridade se dá no aprendizado do aluno, que só terá condições de formar opiniões e conceitos a partir de suas próprias convicções e ideologias, pois não estão sendo, como nas religiões, catequizados ou iniciados conforme o credo dominante.

O futuro da pesquisa em arte clama por romper com o reducionismo que, em tempos contemporâneos na universidade, só pode ser justificado como uma necessidade de cunho eminentemente político

para a manutenção do poder em detrimento do avanço do conhecimento.

Bibliografia

- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Setenta, 1992.
 MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 4ª ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2001.
 _____. *Introdução ao pensamento complexo*. 1ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
 _____. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
 _____. & LÊ MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. 2ª ed. São Paulo: Petrópolis Ltda, 2000.
 PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 1996.

* * *

COABITAR COM A FONTE

Paula Caruso Teixeira

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Bailarino-Pesquisador-Intérprete, coabitar com a fonte, Dança de São Gonçalo

O coabitar com a fonte é um dos eixos da metodologia do Bailarino-Pesquisador-Intérprete criada por Graziela Rodrigues, docente do Instituto de Artes da UNICAMP. Para que ele ocorra é necessário que o bailarino-pesquisador-intérprete esteja mobilizado a realizar uma pesquisa de campo, seja dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, seja em outros espaços cujo conteúdo/paisagem o interessam.

Durante esta investigação, também são realizados registros audiovisuais e os diários de campo. Depois ou durante esta pesquisa, ocorre a etapa dos laboratórios de criação em sala de aula. Neles, o bailarino-pesquisador-intérprete, através do seu percurso interno (registros emocionais e imagens), criará movimentos que serão reflexos da sua vivência em campo, até se delinear um personagem, que será o eixo da construção do seu trabalho artístico final.

Foco do meu coabitar: o cotidiano e o sagrado dos devotos da Dança de São Gonçalo

Após doze anos de pesquisas de campo sobre as manifestações populares brasileiras, utilizando o método BPI, senti-me motivada a investigar sobre a Dança de São Gonçalo. Por isso o nome do meu projeto de Mestrado é “O Santo que dança: criação artística e reflexão teórica das etapas deste processo da bailarina-pesquisadora-intérprete”.

A escolha desta Dança tem origem nas minhas raízes mineiras, já que através do meu inventário no corpo,¹ descobri que minha avó paterna e suas filhas dançavam para este Santo.

Em 2003, fiz o primeiro contato com um grupo liderado pelo mestre Antônio Pedro, que realiza esta dança há mais de setenta anos. O seu grupo é formado pelos seus amigos, os seus compadres e seus parentes, que durante todo o ano percorrem a região rural de Munhoz-MG e de suas cidades vizinhas (como Bueno Brandão, Pouso Alegre e outras).

A Dança de São Gonçalo foi trazida pelos portugueses nos primórdios da nossa colonização. Ela pode ocorrer várias vezes durante o ano, não tendo uma data específica. Os devotos deste santo, à medida que alcançam uma graça, pagam a promessa, dançando para ele, em frente ao seu altar. São Gonçalo é um Santo de vários atributos, mas para este grupo ele é o Santo Curador das doenças ortopédicas e o Santo Casamenteiro.

Os participantes deste grupo são, na sua maioria, roceiros que vivem da agricultura e pecuária de subsistência, e de alguma mono-

cultura como base de sua economia, como plantação de uvas, morangos ou batatas.

Durante a minha pesquisa, senti necessidade de vivenciar o sagrado, a Dança de São Gonçalo e tudo o que ela envolve (o Terço Cantado e o Catira) e o cotidiano das pessoas que a realizam, para entender “o corpo que dança” o São Gonçalo em todo o seu contexto. Afinal, o corpo que dança, reza e toca a viola é o mesmo que lida com a enxada, que colhe uva e que interage com a terra, como se fizesse parte dela.

Partilharei, a seguir, algumas destas experiências de campo, no qual vivenciei o Coabitar com a fonte e o que isto repercutiu no meu corpo.

O corpo antes, durante e depois do coabitar

O meu corpo antes do coabitar já estava com a sua memória corporal ativada, por causa do meu inventário no corpo. Estava fazendo constantemente aulas, nas quais trabalhava a Estrutura Física proposta pelo BPI e a sensibilização do meu corpo para apreender o campo.

Em campo, o contato com outras pessoas, com outras situações de vida diferentes e ao mesmo tempo semelhantes, despertou ainda mais a minha memória. Como por exemplo, nunca antes deste campo tinha colhido uvas, mas ao colher durante alguns dias, no ano passado e neste, vieram lembranças da minha infância. Recordei-me do meu avô materno, que era italiano, que colheu uvas na Itália e que debaixo de um caramanchão de parreira contou-me estas histórias.

Em campo, comprovei uma das conclusões do BPI, que “é fundamental a vivência do corpo do outro no seu, para se chegar ao coabitar, quando por um momento você se sente parte daquela paisagem investigada”, e para que isso ocorra é necessário paciência, atenção, concentração, e, sobretudo, abertura interna e humildade com a pessoa ou grupo investigado.

Colhi uvas durante alguns dias, orientada por Oreste, fui absorvendo as paisagens, os movimentos, os sentidos e as emoções das pessoas que estavam ali. Com o passar do tempo, já me sentia uma colhedora, estava coberta de terra, com chapéu de palha, com as mãos tingidas pelo caldo das uvas e já pensava que no outro dia iria colher novamente, que aquele era o meu trabalho. Naquele momento, “senti na pele o que é coabitar com a fonte”.

O mais interessante é que os próprios investigados me confirmaram isso. Mostrei-lhes o registro em vídeo da colheita, na qual eu também estava e Oreste comentou: “Se alguém te visse colhendo e não soubesse que você era uma estudante, falava que você era uma colhedora acostumada na lida (...) Você tá colhendo bem!” e D.Joana, sua mãe, emendou: “É... ela gosta muito disso!”

Depois que voltamos do campo, estamos impregnados de tudo o que vivenciamos. Tanto que quando comecei os primeiros laboratórios, o corpo nem se mexia, parecia que iria explodir de tantas histórias que tinha para contar. Lentamente, o corpo foi realizando a liga das minhas memórias com as vivências de campo e se expressando. Como num quebra-cabeça, as imagens, as emoções, os sentidos e os movimentos emergiram do meu corpo e me mostraram o que eu não consigo esquecer.

O corpo após o coabitar se expande e se torna mais expressivo. Nos laboratórios vieram do meu corpo movimentos novos, aprendidos em campo, como os movimentos da colheita das uvas. Eles exigem uma prontidão muscular, uma flexibilidade e um alongamento de todo o corpo, porque este se abaixa e se levanta o tempo inteiro durante a lida, passando pela cócoras ou se ajoelhando. O tronco se inclina para frente, entra debaixo das folhas e dos galhos das parreiras e, em torções colhe as uvas com as palmas das mãos para cima, na forma de conchas que, delicadamente, acolhem os cachos. Os pés se articulam rapidamente e se utilizam principalmente do apoio do metatarso, quando se está agachado ou ajoelhado ou penetram na terra, quando se está de cócoras ou de pé. Estes movimentos me proporcio-

naram maior agilidade corporal, e a partir da decodificação deles comecei a criar novos movimentos, principalmente no nível baixo do espaço.

Os pés se destacam na estrutura física do BPI e nos corpos destes roceiros. Depois e durante o coabitar, redescobri os meus pés. Quando amassei uvas para fazer vinho, num ritmo constante, durante horas, sensibilizei todos os seus macros e microapoios. Já na Dança de São Gonçalo e no Catira, compreendi o uso dos pés no chão com o máximo de enraizamento, no momento em que os devotos sapateiam sincopadamente em frente ao altar e “(...) não ocorre a impulsão, os pés deixam no solo a força concentrada” (RODRIGUES, 1997:48).

As mãos das pessoas investigadas também me trouxeram inúmeras possibilidades de gestos e de significados nos laboratórios. São mãos que colhem, rezam, imploram curas, se apertam, se benzem, que tocam o São Gonçalo, a viola e que realizam outras ações numa sutil “Dança das mãos”.

Após estas vivências, o meu corpo não era mais o mesmo do início da pesquisa, tinha absorvido a vitalidade e o despojamento dos investigados, pois “tornamo-nos despojados ao lado dos despojados” (COSTA, 2004:223) e temos muito que aprender com eles... Como escreve (BOSI, 1999:341), “a cultura erudita (universitária ou não) só teria a ganhar se tivesse (...) um dobrar-se atento à vida e à expressão do povo (...) um acolhimento e entendimento profundo das manifestações e aspirações populares (...)”.

Coabitar com estas pessoas foi uma escola sobre a “Dança da vida”, aprendi que a Dança pode estar presente em todos os lugares, movimentos e gestos até os mais aparentemente simples, como o de se benzer. E que o que move a dança é a força de vida de cada um, é algo que vem das entranhas de quem, como seu Antônio Pedro “quer dança até morrer!”

Notas

¹ O Inventário no Corpo é a fase introdutória do método BPI, no qual a memória corporal do bailarino-pesquisador-intérprete é ativada através de um trabalho corporal com a Estrutura Física, da realização de laboratórios e de uma pesquisa de campo sobre a sua história pessoal, cultural e social.

² Segundo RODRIGUES, 2003, p. 87, “A Estrutura Física com qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos, de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida”.

Bibliografia

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- RODRIGUES, G. E. F. O método BPI (Bailarino – Pesquisador – Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

* * *

PROCESSOS COLABORATIVOS ENTRE DANÇA E TEATRO PAULISTANOS NOS ANOS 70/80

Sílvia Maria Geraldi

Universidade Anhembi Morumbi (SP)

Dança-teatro no Brasil, processo colaborativo, dramaturgia em dança

Esta comunicação integra o projeto de pesquisa para doutoramento em artes (UNICAMP, 2005) que tem como objeto de investigação os trabalhos colaborativos desenvolvidos entre artistas da dança e do teatro na cidade de São Paulo nos anos 70/80, indagando sobre as transformações de ordem lingüística e procedimental que ocorreram pelo livre trânsito entre fronteiras. As sementes desta pesquisa foram plantadas em 2001, quando tive a oportunidade de trabalhar em colaboração com o diretor teatral Roberto Lima. De fins dos 80 em diante, Lima atuou como assistente de direção de Val Folly,¹ dançarino e coreógrafo que teve fértil atuação na cena paulistana até seu falecimento precoce no início dos 90. Sua forte influência no percurso de Lima proporcionou-me o contato com idéias e procedimentos de criação desenvolvidos em seu trabalho com diferentes artistas da dança e do teatro, despertando-me o interesse por uma investigação mais sistemática do assunto.

Serão apresentadas fontes primárias do estudo, indicando formas de tratamento do tema que apontam para um conjunto de escolhas metodológicas e estéticas do processo de trabalho. Da experiência vivenciada na prática artística à formulação do problema da pesquisa, preocupe-me em traçar uma possível genealogia de acontecimentos da cena paulistana – sem a pretensão de mapear todo o território –, buscando localizar artistas que atravessaram, com diferentes graus de liberdade, as fronteiras entre dança e teatro, resultando em vertente local de investigação dos problemas plantados pela estética da dança-teatro centro-européia.

Longe de ser monolítico, o termo “dança-teatro” pode ser questionado não somente em função do emprego de recursos teatrais na formulação da linguagem cênica, mas também por critérios que são da ordem da aquisição de linguagem e/ou da eleição dos métodos de trabalho. Da análise de imagens da dança paulistana de diferentes períodos, Navas (1987) identifica tendências teatralizantes que responderiam ora a uma preocupação com a criação de novos repertórios e teorias de movimento, ora à necessidade de narrar histórias do cotidiano do homem; ou possibilitariam ainda o enriquecimento estrutural da linguagem.

As décadas de 1970 e 80 impuseram-se como primeiro recorte, na medida em que aglutinaram parcela expressiva de produções reconhecidamente ligadas à estética da dança-teatro e nos moldes de uma dramaturgia colaborativa que se propõe como estudo. Convém ressaltar que os limites entre as linguagens também serão testados por meio da atividade investigativa dos próprios representantes da dança. Porém, os processos gerados pela hibridação de formações, ideologias, teorias estéticas e metodologias de criação em dança e teatro abriram-se como campo instigante de observação.

Dentro do viés de influências que encaminharam o momento de renovação estética, torna-se pertinente confrontar o fazer da dança local aos movimentos da vanguarda internacional. É principalmente a partir do decênio de 70 que profissionais brasileiros de diferentes formações em dança serão enriquecidos pelas novas formas da dança mundial (NAVAS, 1987:172). Se por um lado, a dança paulistana encontrará apoio nas informações vindas do exterior, por outro, também as desacomodará em grafias próprias, dialogando com referências internas e imprimindo marcas de originalidade em suas temáticas e estruturas. À semelhança do desenvolvimento histórico da dança-teatro alemã² (PARTSH-BERGSOHN, 1988; FERNANDES, 1999), impõe-se, portanto, a hipótese de peculiares resultados em termos de criação e metodologia alcançados pelos artistas locais, dando lugar ao aparecimento de novas dramaturgias em dança.

Ao mesmo tempo, o movimento de modernização da dança em São Paulo nos 70 deve ser entendido dentro do complexo tecido espaço-temporal de mudanças políticas, socioculturais e econômicas que se processaram por todo o país,³ coincidindo com a fase mais obscura da ditadura militar. O espírito libertário que sintetizou o momento terá reflexos significativos no panorama cênico, buscando no experimentalismo a fusão entre arte e vida cotidiana e, conseqüentemente, a configuração de uma nova sensibilidade (DIAS, 2003, 47).

Situam-se neste contexto experiências e produções artísticas realizadas no Teatro Galpão e no Teatro Brasileiro de Comédia⁴ que, por este motivo, foram escolhidos como *topos* inicial desta pesquisa. O Galpão teve papel significativo para a nova safra da dança paulistana no decênio de 70, configurando-se nos moldes de um centro de dança: funcionava como sala de espetáculos e também como estúdio para aulas e ensaios (NAVAS e DIAS, 1992). Por ele passaram profissionais como Sônia Mota, Célia Gouvêa, Marilena Ansaldo, Umberto da Silva, Denílto Gomes, Juliana Carneiro da Cunha, Suzana Yamauchi, Val Folly, dentre outros. Representou para a cidade importante espaço de expressão e disseminação dos novos valores estéticos, reunindo número crescente de grupos e artistas que se denominarão independentes em relação às companhias de dança de estrutura mais profissional, caracterizando-se principalmente pela inovação das matrizes e modos de produção tradicionais de dança e pela ocupação de circuitos alternativos de criação e veiculação de sua arte.

Para este estudo foram inicialmente selecionadas duas representantes da dança paulistana, Marilena Ansaldo e Célia Gouvêa. A trajetória de Marilena interessa por seu *status* como uma das precursoras da dança-teatro nacional e, ao mesmo tempo, pelo trabalho desenvolvido em colaboração com diretores de teatro, alguns deles curiosamente ligados aos grupos de criação coletiva⁵ da década de 1970, como é o caso de Celso Nunes do *Pessoal do Vitor*, Luiz Roberto Galázia do *Ornitórrinco* e Flávio de Souza do *Pod Minoga*. Célia, por sua vez, na procura por uma linguagem cênica multidisciplinar e influenciada pela formação recebida no Mudra (Bruxelas) sob orientação de Maurice Béjart, irá desenvolver o que chamou de “dança teatral” em extensa parceria com o diretor teatral Maurice Vaneau.

A busca por uma abordagem metodológica adequada ao tema tem-se ancorado no estudo de métodos qualitativos de pesquisa em dança em atual evolução.⁶ Uma de suas prerrogativas é a aproximação com os modos de fazer artísticos: “muitas da ‘regras’ podem ser criadas enquanto o pesquisador caminha (...) Nesse sentido, o pesquisador tem muito em comum com o coreógrafo, permanecendo aberto a padrões e significados emergentes e a formas mais apropriadas a ele”⁷ (GREEN e STINSON, 1999, 95). Outro importante guia de trabalho tem sido o estudo de “técnicas de gravador no registro de informação viva” (QUEIROZ, 1991), que analisa a natureza, história e aplicação do relato oral, discutindo-o como fonte humana de conservação e difusão do saber. Tais métodos fundamentam a procura por abarcar a realidade em questão de forma ampla, por meio da observação de múltiplas perspectivas dos acontecimentos, tentando captar experiências significativas e buscar possíveis convergências. Aos relatos orais juntam-se a coleta e análise de variados documentos (registros escritos, visuais, sonoros disponíveis) e, no caso dos artistas ainda em atividade, observações (participativas ou não) de seus processos de trabalho atuais. Dos estudos de caso selecionados até o momento foram percorridas etapas prévias de levantamento e análise documental e de relatos orais.

Por fim, convém esclarecer que “processo colaborativo” é termo livremente emprestado das práticas do teatro dos anos 90, provém em linhagem direta das criações coletivas e vem-se formalizando em modos de produção e escrita bastante peculiares.⁸ Portanto, não houve, num primeiro momento, a intenção de relacionar as atividades criativas desenvolvidas pelos diferentes meios e períodos artísticos. Caberá à presente pesquisa verificar se as práticas colaborativas por ela investigadas podem ser, de algum modo, indagadas em suas possibilidades

de aproximação ou diferenciação dos sistemas de trabalho empregados mais atualmente pelo meio teatral, imprimindo ao tempo fluxos mais complexos.

Notas

¹ Val Folly foi diretor, dançarino, coreógrafo e professor de dança. Dirigiu espetáculos com Walderez de Barros, Umberto da Silva, Beth Goulart, Marco Ricca; coreografou para Cacá Rosseti, Jorge Takla, Antonio Abujamra; teve sua própria companhia – *Val Folly e Companheiros*; e atuou em diversas produções teatrais (ABUJAMRA, 1995).

² As autoras esclarecem-nos sobre o desenvolvimento histórico do termo alemão *Tanztheater* (dança-teatro), identificando e comparando suas diferentes versões – de Rudolph Laban a Pina Bausch, passando por Mary Wigman a Kurt Jooss. Analisamos os trabalhos dos criadores, interpretando-os à luz do contexto sociopolítico, dos modos de produção artística e de aspectos representativos de suas obras.

³ A onda ufanista desencadeada pelo “milagre econômico”, a forte reação de alguns segmentos sociais (incluindo os meios artísticos) contra a ditadura militar e a repressão, a emergência de uma cultura alternativa à semelhança dos movimentos internacionais em oposição aos modelos de comportamento e vida cotidianos, podem ser apontados como alguns dos fatores que moldaram os novos fenômenos estéticos em ascensão (DIAS, 2003).

⁴ Idealizado e fundado por Marilena Ansaldi em 1975 e patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, a Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar – o Teatro de Dança, como ficou conhecido – funcionou até meados de 78, sendo substituído pelo TBC, que durou apenas o ano de 1979. No início dos 80, o Galpão foi reativado até sua definitiva desativação em fins de 81 (NAVAS e DIAS, 1992).

⁵ A criação coletiva foi uma tendência de prática teatral que se propagou assiduamente na capital paulista por toda a década de 1970, inspirando muitos outros grupos pelo país, os quais se caracterizariam como equipes de criação e se organizariam como cooperativas de produção, praticando uma “dramaturgia do coletivo” (FERNANDES, 2000; NICOLETE, 2002; RAMOS, 2005).

⁶ Para aprofundamento do assunto, recomenda-se consulta à obra de Fraleigh & Hanstein, *Researching Dance: evolving modes of inquiry* (1999).

⁷ Tradução do original pela autora: “many of the ‘rules’ must be created as the researcher goes along (...) In this sense, the researcher shares much in common with the choreographer, remaining open to emerging patterns and meanings and to forms that are appropriate for them”. Cf. GREEN, Jill; STINSON, Susan W. Postpositivist research in dance. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). *Researching dance: evolving modes of inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

⁸ Maiores informações podem ser encontradas no artigo de Adélia Nicolette, *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico* (2002).

Bibliografia

- ABUJAMRA, Clarisse. *Ações do senso*. 1ª ed. São Paulo: Unidas Books, 1995.
- ANSALDI, Marilena. *Atos*. São Paulo: Maltese, 1994.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- FERNANDES, Ciane. A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. O Percevejo, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO (CLA), Ano VII – nº 7 – 1999.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: UNICAMP, 2000.
- FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). *Researching dance: evolving modes of inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.
- NAVAS, Cássia (Coord.). *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado – Centro Cultural São Paulo, 1987.
- NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 2 – 2002. Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, cap. 6, pp. 318-325.
- PARTSH-BERGSOHN, Isa. Dança-Teatro de Rudolph Laban to Pina Bausch. Tradução de Ciane Fernandes. *Dance Theatre Journal*, vol. 6, nº 2, outono de 1988, pp. 37-39.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RAMOS, Luiz Fernando; RISÉRIO, Antonio; SEVCENKO, Nicolau et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

* * *

A DANÇA DO NOSSO TEMPO: CONTEMPORANEIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE NA PERSPECTIVA DO CORPO

Suzana Martins

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Contemporaneidade, interdisciplinaridade, corpo

A Dança Moderna emergiu em face do rompimento dos padrões clássicos provocados pela dançarina e coreógrafa Isadora Duncan, que estabeleceu uma nova forma de expressão e contextualização teatral de dança. Através desse despertar, outras dançarinas e coreógrafas surgiram como pioneiras da Dança Moderna: Ruth St. Denis, Martha Graham, Mary Wigman e Doris Humphrey criaram novos idiomas de dança, confrontando-os com o caos pós-revolução industrial do Século XIX. A Dança Moderna passou a “dialogar” ao fazer o corpo, a mente e o espírito interagirem entre si, criando novas formas de expressão, nas quais a complexidade da psique humana era revelada num contexto abstrato. O movimento do corpo se tornou mensageiro que revelava as emoções e valorizava imagens. Mas o corpo continuou sendo treinado pelas técnicas, criando padrões estéticos, como o virtuosismo e o narcisismo tão valorizados pelo Balé Clássico. Foi a partir do meado dos anos 40, século XX, que surgiu um outro movimento no cenário da dança através do dançarino e coreógrafo, Mercê Cunningham, nos Estados Unidos. Esse movimento, intitulado Pós-Moderno por vários autores, propôs a ruptura com os padrões estéticos da Dança Moderna, principalmente negando a dramaticidade, a narrativa do movimento coreográfico e a música como elemento dependente da dança, criando métodos¹ inovadores. Atualmente, o surgimento das novas mídias e tecnologias se tornaram fontes de pesquisa sobre o corpo, inaugurando novas possibilidades para criação. Em Amsterdã, a ênfase está na interdisciplinaridade e o uso das novas tecnologias. Um dos Coordenadores do *Dance Unlimited*,² Jeroen Fabius, explica que o programa dá ao aluno a responsabilidade de pesquisar *novas convenções* do corpo, que deve interagir com novas mídias e aparatos tecnológicos. Fabius ressaltou, ainda, que não podemos evitar o surgimento delas para evidenciar o corpo, pois o corpo é o centro das confrontações na contemporaneidade. Já João da Silva, outro Coordenador, critica o mau uso das novas tecnologias na criação coreográfica. Para ele, a maioria dos coreógrafos se esquece que o corpo humano também é tecnologia e ponto central da coreografia. Ele ressalta que:

A maioria que incorpora as novas tecnologias fica muito a desejar... No sentido de que tudo fica no nível de apresentar que isso é possível, aquilo é possível, você pode colocar esse aparelho ou aquele aparelho e etc. Sem ser através disso, o artista não consegue apresentar um ponto de vista. Forsythe é um exemplo positivo – o corpo é inquestionavelmente central e o uso das tecnologias traz o corpo à tona.

Nem a técnica do Balé Clássico e tampouco as técnicas da Dança Moderna são determinantes no treinamento do corpo. Citando KATZ (2000):

Quem continua apresentando a dança como linguagem universal ou o balé como uma técnica capaz de preparar o corpo para qualquer tipo de dança está colaborando para a difusão de lendas, não de conceitos capazes de promover uma investigação a respeito do movimento e da dança.

O corpo se expressa através de vários idiomas, com sotaques diferentes e através de vários recursos técnicos. Hoje, a preparação técnico-corpórea é realizada conforme a proposta coreográfica a ser criada,

não precisando, necessariamente, seguir códigos e padrões do passado; muitos coreógrafos fazem até questão de anulá-los. O corpo já não exige rigidez nas formas e tampouco exige que o dançarino posua determinado peso e a execução dos movimentos também não exige padrões perfeccionistas, pois os corpos humanos possuem diferenças orgânicas entre si, mesmo que sejam gêmeos idênticos. Além disso, o corpo absorve experiências diversas, tanto sociais quanto culturalmente. Na era pós-moderna, um dos principais marcos da Dança é, justamente, a quebra de paradigmas com relação ao corpo:

Com a quebra dos estereótipos quanto ao modelo hegemônico de corpo capaz de dançar, instituiu-se algo (além da vã procura ao espetacular ou à imitação da realidade) que começou a perturbar, encorajar e fomentar pesquisas entre criadores e espectadores, abrangendo novos níveis de conhecimentos, nos quais o corpo é suscetível a arranjos e combinações insólitas. (BELLINI, 2003:54).

A heterogeneidade é explorada pelo coreógrafo que valoriza a diversidade dos biótipos, como aponta RODRIGUES (2000):

O corpo, tal como se apresenta hoje em alguns trabalhos coreográficos, perpassa muitas possibilidades. O corpo fragmentado, jogado no chão, lançado ao ar, aparentemente desconexo, do trabalho do belga Alain Platel; a velocidade extrema atingida pelos movimentos frenéticos dos dançarinos de Wim Vandekeibus, ou o seu solista cego; o lirismo que salta através dos personagens atônitos e das situações cruas e muito duras criadas pelo Teatro Físico do grupo inglês DV8; a ironia e a humilhação psicológica oferecidas nas imagens criadas por Pina Bausch convivem com representações mais abstratas de outros coreógrafos que exploram as possibilidades de manipulação do movimento, da dinâmica e do espaço de uma forma mais clara visualmente (RODRIGUES, 2000:24).

O corpo investiga, seleciona, experimenta, rearranja, fragmenta, explora, extrapola, computa, descobre, constrói, cristaliza, entre outras possibilidades. Os fenômenos realçados na pós-modernidade revolucionaram os conceitos contemporâneos sobre o corpo: a desconstrução e a modificação através da cirurgia plástica; a ornamentação com tatuagem e o *piercing*, a transexualidade, confundindo identidades de gêneros; o aparecimento das tecnologias digital e da informação, dentre outros. O marco da contemporaneidade está em tudo aquilo que se faz hoje, engloba conceitos e concepções de várias naturezas e não se importa com os estilos, tendências, técnicas e procedências da criação, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. O corpo deixa de ter um significado narrativo para ser significante, não importa se os movimentos e gestos são triviais, cotidianos ou sofisticados, acrobáticos ou manipulados pelas tecnologias. O corpo tem que se adaptar às propostas e às solicitações do presente, se reorganizando e interagindo com a realidade, em todos os aspectos. A improvisação voltou à cena e o conceito de *performance* se ampliou. A interdisciplinaridade se dá através da inter-relação com as ciências e outras formas de arte, com o uso das técnicas alternativas de corpo, da mistura de estilos, do uso de espaços alternativos e etc. O corpo pode dialogar com a tradição e a modernidade, misturando valores estéticos, étnicos, clichês do passado com os fenômenos e impactos da pós-modernidade – um corpo híbrido. Na maioria das vezes, os gestos continuam sendo teatralizados, originados do dia-a-dia, carregados de expressão casual, comichade, sexualidade e dramaticidade, com imagens sutis, mas sem a pretensão de apresentar virtuosismo técnico. Os pulos, saltos e giros ainda são usados com muita frequência e executados com qualidade técnica. Em inúmeros espetáculos de Dança que assisti na Holanda, a nudez continua sendo explorada; o erotismo expressa comichade, dramaticidade ou banalidade, outras vezes, se apresenta de forma agressiva, como forma de contextualização sobre um determinado tema, e em outras vezes, de forma abstrata. Em Amsterdã, o espetáculo *Crackling*, baseado nas idéias do livro *Philosophy in the Flesh*, de Lakoff e Johnson, os seios da dançarina eram manipulados por um dançarino, de uma maneira muito natural, como se ele estivesse preparando uma massa de pão. O espetáculo *Earthlinks*, da dupla Elshout &

Händler, o corpo parcialmente nu e coberto com argila, dava a impressão que os corpos se tornaram animais humanizados. A proposta do *performer* australiano Stelarc explora o corpo a partir da máquina, quando coloca sensores em determinadas partes do corpo para captar os impulsos dos movimentos ou adapta um braço mecânico em si próprio para que ele funcione como extensão do braço humano (BITTAR, 2004:44). Nas últimas décadas do século passado, observa-se notável aceleração nas transformações conceituais sobre o corpo e a sua natureza contemporânea na dança, em síntese: movimentos pessoais são valorizados, incorporados; heterogeneidade de biótipos; interação com novas mídias, tecnologias; intervenção em outras áreas de conhecimentos; nudez banalizada, dramatizada, cômica, ironizada e erotizada; misturam-se gêneros, confundido identidades; corpo/ mente/ emoção atuam em conjunto; despojamento de padrões estéticos preestabelecidos; técnicas alternativas de treinamento, dentre muitos outros. A contemporaneidade enfatiza e reaviva indiscutivelmente a implacável idéia de que o corpo está vivo – claustro de prazeres, dores, fonte de desejos, foco de resistência, transformação e elemento ativo de uma ação, de uma situação ou de uma criação artística. O corpo pode muito...

Notas

¹ “Um dos seus métodos consistia em criar e fazer os dançarinos apreenderem um certo número de seqüências de movimentos cuja ordem de execução numa noite poderia ser diferente daquela da noite anterior. A escolha poderia ser feita através de cara-e-coroa de um diagrama do I-Ching ou de sorteios aleatórios” (RODRIGUES, 2005:107).

² *The Dance Unlimited* é um programa de Pós-Graduação em Coreografia, em nível de Mestrado, criado em 2002.

Bibliografia

- AALTEN, Anna; LINDEN, Mirjam. *The Netherlands: The Dutch Don't Dance. IN Europe Dancing. Perspective on Theater Dance and Cultural Identity*. André Gran and Stephanie Jordan (eds). London: Rowledge, 2000.
- BELLINI, Magda. *Dança e diferença, duas visões: corpo, dança e deficiência – A emergência de novos padrões*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- BITTAR, Adriano Jabur. *Educere: pela inteligência do corpo que dança. In: Diálogos com a Dança*. Salvador: Editora P&A, 2004.
- KATZ, Helena. *O coreógrafo como DJ. Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.
- MIGLIETTI, Francesca Alfanb. *Extreme Bodies: The use and abuse of the body in Art. Italy: Skira Editore, 2003*.
- RODRIGUES, Eliana Silva. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- _____. Grupo Tran-Chan: princípios do pós-modernismo coreográfico na dança contemporânea. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC/ UFBA, 2000.

* * *

GT 7 – Processos de criação e expressão cênicas

POR UMA TAO EXPRESSIVIDADE: PROCESSOS CRIATIVOS INSPIRADOS POR MATRIZES TAOÍSTAS

Alice Stefânia Curi

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Expressividade, taoísmo, criação

Essa pesquisa consiste na instauração de processos criativos norteados por matrizes taoístas. Estas funcionam como estímulo à expressividade e à criatividade do atuante, ao mesmo tempo em que operam como fatores de harmonização (como estados de equilíbrio dinâmico e provisório).

Práticas ligadas à medicina chinesa, conceitos, teorias e imagens da sabedoria e imaginário taoísta, inspiraram as dinâmicas realizadas com alunos da disciplina Técnica de Corpo para Cena III, no curso de interpretação da UFBA, e nortearam a construção de um espetáculo solo. O diálogo é amparado pela perspectiva de releitura e de atualização. Trata-se de um olhar sobre tradição desde o Ocidente e desde a contemporaneidade. Operando na fronteira entre o universo taoísta, os estudos do corpo, recortes da filosofia contemporânea, investigações cênicas – como as de Artaud, de Grotowski, da linguagem performática, e outras abordagens, além da utilização mestiça de técnicas de teatro, dança e *performance*, espera-se inaugurar um espaço de reinvenção, próprio à geografia fronteiriça, à arte e ao *zeitgeist* contemporâneo. Um espaço que abrigue o exercício e a reflexão sobre a prática expressiva.

Seguem alguns motivos para ter elegido o universo taoísta como matriz desse projeto:

– os aspectos que compõem esse imaginário – imagens, universo simbólico, fatores associados como sabores, emoções, cores, formas de expressão, etc. – e as interações dinâmicas entre eles constituem fontes de alto poder sugestivo para exploração em dinâmicas de estímulo à criatividade e à expressividade.

– a conjectura de que o trabalho, inspirado nessa minuciosa e sistemática estruturação de fatores e eventos, concernentes aos seres humanos e à natureza, possuidora de potencial de energização, harmonização e profilaxia (conforme mostra sua influência e atuação abrangentes não só na cultura chinesa), possa proporcionar aos *performers*, além do estímulo à expressividade, instrumentos para desenvolver propriocepção, percepção energética, sensorial e poética.

– a pista dada por Artaud, em “Um atletismo afetivo” (1993:129), sobre uma possível localização fisiológica de emoções, inclusive mencionando a acupuntura como possível meio para esse estudo, gerou a hipótese de que o estímulo a alguns pontos trabalhados pela Medicina Chinesa possa facilitar o acesso a cada uma das cinco energias afetivas, associadas aos órgãos do corpo, por sua vez relacionados às cinco energias: terra, fogo, água, metal e madeira, conforme a teoria *Wu Hsing*. Espera-se promover a vazão e manipulação estética dos afetos latentes ligados aos pontos mapeados pelos chineses, passíveis de serem acionados por meio de massagens e treino energético.

Esses processos criativos têm como objetivo principal intensificar os recursos expressivos do artista cênico, ou seja, alimentar sua capacidade de responder poeticamente a estímulos físicos e/ou imaginários. A primeira fase da pesquisa foi experimentada por atores em formação, que cursam entre o terceiro e o quinto semestre do curso de teatro. O grupo foi observado e interrogado com relação às suas experiências, a fim de que fosse avaliado o impacto das dinâmicas nos corpos dos participantes. Não houve a proposição de se comprovar ou

refutar hipóteses, tampouco a intenção de se mensurar índices de aproveitamento ou quaisquer outros. Tais processos dependem de aspectos absolutamente subjetivos, logo instáveis, cambiantes e pessoais, tornando a expectativa por resultados estatísticos fadada à frustração. O que buscamos foi cartografar, e avaliar, o mapa traçado por essa experiência, a partir de questionários, observação, diálogos, enfim, instrumentos relativos a uma abordagem etnometodológica.

Nessa primeira fase da pesquisa o processo foi dividido em quatro etapas. Num primeiro momento a experimentação dos aspectos relativos aos emblemas *yin yang* norteou as dinâmicas, dirigidas para a experimentação de parâmetros de movimentos. Em seguida foram os arquétipos ligados aos trigramas do *I Ching* que fomentaram as aulas, voltadas mais para a construção de “personagens” (ou entidades, criaturas, estados, como procurei chamar em aula, evitando excesso de elaboração psicológica por parte dos alunos). Na terceira etapa, foi construída uma dramaturgia, a partir de exercícios de livre escrita em estado de imersão (com estímulos oriundos principalmente do *I Ching*). O material escrito foi confrontado em estado bruto, o que gerou novas configurações. A partir daí, na última etapa, os acervos expressivos gerados no processo criativo foram vasculhados e atualizados visando à construção de ações físicas que dialogassem com a dramaturgia criada.

A próxima fase de minha pesquisa de doutorado consistirá na montagem de um solo, em que atuarei como atriz, onde essas propostas acima mencionadas e algumas outras matrizes serão experimentadas.

Seguem breves explicações sobre as matrizes taoístas da pesquisa.

Chi kung

Chi é um dos conceitos-chave para as práticas taoístas, e é traduzido, usualmente, por energia vital. O ideograma originário (que representa uma panela em cozimento de onde sai vapor) aponta para uma noção que abriga características materiais e não-materiais, o que mostra que o melhor, talvez, seja não traduzir o termo. O *chi kung* é uma técnica de cultivo interior da energia que visa estimular o fluxo de *chi*, de modo a desbloquear e abrir a rede de canais de energia do corpo. Essa prática é incorporada ao trabalho visando maior concentração e consciência da realidade energética do corpo, no intuito de habilitar cada ator a manusear, reorganizar e direcionar seu *chi*. Abordamos essa dinâmica nos momentos iniciais dos trabalhos, e a usamos para apoiar exercícios específicos, a partir da ênfase em determinadas qualidades de energia e da mobilização energética de partes do corpo.

Tui ná e do in

Técnicas de massagem chinesas usadas para ativar pontos nos meridianos, visando despertar ou sedar sensações para o trabalho com as energias afetivas. Por meio desse recurso espera-se instalar um estado que norteie o trabalho do dia. Falar em energias afetivas em vez de falar em emoções revela um desejo de lidar com esse material da forma mais inespecífica o possível. A idéia é operar mais no arquétipo do sentimento, do que em emoções estratificadas em lembranças, traumas ou marcas psicológicas do ator.

Yin yang

A idéia da relatividade *yin yang* nasceu na China antiga, a partir da observação dos ciclos da natureza, em especial o ciclo dia e noite e fatores a este ciclo associados, como sol e lua, claridade e escuridão, etc. Marcel Granet (1997:83) observa que os termos *yin* e *yang* funcionam principalmente como emblemas, dotados de potencial de evocação de todos os contrastes possíveis existentes. Entretanto, essa idéia não se configura nos moldes dicotômicos da metafísica ocidental, e nem rechaça a noção de multiplicidade em detrimento de dualidades

estanques. Há uma infinidade de configurações possíveis entre os dois pólos limítrofes de um fenômeno, além de uma pluralidade de fenômenos caracterizáveis. São exemplos de fatores *yin* e *yang* (respectivamente): frio e quente, sombrio e luminoso, descendente e ascendente, contração e expansão, espaço e tempo, denso e sutil, centro e periferia, vazio e cheio, recepção e penetração, tronco e membros, estrutura e função, entre muitas outras associações. Este material orienta diferentes dinâmicas corporais.

I Ching

O Livro (*ching*) das Mutações (*I*), mais que um jogo divinatório, tem sido estudado como um tratado de situações humanas arquetípicas, a ser consultado por meio de procedimentos que possibilitem a emergência do que, posteriormente, Jung denominou sincronicidade. Trata-se da atualização de respostas mais ou menos inconscientes, fornecidas pelo próprio jogador, através do oráculo. O conceito de mutações, basilar ao *I Ching*, provavelmente está, entre outras coisas, relacionado à imagem do camaleão (cujo ideograma arcaico parece ter originado o ideograma *I*), remetendo à noção de movimento (agilidade) e mutação (mimetismo) (WILHELM, 1956: xi), trazendo a idéia de transformação, como princípio inerente e essencial à vida. Em nossa pesquisa, além do uso oracular deste instrumento, referências ligadas aos oito trigramas (conjuntos de três linhas que representam arquétipos ligados a fenômenos da natureza, posição familiar, animais e atributos), são associadas a exercícios psico-físicos, parâmetros e texturas de movimentos afins, visando favorecer a construção de determinados estados.

Wu hsing

É a teoria das cinco energias, simbolizadas como Madeira, que é combustível para o Fogo, que produz cinzas originando Terra, que em suas minas possui Metal, que purifica a Água, que por sua vez alimenta a Madeira, caracterizando assim o ciclo gerador. No ciclo destruidor, a Madeira suga os nutrientes (ou na forma de arado domina) da Terra, que represa e absorve a Água, que apaga o Fogo, que derrete e liquefaz o Metal, que corta a Madeira (WATTS, 1975:62). Há ainda outros ciclos fazendo com que haja uma relação sistêmica entre os elementos. A cada energia da natureza estão relacionados: uma emoção, uma forma de expressão, dois órgãos do corpo (que podem ser mobilizados por massagens em pontos específicos), uma cor, um sabor e uma série de outros fatores que incorporamos ao universo de estímulos às dinâmicas que constituem a pesquisa.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução: Teixeira Coelho.
- GRANET, Marcel. *O pensamento chinês*. Contraponto, 1997.
- WATTS, Alan. *Tao – O curso do rio*. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1975. Trad. Terezinha Santos.
- WILHELM, Richard. *I Ching: O livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 1956. Tradução: Gustavo Alberto Corrêa Pinto.

* * *

O SENTIDO DA MÁSCARA NO JOGO DO PALHAÇO DE HOSPITAL

Ana Lucia Martins Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Ator, hospital, jogo

O que mais me impressionou quando vi um palhaço em um hospital pela primeira vez¹ não foi a estranheza de sua figura espalhafatosa e excêntrica num ambiente de tensão e silêncio. De fato, a sua

presença não é exagerada, e o que me saltou aos olhos foi uma extrema delicadeza nas suas atitudes, uma esperteza sutil por trás das suas palavras, e a explícita disponibilidade para ir ao encontro das necessidades do outro. Em 1999, fundei na UNIRIO, o *Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso*, com a colaboração do Professor Doutor Édson Liberal, da Escola de Medicina, com o intuito de promover a atuação de alunos do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas/Escola de Teatro como palhaços, no Serviço Pediátrico do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG). A ação dos *enfermeiros-palhaços* tem como objetivo central trazer para o ambiente hospitalar a experiência do humor e reforçar a qualidade humana das relações que nele se estabelecem.

Tomando como base o material recolhido nos sete anos de estudo e experiência prática configurei a hipótese de que para atuar em ambiente hospitalar não basta a formação atorial do palhaço, mas impõe-se uma especialização, com conhecimentos e práticas específicas, testados em ambiente real e avaliados sistematicamente. Assim, necessidade de propor um método de formação do enfermeiro-palhaço para que a experiência pudesse conquistar seu caráter científico e permanente é a principal justificativa da pesquisa de doutoramento que empreendo, desde 2003, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO intitulada *Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação*.

O método de formação do enfermeiro-palhaço que proponho se baseia na experiência de formação empreendida entre 1999 e 2005, no *Programa Enfermaria do Riso*, na UNIRIO, no curso *Jogo e Relação*, disciplina Técnicas Paralelas do currículo optativo do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas; nos *Seminários Dirigidos*, encontros de avaliação e estudos bibliográficos com os alunos que atuam no hospital; nas reuniões de avaliação da ação com a equipe de Saúde do Serviço Pediátrico do HUGG; nas oficinas, *O Riso na Saúde*, ministradas pela equipe de Teatro para estudantes de Medicina e Enfermagem, residentes, médicos e enfermeiros; nos questionários respondidos pelos acompanhantes e parentes das crianças hospitalizadas; nos desenhos produzidos pelas crianças hospitalizadas antes e depois da visita dos palhaços; nos questionários respondidos pelos alunos que seguiram o curso de formação por, ao menos, quatro semestres; e em entrevistas com palhaços do *Programa Doutores da Alegria* e do programa francês *Le Rire Medecin* que trabalham, hoje, profissionalmente em hospitais.

Atualmente, antes de atuar como *enfermeiro-palhaço* no HUGG, o aluno de teatro segue quatro semestres de formação. No curso *Jogo e Relação*, no primeiro ano, nós trabalhamos, através de exercícios práticos e de improvisação dirigida, sobre a noção de ser palhaço, na perspectiva de descoberta de uma natureza em si mesmo, desvinculando a concepção de um personagem palhaço e articulando a criação de relações pessoais, intransferíveis e específicas de cada um com a realidade que o cerca. Executamos também exercícios que possibilitem a revelação de habilidades particulares e individuais na tentativa de estabelecer a identidade de cada palhaço que, mesmo ainda provisória, vai ajudar a construir seu repertório de ações e de visões do mundo. É nesse momento que trabalhamos sobre a comicidade, quando estamos exercitando a construção de uma lógica própria do palhaço. Paralelamente a uma abordagem mais técnica da ação cômica, através do exercício prático dos conceitos de repetição, contraste, exagero, surpresa, cada aluno vai descobrindo a relação entre aquilo que é risível para o seu palhaço e a graça que ele vai revelar mais tarde. No segundo ano, trabalhamos inicialmente sobre as relações do palhaço com seu público, seja na perspectiva de uma platéia como na interação com indivíduos em improvisações abertas ou em experiências de simulação de ambientes, no nosso caso do ambiente hospitalar. A introdução de exercícios de jogo de máscara nessa proposta de formação se dá em dois momentos: inicialmente, no segundo semestre do primeiro ano de formação, no processo de descoberta do palhaço, e fina-

lizando a experiência, antes do palhaço entrar definitivamente no contexto do hospital.

De fato, eu me aproximei do estudo do palhaço, por via indireta, através da prática da máscara teatral.² O que sempre me intrigou na relação com a máscara desde o princípio foi o paradoxo de, supostamente escondido sob o objeto, o ator se sentir tão revelado e exposto por ele. O misterioso encontro com a máscara possuía também outro lado, aquele do aprendizado de rigorosas regras para sua utilização e exigia que o ator fosse capaz de perceber uma interioridade e ao mesmo tempo construir uma forma para ela. Dez anos mais tarde, já como professora de Interpretação da UNIRIO, onde também me graduei, descobri na máscara um instrumento fundamental de execução das leis que regem a atuação cênica, no trabalho sobre a presença, a atenção, a escuta e sobretudo sobre o corpo do ator (voz e movimento) e as suas possibilidades de construir a ação física. O ator, quando usa a máscara vê, fala e escuta, com o corpo, pelo corpo. Assim, o trabalho com a máscara, do palhaço, segundo Jacques Lecoq, a menor máscara do mundo (1997:154), surgiu como forma de dar continuidade à experiência iniciada com a máscara teatral, transformada agora em investigação sobre os instrumentos de preparação e treinamento para o ofício do ator/palhaço, quadro ao qual se agregou por confluência de ações pedagógicas, a atuação em ambiente hospitalar.

É necessário esclarecer que a máscara a qual me refiro aqui é, na verdade, a meia-máscara teatral, que cobre apenas metade do rosto e possui traços fisionômicos bem definidos. Nós trabalhamos com exemplares da *commedia dell'arte*, do *topeng* balinês, da cultura popular brasileira, mas não aproveitamos as indicações sobre os personagens e as características fixas dos tipos em questão. Partimos do princípio de que a máscara é essencialmente ação, se ela não age, nada pode se construir. Se um personagem se configurar, por exemplo em meio a um exercício de improvisação, é em razão da ação; que ele desenvolve. Quer dizer, trabalhamos as relações do palhaço com o seu corpo, com o espaço, o objeto, a platéia e a emoção através de exercícios e jogos de improvisação dirigida cujos instrumentos de execução são as leis que possam gerar uma ação.

Essa abordagem do jogo cênico do palhaço, possível através do uso da máscara, na verdade conduz os alunos para uma atuação menos interiorizada e calcada numa lógica cartesiana para ação, levando-os a atuar mais fisicamente, valorizando o corpo no trabalho sobre a visualização, a presença, a transposição, a capacidade de ser crível e de acreditar. Segundo Ariane Mnouchkine (2005:138), a máscara é um instrumento magistral porque obriga imediatamente os atores a encontrarem uma forma para a verdade. O palhaço, quando traz no seu corpo, e na sua ação, o indício de uma temporalidade e de um lugar diferente daqueles nos quais ele se encontra, abre um mundo novo dentro do ambiente hospitalar: propõe uma outra lógica, redimensiona lugares, desestabiliza relações estruturadas de poder, estimula a comunicação e chama a atenção para a ligação entre corpo e indivíduo, entre forma e conteúdo, entre exterior e interior, porque movimenta imaginação e crença numa perspectiva física, concreta.

Uma segunda perspectiva, que completa o sentido da máscara no jogo do palhaço, está justamente ligada ao fato de que esse palhaço vai atuar num lugar incomum, fora dos limites cênicos do palco ou do picadeiro. Em ambiente hospitalar o jogo não se define pela disposição espacial do palhaço e da criança ou seu acompanhante ou da equipe de saúde. A proximidade entre eles é muito grande e determinante de um envolvimento necessário à credibilidade do trabalho que o palhaço executa. A criança olha dentro do olho do palhaço e espera ser olhada também. Há um exemplo relatado por um palhaço do *Doutores da Alegria*³ que, atuando numa enfermaria pediátrica, fazia mágicas de aparecimento de pequenos objetos tentando convencer uma criança de que possuía poderes extraordinários. Ao final da atuação, a criança, quase convencida, diz ao palhaço, retirando o lençol que a cobria da cintura para baixo, que acreditaria nele se ele fizesse aparecer uma das

pernas que tinha perdido. Que resposta o palhaço pode dar numa situação como essa?

Como o palhaço pode se manter em ação e não se negar a continuar jogando com a criança, dando retorno a sua provocação? O palhaço se dirige ao que é saudável numa criança que está doente no intuito de manter vivas as suas possibilidades de criar, de sonhar, de rir. De fato, o mundo do palhaço é bem diferente daquele do hospital, mas seu universo está muito próximo do da criança. Essa proximidade cria rapidamente uma grande cumplicidade entre eles. O uso da máscara no treinamento lembra aos alunos a necessidade de trabalhar com envolvimento sem se envolver totalmente de maneira a preservar a forma artística da atuação. A situação acima descrita demonstra a principal exigência do trabalho do palhaço de hospital: manter a abordagem artística na relação com as crianças. Porque, de fato, é isso o que elas esperam, poder imaginar uma outra saída para o seu infortúnio. É a isso que elas estão dispostas, criar uma realidade mais favorável e positiva que as ajude a superar os momentos de dor, medo e perda.

Notas

¹ Doutores da Alegria no IPPMG da UFRJ em setembro de 1999.

² Essa experiência foi sistematizada na minha dissertação de Mestrado intitulada "O Papel do Jogo da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneo" orientada pela Professora Doutora Ângela Leite Lopes da UFRJ e defendida em maio de 1999 no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

³ O relato é feito no espetáculo *Inventário: aquilo que seria esquecido se a gente não contasse* dirigido por Beatriz Sayad e Andréa Jabor com atuação de Flávia Reis, Sávio Moll, Danielle Barros e César Tavares, atores profissionais que atuam como palhaços em hospitais no Rio de Janeiro.

Bibliografia

- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
MNOUCHKINE, Ariane. *L'art du présent*. Entrevistas com Fabienne Pascaud. Paris: Plon, 2005.
SOARES, Ana L.M. (Ana Achcar). O papel do jogo da máscara na formação e no treinamento do ator contemporâneo. 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO.

* * *

O CONCEITO DE VAZIO E O PENSAMENTO ORIENTAL NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS DE PETER BROOK

Carlos Frederico Bustamante Pontes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, orientalismo, encenação

Introdução e diferença entre a visão de mundo oriental e ocidental

O modo de perceber o mundo e pensar a realidade, para o Oriente, sempre foi muito distinto dos pressupostos filosóficos e conceituais greco-romanos, que fundaram, estruturaram e alicerçaram até hoje a civilização e o pensamento ocidentais.

Embora isso, hoje em dia, tenha mudado bastante com a enorme influência do Ocidente no Oriente e vice-versa, não podemos generalizar e averiguar a cultura oriental como um bloco rígido e único de pensamento – como foi feito durante muito tempo talvez – e, principalmente, a partir da supremacia do modelo ocidental como referência e base para o entendimento de algo que sempre nos foi desconhecido, distante e bastante diferente. Por esse motivo, nos ativemos a noções específicas de uma parte do pensamento oriental – o Taoísmo chinês –, que se contrapõem frontalmente ao modelo ocidental conhecido por nós e por estarem diretamente ligadas aos nossos interesses de pesquisa. Dessa forma, focamos o estudo nas relações entre estes aspectos destacados da visão de mundo do Oriente e o pensamento teatral do encenador Peter Brook.

O heroísmo da ação e a idéia de eficácia para o Ocidente e o Oriente

A tradição europeia, tal qual aprendemos da antiguidade grega, cultura formalmente edificada a partir do séc VIII a.C., nos leva a pensar a idéia da eficácia em uma determinada situação baseada em uma ética ideológica heróica de vontade guerreira e, posteriormente, da abstração de formas ideais, concebidas a partir de modelos, que se projetariam sobre o mundo, tendo também a vontade como meio para a sua realização. O filósofo e sinólogo François Jullien, especialista em China e Grécia antigas, enfatiza:

Essa tradição é a do plano traçado previamente e do heroísmo da ação; segundo o viés pelo qual a explicamos, ela é a dos meios e dos fins ou da relação teoria-prática (JULLIEN, 1998:9).

No entanto, ao estudar o conceito de eficácia na concepção chinesa, François Jullien encontra uma outra maneira de se compreender esta idéia, e que nos ensina a idéia de deixar advir o efeito:

!.../ não a visá-lo (diretamente), mas a implicá-lo (como consequência); ou seja, não a buscá-lo, mas a recolhê-lo – a deixá-lo resultar (JULLIEN, 1998:9).

A aquisição de algo a partir da relação teoria-prática, com um fim em si mesmo, e dessa forma atingindo-se a eficácia em algo que nos propusemos conquistar – como nos diz a lógica da tradição europeia –, conduz a um empenho e a um esforço que é contrário ao pensamento chinês. A perspectiva filosófico-oriental de inserção do ser no mundo propõe o “deixar-se conduzir”, ou seja, saber tirar proveito do desenrolar da situação e do seu potencial em si, para assim conseguirmos mais êxito no que intencionamos realizar. O tema, recorrente no pensamento chinês, relacionado ao Caminho Sagrado do Homem e que descreve esta postura filosófica do ser humano frente à vida, é denominado Tao.

Assim, o Tao é o caminho, o fluxo, a corrente ou o processo da natureza e denomino-o o Caminho da Água porque tanto Lao-tzu como Chunag-tzu usam o fluir da água como sua principal metáfora (WATTS, 1975: 72).

Nessa perspectiva, o lugar de entendimento da relação ativo/passivo, tal como o conhecemos em nossa língua, é demasiado estreito para apreender essa idéia dialética e intrínseca do pensamento chinês, que nos propõe seguir o curso da vida em consonância com o fluxo natural dos acontecimentos à nossa volta – a partir destes – e sem uma ingerência direta sobre os mesmos:

O que me ‘conduz’ desse modo não é devido a mim nem tampouco sofrido por mim, isso não é nem eu nem não-eu, mas antes passa através de mim. Enquanto a ação é pessoal e remete a um sujeito, essa transformação é *transindividual*; e sua eficácia indireta dissolve o sujeito. Isso, é claro, em proveito da categoria do processo (JULLIEN, 1998: 69, grifo do autor).

Há nessa perspectiva “transindividual” e de ação indireta, ou não-ação (*Wu Wei*), uma intenção de “esvaziamento” da vontade do ego e, conseqüentemente, do próprio conceito de ego em si, que propiciaria, segundo esta visão, uma flexibilidade muito grande quanto à interferência do ser no mundo, ao mesmo tempo em que permitiria uma multiplicidade de ações no curso do mesmo, através de uma atitude espontânea e sem apego ou rigidez diante das situações (ou processos) em curso. Por isso, quem conserva esse caminho, o do Tao, não visa atingir a plenitude. Pois enquanto o que é pleno não tem mais futuro e se vê condenado a “transbordar”, o que não está cheio permanece propenso à plenitude e pode sempre renovar-se. “O mar não se move por ser este o seu desejo, nem por saber que é bom ou sábio assim fazê-lo. Ele se move porque assim deve ser sem que precise saber disso” (BOREL, 1997:35). Dessa forma:

Quando souberes ser *Wu Wei*, não-agente, no sentido comum e humano do termo, tu *serás* verdadeiramente, e realizarás teu ciclo vital com a mesma ausência de esforço das ondas que avançam e recuam na praia e molham nossos pés (BOREL, 1997:40).

Uma importante imagem de que parte o *Laozi*, um antigo texto chinês, para exemplificar esta idéia de vazio e plenitude, é a de um vaso que, vazio, permanece apumado e se inclina assim que está cheio. Pode-se mantê-lo apumado (à força) para enchê-lo até a borda, mas, tão logo é solto, ele se esvazia. Por isso é melhor deter-se antes que ele tenha se enchido para que, mantendo o equilíbrio, não precise esvaziar-se e possa continuamente exercer sua função.

Ressonâncias entre as noções de vazio e plenitude taoístas e o pensamento teatral de Peter Brook

Peter Brook, ao questionar a formalidade do teatro convencional que, segundo ele, gerou um imobilismo ao fenômeno e levou a uma não-fluidez da energia necessária entre o palco e a platéia, como a água que não consegue passar por canos que estão entupidos, vai nos propor, a partir dessa constatação, a reflexão sobre a falta de um espaço cênico *vazio*, ou seja, de um espaço livre (de tantas convenções prévias e/ou grandes cenários) que, por já estar pleno de pré-requisitos formais ou travancado por tantos elementos de cena, tornou-se rígido, limitador da imaginação do público e do ator, e por fim, fechado, morto, avesso a interações originais e a trocas efetivamente vivas entre os atores, a cena e o público.

Nesse mesmo caminho de reflexão, ele também vai falar da idéia de um *vazio* que é ao mesmo tempo sutil, subjetivo, e que se dá a partir de um lugar oferecido ao imprevisível durante o curso do *evento* (denominação de Brook aos seus experimentos cênicos), só ocorrendo se todas as pessoas envolvidas no momento deste encontro estiverem realmente próximas, disponíveis e abertas para uma troca verdadeira e dinâmica. Há, então, uma fluidez da energia e uma vitalidade na comunicação entre elas, através de uma interação única e original entre o público e os atores.

Ao compararmos esta reflexão de Brook à noção de *vazio* taoísta, podemos perceber uma estreita relação:

!.../ se tudo está repleto não resta nenhuma margem para operar; se todo o vazio é eliminado, elimina-se também o jogo que permitia o livre exercício do efeito (JULLIEN, 1998:138).

Ao falar especificamente sobre o tema do *vazio* e *plenitude* no trabalho do ator, Brook aponta:

Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do *vazio* (BROOK, 1999:18).

Continuando no caminho de questionamento do trabalho do ator relacionado à noção de *vazio*, semelhante ao que nos propõe o pensamento chinês, Brook narra sua observação de um ritual num povoado na África e reflete sobre a visão de mundo ocidental e o teatro:

Numa aldeia de Bengala assisti a uma cerimônia muito poderosa chamada Chauu. Os participantes, que eram habitantes da aldeia, representavam cenas de guerra, movendo-se para diante em pequenos saltos, pulavam olhando fixamente para frente, e no seu olhar existia uma força extraordinária, uma intensidade incrível. Perguntei ao seu mestre: ‘como conseguem isso?’ Ele respondeu: ‘É muito simples. Digo-lhes para não pensarem em nada, só olharem para diante e manterem os olhos abertos’. É algo difícil de aceitar para a mentalidade ocidental, que durante tantos séculos consagrou as ‘idéias’ e a mente como divindades supremas. A única resposta está na experiência direta, e no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do *vazio*, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos (BROOK, 1999:18 e 19).

Por fim, concluímos que há nestas reflexões de Peter Brook sobre o *vazio* e o teatro uma intenção subjacente que permeia todo o seu pensamento criativo e que está diretamente ligada às suas opções estéticas. Esta intenção, no entanto, só se concretizará, como vimos, se

houver um “esvaziamento” total de tudo que possa se interpor e venha a prejudicar verdadeiramente a relação entre o ator e o espectador durante o evento cênico, e, dessa forma, acabe por comprometer aquilo que mais interessa a Brook: o encontro e a troca reais entre duas humanidades.

Bibliografia

- BROOK, Peter. *A porta aberta*: reflexões sobre a interpretação e o teatro. RJ: Civilização Brasileira, 1999.
 BOREL, Henri. *Wu wei*: a sabedoria do não-agir. SP: Ed. Attar, 1997.
 JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. SP: Ed. 34, 1998.
 WATTS, Alan (colab. Al Chung-Liang Huang). *Tao: o curso do rio*. SP: Pensamento, 1975.

* * *

A MÍMICA A SERVIÇO DO TEATRO SOB A ÓTICA DE JACQUES LECOQ

Cláudia Muller Sachs

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Mímica, *mimesis*, formação do ator

Freqüentemente relacionado à mímica ou ao “teatro do silêncio”, Jacques Lecoq fazia questão de deixar claro que sua pedagogia visava um teatro e uma forma de expressão artística mais ampla, onde a mímica é utilizada como uma ferramenta a serviço do teatro. Para ele, a mímica a ser aprendida na escola é aquela que se encontra na raiz de todas as expressões do homem, seja ela gestual, sonora, escrita, falada, construída ou modelada, e sempre a serviço do teatro, não independente dele.

Desde o início de sua escola, em 1956, Lecoq procura explorar o campo da mímica pesquisando a essência dessa arte, passando a integrá-la em sua pedagogia. Diferentemente de Decroux, que aprofundou, desenvolveu e codificou a mímica como um estilo de arte independente, Lecoq procurou uma técnica pessoal para a mímica, diversa do *mimo corpóreo* que Copeau desenvolveu na escola do *Vieux Colombier*. Lecoq defendia a idéia do ensino daquilo que chamava “mímica aberta”, ou seja, a mímica vista como um ato criativo fundamental, onde ela está a serviço do teatro e não tem um fim em si mesma, como mencionamos anteriormente. O uso educacional da mímica em sua escola não deve ser confundido, portanto, com o cultivo da arte da mímica. A mímica é abordada como uma ferramenta, um meio de redescobrir algo com frescor renovado, onde a própria ação se torna uma forma de conhecimento.

Para o mestre, mimar¹ é um ato fundamental, o ato primordial da criação teatral: para o ator, para o jogo e para a escrita dramática. O ato de mimar como se isto fosse o próprio corpo do teatro, seu centro. Ele preferia o termo utilizado por Marcel Jousse (*apud* FROMONT, 1981) “mimismo”, enfatizando, no entanto, que não fosse confundido com “mimetismo”, pois “o mimetismo é uma representação da forma, o mimismo é a busca da dinâmica interna do sentido”.²

Lecoq refere-se à mímica escondida em todas as artes, uma mímica de caráter substancial, que é a primeira camada no fundo de todas as artes, o que vai ao encontro do conceito de *mimesis* de Aristóteles. Segundo McLeish (2000), o conceito de *mimesis* é o cerne da análise da estética de Aristóteles, não simplesmente do drama, mas de todas as artes. Embora diferentes traduções da Poética apresentem diversamente *mimesis* como “imitação”, “representação” e “simulação”, o autor sustenta que Aristóteles, ao falar das artes, deixa claro que *mimesis* para ele significa “imitação”, “fazer tal qual”.

Se mimar é imitar, só se pode imitar aquilo que existe previamente e que se pode reconhecer, ver ou escutar, como esclarecido no conceito de mimismo de Jousse, no qual o indivíduo tem a tendência a

absorver aquilo que o circunda com todo o seu corpo e mente, para vir a expressá-lo quando se apresentar uma situação propícia, ao que ele chamava “rejojo”. O ato de mimar é um grande ato, um ato de infância: a criança mima o mundo para lhe reconhecer e se preparar para nele viver.

A *mimesis* requer semelhança com o objeto, mas com diferenças suficientes para prender a mente do espectador, levando-o a participar da experiência, que é a intenção da obra de arte. Pavis (1999) acrescenta que *mimesis*, na origem, era “a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta pessoa podia ser uma coisa, uma idéia, um herói, um deus”.³ Lecoq utiliza o processo de observação, sempre presente em sua pedagogia que, assim como o mimismo, se torna uma questão fundamental. Portanto, quando incita seus alunos a se identificarem com elementos fundamentais da natureza, objetos ou seres humanos, reconhecendo-os em seus próprios corpos e presentificando-os, é certamente de *mimesis* que ele está tratando, onde a mímica entra como uma das ferramentas para tornar visível o invisível.

A imitação é produzida através da linguagem gestual e do ritmo, seja isoladamente ou em combinação. Toda a qualidade da representação estará no colocar em jogo esta vida secreta, escondida, atrás da primeira imagem reconhecida. O ator-mímico nos permite, com seu talento, ver o invisível: o sentido escondido. É neste sentido que observamos em Lecoq uma profunda preocupação com a presentificação de aspectos abstratos da vida, instrumentando o ator para corporificá-los, no sentido de “fazer ver”. A imitação do ator envolve, em princípio, uma observação muito precisa dos gestos, das atitudes e dos movimentos do homem e da natureza, que em seguida, ao ser transposta, servirá como linguagem para a sua poesia própria.

Aliada a outros princípios e recursos, como as máscaras, por exemplo, a mímica é um dos instrumentos principais utilizados em sua metodologia, trabalhada principalmente através da análise de movimentos, onde são desenvolvidos os seus aspectos técnicos. Lecoq utiliza-se daquilo que denomina “mímica de ação” como base para analisar as ações físicas dos seres humanos. Ela consiste em reproduzir uma ação física com tanta atenção quanto possível, sem nenhuma transposição, num primeiro momento, mimando o objeto, o obstáculo e a resistência. Essa prática visa recriar uma ação ou um objeto por ilusão, para ressensibilizar o ator na percepção de seu corpo, eliminando os acessórios reais para melhor percebê-lo. Para tanto, são desenvolvidas seqüências de alguns esportes, como o lançamento de disco, levantamento de halteres, patinação, natação, etc., assim como daquilo que Lecoq chama “grandes trabalhos”, como o do pedreiro, do barqueiro, do cortador de lenha, etc. A mímica de ação também copia o manejo de objetos, como abrir uma mala, fechar uma porta, tomar uma xícara de chá, preparar um coquetel, etc.

Segundo Lecoq, a mímica de ação evidencia que tudo que uma pessoa faz em sua vida pode ser reduzido a duas ações essenciais: ‘empurrar’ e ‘puxar’. Essas ações podem ser passivas: ‘estou sendo empurrada’ e ‘estou sendo puxada’, reflexivas ‘empurro a mim mesma’ e ‘puxo a mim mesma’; e podem ir em direções bastante diferentes: para frente, para um lado ou para o outro, para trás, diagonalmente, etc.

Na primeira etapa do trabalho, gestos e atividades são desmembrados e estudados, buscando-se alcançar a forma mais econômica dessas ações físicas, que servem como pontos de referência, evitando explicações psicológicas. Essas ações são analisadas tecnicamente, considerando, por exemplo, as leis de movimentos ali presentes, como pontos fixos, impulsos, equilíbrio, desequilíbrio, alternância, etc., e são organizadas em seqüências de movimentos ou partituras.

Na segunda etapa do trabalho, quando os conteúdos dramáticos são desenvolvidos, as ações são transpostas para outras situações através daquilo que o mestre denomina “método das transferências”. Os alunos vão, então, experimentá-las com outros ritmos, outras dimensões e intenções, incluindo textos, ruídos, modificando seus significados anteriormente desenvolvidos.

O método das transferências consiste em apoiar-se nas dinâmicas dos elementos da natureza para melhor jogar o ser humano, alcançando um nível de transposição teatral que não seja realista. O objetivo é chegar a uma concepção mais precisa da existência humana e sua profunda conexão com tudo o que a circunda. Há duas possibilidades de transposição: a primeira consiste em humanizar o elemento, seja ele um animal, um objeto, uma cor, um material, etc.; a segunda, ao contrário, consiste em adicionar traços de determinado elemento ao ser humano.

Para humanizar o elemento parte-se, por exemplo, de um determinado animal e, aos poucos, nele se imprime um comportamento humano, fazendo-o falar, relacionando-se com outros, etc. Na segunda possibilidade de transposição, parte-se de uma personagem humana que passa a demonstrar traços de algum animal ou elemento. Como por exemplo, um homem está escovando os dentes e seu movimento vai-se tornando mais rápido, em gestos curtos, aparecendo o modo como um rato limpa seus bigodes, imprimindo no homem uma certa neurose, uma obsessão.

O principal resultado deste tipo de trabalho são os traços que se inscrevem no corpo construindo uma memória corporal, possibilitando as emoções dramáticas encontrarem um caminho para aflorarem, ecoando também aqui a influência das idéias de Jousse. O corpo do ator adquire uma riqueza de gestos e dinâmicas que alarga suas possibilidades de atuação. Trata-se de uma espécie de vocabulário próprio que ele vai lançar mão sempre que necessário, especialmente quando da construção de personagens, independentemente do tipo de atuação em questão. Além de ampliar sua consciência corporal, desenvolve também sua percepção das leis do movimento presentes em si, na natureza e conseqüentemente na cena como um todo.

Notas

¹ Traduzido do original “*mimer*” que significa “exprimir por mímica”, “imitar”, “arremedar”, “mimicar”. Dicionário Aurélio (1988).

² LECOQ 1997:33.

³ PAVIS, 1999:241.

Bibliografia

- FROMMONT, Marie-Françoise. *El mimetismo en el niño: la antropología de Marcel Jousse y la pedagogía*. Barcelona: Herder, 1981.
- LEABHART, Thomas. *Modern and post-modern mime*. London: Macmillan Press, 1989.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers/ANRT, 1997.
- McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: UNESP, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

* * *

MOVIMENTO E VOZ

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira e Maria Enamar Ramos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Movimento, voz, ação dramática

O Núcleo de Investigação Corpo e Voz é uma atividade de extensão desenvolvida no Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, reunindo professores de corpo e voz. É um projeto destinado aos alunos de Artes Cênicas das escolas de formação de ator, atendendo às especificidades dos projetos de extensão. Tem-se como objetivo principal integrar e co-articular os conteúdos ministrados nas disciplinas Dança, Técnica e Expressão Vocal, Expressão Corporal e Canto.

O trabalho desenvolvido a partir de uma proposta corporal-vocal foi construído inicialmente com base no conhecimento corporal e na expressividade do corpo e na dança. Os gestos surgiam motivados pelo jogo corporal e pela música, mantendo-se sempre o cuidado para

vinculá-los à intenção dramática. O ritmo, a dimensão das ações, as seqüências de movimentos emergiam independentes e ligados a cada uma das duas atrizes sem que houvesse a obrigatoriedade inicial do entrosamento entre eles e as participantes. Tinha-se como objetivo a exploração do ambiente, procurando ocupar o espaço de acordo com a finalidade da ação cênica experimentada.

A descoberta corporal foi incentivada antes mesmo da expressão vocal, procurando associar o gesto à proposta do grupo: **o cotidiano humano**. A orientação dada visava à construção de gestos (signos) não-contraditórios a fim de não interferir no entendimento do discurso proposto. Procurou-se traduzir em movimentos sonoros e corporais cenas da vida diária, através de gestos ondulantes, lentos, moderados, redondos e expressivos.

Na medida em que o jogo corporal se enriquecia e amadurecia notava-se uma maior ligação entre as atrizes, culminando com a criação de diferentes situações do cotidiano humano marcadas pelo envolvimento com a trama e de grande significação.

Nos três quadros seqüenciais, **manhã, tarde e noite**, foram utilizados gestos convencionais, reinventados ou mais elaborados vinculados às linguagens cotidiana e teatral. A trilha sonora utilizada foi selecionada tendo o cuidado de estabelecer o elo entre o imaginário e o real. Atuando-se assim buscava-se o diálogo do corpo com a linguagem musical e do desejo com o prazer da encenação. Sobre a influência da música no teatro afirma Pavis (1996: 255-256): “(...) A notação e a composição musicais fornecem o esquema diretor do jogo teatral, permitindo aos espectadores, assim como aos atores, sentir o tempo em cena como sentem os músicos.” Na verdade, as mudanças cênicas e as ações cotidianas eram determinadas pela necessidade das atrizes e acompanhadas pelas músicas reunidas na trilha sonora. Assim, “(...) Um espetáculo organizado de maneira musical não é um espetáculo no qual se toca música ou se canta constantemente atrás do palco; é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo no qual o tempo é organizado com rigor” (MEIERHOLD, 1992, IV:325, *apud PAVIS, ibid.*).

A encenação desenvolveu-se em um cenário vazio, preenchido por gestos corporais mínimos ou amplificados, esteticamente despojados, mas completamente decorrentes de uma pesquisa corporal-vocal construída passo a passo. Procurou-se fugir do óbvio, mas sem o medo de encená-lo, dos vazios cênicos, mas sem o temor de vivenciá-los. O movimento, a mímica, a emissão melodiosa, o canto, a dança, a relação corporal, as diferentes tonalidades e intensidades e a duração das ações revelavam-se na experiência afetiva, na confiança e no entrosamento do grupo – o movimento corporal e o gesto vocal fortemente ligados aos sentidos e às emoções.

No começo, as vozes eram emitidas como resposta ao movimento corporal, mas sem a preocupação do sentido em si. Emitia-se simplesmente, explorando as diversas formas que o som ou a palavra pudessem ter. A altura, a intensidade, a qualidade da voz e a afinação eram controladas a cada ensaio e em sincronia com as ações corporais. Por trás da massa fônica, almejava-se o sentido mágico do som articulado, a união do corpo e da palavra e a ressonância corporal. Para Félix Emmel (*apud ASLAN, 1974*), “não se deve justapor expressão vocal e expressão gestual, mas fazê-las brotar da mesma fonte, do mesmo ritmo, para atingir a unidade palavra-gesto. É preciso falar com o corpo e mover-se com as palavras”. Portanto, torna-se fundamental a inter-relação da voz com os espaços existentes, evidenciando a participação do corpo na fluência e na expressão vocal. (OLIVEIRA, 1997:67)

Durante os ensaios, as atrizes emitiam sonoridades e inflexões diferentes daquelas normalmente utilizadas no cotidiano, destacando-se as vocalizações, os apitos, os grunhidos e os sons inusitados. Por exemplo, procuravam emitir uma mesma palavra em variados tons e intensidades vocais de acordo com o sentido do enunciado e com o que realmente queriam transmitir. Concorde-se com Grotowski (1968) quando diz que o “ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar”.

Em outras palavras, ele deve estar pronto para buscar em diversos pontos do corpo uma variedade de sonoridades em diferentes frequências. (OLIVEIRA, 1997:65)

As aulas transcorreram com a presença dos professores de dança, expressão corporal, expressão vocal e canto. As cenas foram registradas em fitas de vídeo e fotografias com o intuito de reunir material visual e iconográfico que ficará disponível para consulta no Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Embora os resultados alcançados até o momento sejam bastante satisfatórios, serão aprimorados pela continuação dos ensaios e pelas pesquisas futuras sobre MOVIMENTO e VOZ.

Acrescenta-se, finalmente, que os relatos aqui encontrados são o produto de vivência aliada à teoria, tendo como objetivo atender à formação do ator em relação ao corpo e à voz.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
 GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
 OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. 1997. A explosão da voz no teatro contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
 RAMOS, Maria Enamar. Angel Vianna: pedagoga do corpo. 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

* * *

A FORMAÇÃO DO ATOR PARA UMA ATUAÇÃO POLIFÔNICA: PRINCÍPIOS E PRÁTICAS

Ernani de Castro Maletta

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Teatro, polifonia, formação do ator

O objeto desta pesquisa é a múltipla formação artística do ator. Em quinze anos de acompanhamento, observação e participação efetiva em espetáculos de teatro, nos mais diversos locais do País e com vários grupos artísticos distintos, fui inevitavelmente convidado a perceber a importância do artista que reúne habilidades inerentes às diversas formas de expressão artística, quais sejam, a Música, as Artes Corporais, as Artes Plásticas e a Literatura. Isso porque o Teatro é, por natureza, uma arte múltipla, em que todas as linguagens artísticas se fazem presentes.

É fácil notar que uma das maiores frustrações de um criador teatral é não ver realizados os seus projetos de encenação porque os atores não foram hábeis o suficiente para tanto. Assim, a presença desses atores *completos*, geralmente considerados privilegiados exclusivamente pela natureza ou pela hereditariedade genética, torna-se uma bênção para os diretores e produtores das montagens, na mesma proporção que não é fácil conviver com as adequações e adaptações do projeto inicial impostas pelas limitações artísticas do elenco. Em especial para as montagens de peças de teatro musical, procuram-se, cada vez mais, atores que reúnam, pelo menos, as habilidades ligadas à interpretação, ao canto e à dança. Muitas vezes, soma-se a exigência da habilidade como instrumentista. Além disso, espera-se também dos atores a conscientização de uma técnica corporal e vocal que permita a sua permanência em cena por longos períodos de tempo, submetidos a um desgaste físico acima da média – às vezes experimentando posturas corporais e timbres vocais desconfortáveis –, sem que isso venha a comprometer a qualidade da cena ou provocar perda da sua saúde corporal e vocal. Somam-se a isso as próprias dificuldades que a cena provoca, e para a qual se espera dos atores a posse de habilidades que

lhes permitam realizar ações simultâneas, e todas com igual competência. Ou seja, procuram-se atores *múltiplos*,¹ que revelem uma intensa *presença cênica*,² e que normalmente são vistos, de forma equivocada, como talentos inatos.

O Teatro é uma Arte na qual as múltiplas linguagens artísticas se inter-relacionam, o que define, assim, sua natureza intersemiótica. Por outro lado, pode-se considerar que cada linguagem artística dá origem a uma disciplina, ou seja, um “conjunto sistemático e organizado de conhecimentos que apresentam características próprias nos planos do ensino, da formação, dos métodos e das matérias” (JAPIASSU, 1976, p. 72). Assim, o Teatro, por ser constituído pela inter-relação de várias disciplinas, é de natureza interdisciplinar. Mais ainda, são diversas as *instâncias discursivas* que existem simultânea e dialogicamente na cena teatral, o que nos permitirá entender que o Teatro, além de intersemiótico e interdisciplinar, é polifônico³. Dessa forma, o ator, que é certamente uma das vozes da partitura cênica, deveria apropriar-se das diversas outras vozes responsáveis pelos vários discursos que acontecem simultaneamente no ato teatral: a voz do autor, do diretor, do diretor musical, do diretor corporal, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, etc. Assim, ao incorporar conscientemente, ao seu próprio discurso, vários outros discursos, apropriando-se deles, o ator se tornaria, portanto, um artista polifônico.

À medida que, na minha experiência artística, evidenciava-se a importância da formação múltipla do artista para o teatro, diversas questões surgiram e tornaram-se essenciais para a pesquisa desenvolvida:

- Quais são os elementos fundamentais para a apropriação das habilidades relacionadas às diversas linguagens artísticas?
- Quais estratégias pedagógicas poderiam ser utilizadas para a incorporação desses fundamentos? Como têm sido estruturados os cursos de formação de atores nas universidades brasileiras?
- Há uma preocupação efetiva com a apropriação dos fundamentos das diversas linguagens artísticas e com as inter-relações entre elas?
- É realmente possível desenvolver em um artista determinada habilidade artística que não se mostra explícita através de uma prática intersemiótica, utilizando-se elementos de outras habilidades já incorporadas?

– De que forma as diversas teorias sobre a formação do ator revelam princípios e sugerem estratégias para o desenvolvimento das habilidades artísticas fundamentais para a efetivação de uma formação múltipla, interdisciplinar, polifônica?

A metodologia utilizada para coleta de dados envolveu uma substancial pesquisa bibliográfica e entrevistas semi-estruturadas com diversos profissionais das artes cênicas, todos com características polifônicas, reconhecidos por suas múltiplas habilidades e internacionalmente considerados protagonistas da história do teatro no Brasil: Bibi Ferreira, Marília Pêra, o Grupo Galpão de Teatro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho e Paulo José, entre outros. Adicionalmente, por ter também construído uma trajetória artística, tive a oportunidade de ser sujeito da minha própria pesquisa e, com o devido distanciamento, pude analisar tal trajetória à luz de referenciais e suportes teóricos.

Pretendeu-se, com esta pesquisa, em primeiro lugar mostrar a imprescindibilidade de uma atuação polifônica no teatro. Assim, discutiu-se especialmente a natureza intersemiótica, interdisciplinar e polifônica do fenômeno teatral, o que permitiu a construção do conceito de ator polifônico e afirmou a urgência em se pensar a formação polifônica do ator de uma forma que o prepare para a incorporação consciente dos múltiplos discursos provenientes das diversas linguagens que compreendem a criação do espetáculo teatral.

Uma pergunta central passou, então, a orientar o processo de investigação: quais seriam os princípios e práticas que fundamentariam a formação do ator para uma atuação polifônica? Na busca de respostas, inicialmente foi realizada uma análise dos atuais projetos pedagógicos dos cursos voltados para a formação de atores de dez reconhecidas universidades brasileiras, que se mostrou insuficiente. Assim, foram adotadas novas linhas de investigação.

As propostas de alguns dos grandes mestres que se dedicaram ao teatro e, particularmente, ao trabalho do ator, indicaram caminhos para o entendimento e o reconhecimento desses princípios e práticas. Mais ainda, permitiram identificar, na minha própria trajetória artística, práticas que também poderiam constituir estratégias para atingir esse mesmo objetivo. À medida que essa trajetória foi sendo analisada, mostrou-se imprescindível o diálogo com as experiências de alguns artistas consagrados com os quais tive a oportunidade de trabalhar, além de outros que fui levado a procurar em função de sua atuação reconhecidamente polifônica, para que se reafirmasse a importância da formação polifônica do ator e ainda para registrar essas experiências como significativas contribuições à sistematização de estratégias voltadas para tal formação.

Tendo em vista a necessidade de uma prática de exercícios a longo prazo, as escolas de formação artística foram identificadas como o espaço ideal para a formação do ator para uma atuação polifônica, o que também depende de projetos pedagógicos cujos eixos de organização privilegiem a *inter-poli-transdisciplinaridade*.

Finalmente, as teorias e experiências práticas analisadas no decorrer desta pesquisa possibilitaram identificar alguns *Princípios Fundamentais para a Formação Polifônica do Ator*, a saber:

I) Sensibilização múltipla do aluno-ator para as diversas formas de expressão artística, através do contato contínuo com a música, as artes plásticas, a literatura e com o trabalho corporal, não apenas no seu aspecto prático, mas também por meio do aprendizado dos seus conceitos fundamentais, para se obter domínio do vocabulário, dos códigos e das características desses diversos campos da arte;

II) Prática consciente, contínua e a longo prazo da articulação entre essas diversas formas de expressão artística, através de um conjunto de exercícios polifônicos que possibilitem exercitar e estimular a utilização dos aspectos específicos de cada habilidade para favorecer e aprimorar as outras, praticar a simultaneidade de ações cênicas através da combinação entre as diversas habilidades, de modo que o ator possa executá-las com consciência e qualidade e desenvolver uma possível habilidade para a qual o artista se considera menos preparado, estimulando-a através do contraponto entre as outras habilidades que já possui;

III) Consciência da atuação polifônica, que pressupõe a incorporação dos múltiplos discursos provenientes das diversas linguagens artísticas inerentes ao fenômeno teatral.

A pretensão maior é que os pontos discutidos e o conjunto de informações e experiências reunidas neste texto venham ampliar o interesse sobre o tema focalizado, além de servirem como fundamentos para novas investigações que possam aprofundá-los, estimulando a criação de grupos de pesquisa que, enquanto alimentam cada vez mais o diálogo – imprescindível – da ciência com a arte, se dediquem à formação múltipla e polifônica do artista.

Notas

¹ Para melhor compreensão do conceito de ator múltiplo, vale ressaltar que mesmo que não se chegue a um estágio de virtuosismo técnico nas diversas linguagens artísticas que o teatro compreende, esse artista é aquele que incorporou conscientemente os fundamentos essenciais dessas linguagens e torna-se capaz de estabelecer uma relação dialogal entre elas.

² Segundo PAVIS (1999), “ter presença é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se”. Assim, a presença cênica seria “o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador” (p. 305). Também afirma, citando RYNGAERT, que “nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo, mas sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali” (RYNGAERT *apud* PAVIS, *op. cit.*, p. 305).

³ Polifonia vem do grego e significa muitos sons, várias vozes. O termo, inicialmente vinculado à terminologia musical, tem sido incorporado ao vocabulário de diversos campos do conhecimento. Em especial, a literatura e a lingüística desenvolvem a idéia de polifonia e dela se apropriam de uma forma bastante rica. Bakhtin é quem, de início, vai aplicá-la à literatura, focalizando especialmente a obra de Dostoiévski e referindo-se à “multiplicidade de vozes e consciências independentes

e imiscíveis” e à “autêntica polifonia de vozes plenas” que constituem “a peculiaridade fundamental” dos romances desse autor (BAKHTIN, 2002b, p. 4). BARTHES (1964) refere-se ao Teatro como uma “verdadeira polifonia informacional”. Segundo ele, o Teatro é uma “máquina cibernética” que envia diversas mensagens simultâneas (vindas do cenário, figurino, da iluminação, e da postura, dos gestos e das palavras dos atores), algumas das quais permanecem – como, por exemplo, o cenário – enquanto outras mudam constantemente – a palavra, os gestos (p. 258).

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b.
 BARTHES, Roland. *Littérature et signification*. In: *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
 JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

* * *

“O SANTO GUERREIRO”

Francisco de Assis de Almeida Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Teatro como encontro, ritual, antropologia social

A pesquisa *Do ritual religioso ao ritual dramático: a construção da atuação teatral a partir da performance ritual* investiga na atuação teatral, construída a partir de elementos simbólicos de ritos católicos e afro-brasileiros do sul do Brasil, propondo um diálogo entre a interpretação teatral e a antropologia social, pela combinação das técnicas da mímesis corpórea e da pesquisa etnográfica de campo. Tal proposta parte do conceito Grotowskiano (1976) de *Teatro como Encontro*, compreendendo a representação cênica como um ritual dramático, no qual ocorre a confrontação dos mitos essenciais de sua cultura, reveladores de seus valores fundamentais.

Esse encontro – para empregar a terminologia grotowskiana – não pode basear-se exclusivamente na experiência vital individual do ator. Por natureza, tal experiência é incapaz de ser comunicada. É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde duas realidades existenciais possam *encontrar-se*. Segundo Grotowski, esse espaço é, em última análise, delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda uma coletividade aderiu há várias gerações, e graças ao qual pôde, justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se, portanto, de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através dos grandes mitos que a fundam ou constituem uma cultura. Dentro dessa perspectiva, compreende-se melhor porque a matriz de um espetáculo de Grotowski deverá ser um texto carregado de dimensão mitológica e com personagens arquetípicos (ROUBINE, 1982:64-65).

A *performance* “O santo guerreiro” toma como ponto de partida a vida de São Jorge, figura fundamental na religiosidade brasileira, para traçar a analogia entre teatro e ritual. A *performance* se estrutura como uma “*Sessão*” de Umbanda, na qual o oficiante interage diretamente com os participantes, buscando o desvelamento de uma entidade. O objeto dessa revelação é o personagem de São Jorge, por meio da representação de trechos de sua vida apresentados por um exu que “*baixa*” para contar sua trajetória, confrontando a versão *Flos Sanctorum* com sua visão da história. Os trechos representados não seguem a ordem cronológica, mas as mudanças de humor do apresentador, que, sob o manto desta aparente desorganização, reproduz as etapas para a deificação católica (desregramento, crise moral, revelação, martírio e êxtase). O exu, além de apresentador, age como elemento crítico à imagem esperada do santo, remetendo às figuras grotescas de narrativas medievais, que seguem os heróis em uma linha marginal. No caso

do exu, ele conta, previamente e de forma contraditória ou incompleta, eventos que o espectador assistirá posteriormente. Esta relação entre ator e espectador busca a confrontação do mito, condição essencial, para o teatro recorrer à analogia com o ritual.

Daí o movimento de mão dupla que anima a busca grotowskiana e institui uma verdadeira dialética da *adoração* e da *profanação* (os termos são de Grotowski): os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, *reativados* – esta é a *adoração*; ao mesmo tempo, são *confrontados* com uma realidade existencial contemporânea que pode contestá-los, pulverizá-los – eis a *profanação* (ROUBINE, 1982:6).

Toda a composição física e as ações dramáticas são construídas a partir da imitação de imagens sacras ou de sujeitos religiosos em contexto ritual. O texto está sendo composto num processo de dramaturgia do ator pela colagem de fragmentos de textos teatrais, literários, litúrgicos e improvisacionais, adaptados à ação dramática. Na construção da ação física e na composição do personagem, utiliza-se a mimese corpórea, como principal técnica de interpretação teatral, recorrendo à imitação de pessoas e de representações plásticas centradas na figura humana, buscando a apropriação de suas características físicas e vocais. Tal técnica tem na imitação de um comportamento corporal exterior ao ator, um estímulo à sua subjetividade com vistas à elaboração de ações, cenas e personagens dramáticas (BURNIER, 2001:181-204).

Para observar e transpor para o seu corpo as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas, o ator deve descobrir o todo e o detalhe, com precisão. Isso resulta não somente na observação da ação como um todo, mas do elemento humano que se esconde sob os componentes constitutivos da ação observada: a intenção (que como vimos, contém a contradição), o élan (com seus dois movimentos, *é-lá*), o impulso (o coração, o pulso da ação, o contra-impulso, o espasmo), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (os dinamoritmos e as causalidades motoras). O mesmo deve ocorrer com as ações vocais: foco vibratório, intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade (BURNIER, 2001:185).

Paralelo a esse processo de seleção de material expressivo, a *performance* “O santo guerreiro” vem sendo construída pela improvisação de cenas que representam trechos da vida do santo, nas quais as ações mimetizadas têm sido inseridas, sendo transformadas em ações do personagem, ou então, servindo como estímulo para a improvisação das cenas. Até o presente, construiu-se três cenas, na quais o personagem está só ou interage com figuras imaginárias. No caso do narrador, o corpo expressivo é construído pela mescla de diferentes figuras e da reprodução sonora e léxica da fala dos exus. Tal personagem funciona como uma máscara que permite ao ator colocar-se diante do público e confrontar o mito contado. Por isso, recorre-se a ações próprias do universo dos exus, como sua forma de falar, fumar, beber, etc., visando o potencial relacional oculto nestes gestos, tais como aconselhar, vaticinar, revelar, ameaçar. Assim, as ações do narrador visam a mediação empática entre o personagem de São Jorge e da platéia, papel análogo ao exu na cosmogonia Yorubá, o de intermediar a relação entre Homens e os Orixás.

O personagem de São Jorge está sendo construído pela mimese de uma representação do orixá Ogum, bem como pela releitura de sua representação pictórica católica, além de outras imagens de arte sacra, integradas na ação dramática, ou que têm servido como estímulos para improvisações. Quanto à ação física, a ênfase está na criação de cenas que revelem a trajetória do personagem, integrando ações, gestos ou imagens mimetizadas, visando a credibilidade psicofísica na atuação e a legibilidade da narrativa. Assim, os ícones rituais têm-se revelado um caminho para a aproximação do imaginário do ator com o personagem, mas também como signos capazes de contar cenicamente sua trajetória.

Nesta pesquisa, ao recorrer ao ritual como metáfora, relaciona-se o teatro ao ideal antropológico, visto que o discurso da retomada das

origens rituais do teatro é um elemento fundamental para repensar sua prática na contemporaneidade. De forma corrente, as teorias sobre a origem do teatro afirmam sua filiação direta ao ritual dionísio, porém se o caráter ritualístico passa a ser altamente valorizado, torna-se também bastante difuso, uma vez que a noção de rito passa a ser percebida de um modo generalizante, caracterizando-se pela crença de que o signo religioso possui uma eficácia simbólica independente de seu contexto sociocultural. Afinal, ao criar uma *performance* que tome como referência o ritual, não se quer celebrá-lo em cena, mas lhe descobrir um novo significado, reconfigurando-o em um contexto sociocultural diverso e com objetivos distintos. E, se o ritual visa ao comprometimento dos seus indivíduos, pela afirmação de valores que lhes são comuns, o ato teatral tem, segundo Grotowski (1976), a característica de executar a ação oposta, revelar a falibilidade do comportamento humano na prática desses valores.

Por um caminho contrário, a Antropologia também vem tentando aproximar os dois universos. Turner (1974), ao formular sua teoria do Drama Social, analisa os conflitos de uma sociedade, manifestados simbolicamente em seus rituais, recorrendo à analogia com o teatro.

Desde sua origem, tanto as comédias de Aristófanes, como as tragédias de Ésquilo e de Sófocles – nos termos de Geertz, são “metacomentários sociais” sobre a sociedade grega da época, isto é, qualquer que seja a natureza da trama, se baseada em mitos ou supostos relatos históricos, eram intensamente críticas e “reflexivas”. Se fossem “espelhos da natureza” (ou mesmo da sociedade e da cultura), eram espelhos “ativos”, espelhos que examinavam, que analisavam os axiomas e pressupostos da estrutura social, isolavam as pedras fundamentais da cultura e, algumas vezes, punham-nas a baixo e utilizavam-nas para erguer novas edificações, variantes possíveis, baseadas nas regras subjacentes às estruturas da vida familiar sociocultural ou da realidade social empírica (TURNER, 1982: 103-104).

Bibliografia

- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. RJ: Civilização Brasileira, 1976.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. RJ: Zahar, 1982.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. “From ritual to theatre”. In: N.Y.: *Performing Arts Journal*, 1982.

* * *

PROCESSO DE CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO DE AÇÕES VOCAIS DO ATOR: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA CÊNICA

Janaina Träsel Martins

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Preparação vocal, processo de criação vocal, trabalho do ator

Nesta comunicação oral serão apresentados recortes da experiência cênica realizada com alunos do 7º semestre da graduação em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia, através da disciplina de Expressão Vocal II, ministrada por mim, em 2005. Este estágio docente está vinculado às minhas pesquisas de Doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA.

Nesta experiência cênica, o trabalho teve como foco a ação vocal no processo de criação do ator. A ação vocal é pesquisada aqui na sua corporeidade e dimensão criadora de ambiências sonoras para o texto do ator e para as cenas.

Com este intuito, foram pesquisadas composições de ações vocais para poesias de Manuel de Barros e de Vlândia Queiroz.¹ As interpreta-

ções das poesias perpassaram por uma reinvenção criativa, de cada ator, sobre suas percepções imagéticas corpóreas da materialidade sonora do texto. Neste caminho, exploramos nas poesias questões sobre o imaginário sonoro, inspirado nas memórias sonoras do universo lúdico infantil. A partir destas referências, as ações vocais pesquisadas por cada ator serviram de matrizes para as composições vocais grupais e para a colagem das poesias na criação do roteiro das cenas.

Nesta experiência de criação coletiva, a ação vocal foi pesquisada no seu caráter físico e sensível. A ação vocal traz em si o movimento do som no espaço cênico, assumindo aqui a função de criadora de ambiências sonoras para o texto do ator e para as cenas.

No trabalho do ator-criador, a composição de ações vocais perpassou por uma pesquisa da corporeidade da voz, da voz como manifestação sonora do corpo. O movimento da ação vocal está intimamente conectado ao movimento do corpo. O corpo todo é um sistema integrado, seus aspectos físico-mental-emocional-energéticos estão envolvidos na emissão vocal. Na representação, a ação vocal, como movimento do texto e sons do ator, nasce da ação física, dos impulsos e intencionalidades do corpo na criação. A partir da ação física, nasce a ação vocal, que nasce a ação verbal. Desenvolve-se aqui sobre estas relações intrínsecas entre voz, corpo e palavra na ação cênica.

A ação vocal é o movimento do som que corporifica a ação verbal, em uma variedade de tonalidades e intencionalidades. A voz preenche a palavra de melodias, tons, intensidades, ritmos e ressonâncias sonoras. Através da voz, o ator movimenta a palavra em cena, criando sonoridades que estimulam o imaginário do espectador pela via da sensibilidade sonora. Mais do que projetar ou ilustrar um texto dramático, ou transmitir uma determinada mensagem ao espectador, as sonoridades vocais das palavras trazem em si múltiplas possibilidades imagéticas e perceptivas. A voz do ator vibra o texto, os sons ressoam no espaço cênico e o espectador integra aquilo que lhe é próprio.

Com o intuito de desenvolver a relação sonora, entre ator e espectador, a voz foi pesquisada na dimensão de criadora de sonoridades para as poesias a partir da corporeidade vocal das palavras. Neste rumo, os atores trabalharam com a emergência e inscrição física da energia vocal sobre o corpo. As vocalizações das poesias foram sendo desvendadas a partir dos movimentos do corpo e dos movimentos das palavras no ato cênico.

A pedagogia que envolve a preparação do ator está fundamentada no desenvolvimento da voz através da consciência corpórea. “É através do corpo, da percepção, dos sentidos, que ocorre a apreensão do mundo”, como constata Merleau-Ponty (1994, p. 269).

Na prática vocal, a consciência do som no corpo envolveu uma pesquisa sobre a respiração, sobre os apoios corpóreo-vocais, sobre o equilíbrio e sobre a musculatura corpórea. Nos jogos de preparação, a prática de técnicas vocais na sua relação com o movimento do corpo propiciou o desenvolvimento das capacidades criativas vocais de cada ator.

A consciência corpóreo-vocal foi um princípio base na pesquisa das relações das ações físicas com as ações vocais. Nestas relações, foi investigado o modo como as palavras das poesias se manifestavam no corpo: a raiz de onde partem seus impulsos, os ressonadores² do corpo, o modo como se manifestam na musculatura as intenções e o deslocamento e desenhos dos sons no espaço cênico.

Partiu-se do pressuposto de a interpretação do ator ser o desenvolvimento de sua própria musicalidade corpórea. Cada ação física é um equivalente da sua corporeidade, das suas próprias energias que são dinamizadas. Trata-se da busca pela organicidade vocal na ação física do ator. Organicidade no sentido de “contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa, com suas energias potenciais (...) é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica” (Ferracini, 2002, p. 111).

Dentro desta perspectiva, na criação das ações físico-vocais, um primeiro conjunto de definições referiu-se às memórias corpóreo-sonoras, associações e imagens dinamizadas pelos atores nos momentos dos jogos de criação vocal. Trata-se da *subpartitura*,³ ou seja, a idéia

por trás da ação, o fundamento da partitura corpórea, o ramal de associação ou de imagens, “o terreno sobre o qual florescerá a criatividade do ator”, como diria Pavis (2003).

Aqui neste processo criativo, as ações vocais dos atores tiveram como pontos de referência o imaginário sonoro infantil e as brincadeiras sonoras de criança. Estas associações feitas pelos atores de suas memórias corpóreo-vocais da infância serviram como um recurso para a entrada no instante criativo cênico. Tal como constata Bachelard (1990), mais do que a evocação de lembranças do passado, o imaginário é a atualização e recriação de imagens no instante presente. No aqui-agora da vivência corpórea, estes pontos de referência foram o mote para a criação e pesquisa das ações vocais das poesias.

O imaginário sobre as ações vocais foi sendo construído no decorrer da prática corpórea, pelo caminho do despertar da ressonância vocal no corpo e através da busca da corporeidade e movimentos sonoros das poesias. A ação vocal esteve diretamente ligada à sensação e percepção do som neste corpo que leva e é levado pela voz.

A partir da criação vocal de cada ator, foi trabalhada a composição sonora grupal. Os jogos de composição em grupo partiam da relação sonora entre os colegas. Estes tinham como objetivos a composição das poesias através da interação de três ou quatro grupos de vozes, em um jogo polifônico de vozes. Para tanto, eram explorados os recursos de ritmos, ressonâncias, intensidades e dos trajetos e desenhos dos movimentos dos sons-palavras no espaço cênico. As ações vocais criadas nas composições individuais e grupais trouxeram para as cenas dimensões sonoras que desenvolveram a palavra falada em suas emanações corpóreas e sensíveis.

As apresentações deste processo criativo ocorreram em duas escolas municipais de Salvador/Bahia, em dezembro de 2005.

Notas

¹ Vlória Queiroz é poetisa, dramaturga, atriz, e aluna integrante dessa turma de expressão vocal. Algumas composições de poesias foram feitas por ela no decorrer do processo criativo. A dramaturgia e a encenação caminharam juntas.

² As cavidades de ressonância do corpo são as regiões internas por onde o som vocal vibra, onde há compatibilidade de onda sonora. As cavidades ressonadoras da voz humana são situadas acima das pregas vocais (supraglóticas) e abaixo das pregas vocais (subglóticas), às quais as ondas sonoras têm acesso. Os ressonadores subglóticos são traquéia e pulmões. As cavidades subglóticas possuem um tamanho maior. Nelas caberão, portanto, as ondas sonoras de maior comprimento, ou seja, as frequências vibratórias mais graves. Devido ao seu tamanho, formato e material, os ressonadores supraglóticos são simpáticos às frequências vibratórias de tom mais agudo. Os ressonadores supraglóticos são a laringe, a faringe, a cavidade oral, a cavidade nasal e os seios paranasais.

³ Patrice Pavis (2001) propõe o neologismo *subpartitura*, o qual está calcado no termo *subtexto*, que ele julga excessivamente baseado no teatro psicológico do texto, como em Stanislavski. Pavis prefere utilizar o termo *partitura a texto*, pois esta primeira não se limita ao texto linguístico, compreende todos os sinais corpóreos da representação (PAVIS, 2001:92).

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
 BARROS, Manuel de. Uma didática da invenção. In: Os cem melhores poemas brasileiros do século. Seleção Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
 FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: UNICAMP, 2001.
 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
 PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

* * *

ARTAUD E BEUTTENMÜLLER: REVOLUCIONÁRIOS MOVIDOS PELO CORAÇÃO

Jane Celeste Guberfain

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Teatro, voz, expressão vocal

Introdução

O objetivo do presente trabalho é estabelecer pontos em comum entre o pensamento de Antonin Artaud e os princípios do Método Espaço Direcional Beuttenmüller. Esta metodologia, criada na década de setenta, do século XX, Rio de Janeiro, foi revolucionária na época da sua criação. Os seus princípios se baseiam em uma preparação vocal que leva em conta o ator como totalidade: corpo, voz e mente, a serviço dos sentimentos, emoções e movimentos, integrado no espaço cênico. Trata-se de um método holístico multisensorial-cinético-cinestésico.

Antonin Artaud é de uma outra época (primeira metade do século XX) e de outro país (França). Ele se opunha às normas estéticas tradicionais vigentes, valorizando o significante com flexibilidade vocal, com o objetivo de atingir a sensibilidade do espectador, fato essencial ao seu *teatro da crueldade*.

Através do diálogo entre estas duas personalidades pretendemos estabelecer um debate entre os princípios de cada um, procurando diversos significados e instrumentos para o ator. Queremos contribuir para formar um arcabouço de idéias apontando para a reflexão da prática do ator.

Antonin Artaud e Glorinha Beuttenmüller

O século XX apresentou-se com uma efervescência nas artes em geral. Surgiram homens de teatro em busca de uma nova concepção do espaço cênico, criando novos meios de expressão dramática.

Antonin Artaud nasceu em 1896, em Marselha, e morreu em 1948, em Paris. Apesar dessa vida conturbada e dolorosa, teve uma presença marcante na sua época. Foi escritor, ator, dramaturgo e poeta, com uma vasta obra de poemas, peças de teatro, ensaios sobre artes, dentre outras.

Artaud se preocupava com o processo de representação. Queria abolir a distância entre ator e platéia, onde todos fariam parte do processo; um teatro de magia e envolvimento, através de um estado de êxtase, uma espécie de ritual. Para ele, a arte deve contagiar o público como uma peste, tirando-o de sua passividade, causando-lhe inquietação. O ator deveria ser um *atleta do coração*, capaz de dominar sua energia e repassá-la ao público, dando significado a toda ação realizada em cena: os gestos, os movimentos, a voz.

Suas idéias influenciaram o teatro contemporâneo, principalmente porque traz uma preocupação com as possibilidades de interação entre arte e ciência e por romper padrões estéticos estabelecidos. O *Teatro e seu duplo* é uma obra que apresenta o conjunto das suas idéias que constituíram o que ele denominou de *teatro da crueldade*.

Maria da Glória Cavalcanti Beuttenmüller, conhecida como Glorinha, foi a mentora do Método Espaço Direcional Beuttenmüller, processo de preparação e criação vocal do ator. O seu método, registrado em 1972, "revolucionou" a expressão vocal no teatro no Brasil.

Tendo despertado a sua sensibilidade artística e rítmica como aprendiz de violino e como declamadora, Glorinha pôde aproveitar esses conhecimentos para transmitir aos seus alunos deficientes visuais a arte da comunicação. Como professora do Instituto Benjamim Constant do Rio de Janeiro, percebeu nos alunos suas grandes dificuldades de projeção da voz no espaço. Para trabalhar isso, aprofundou os conceitos de Rudolf Laban sobre o relacionamento do corpo com o espaço. A partir dessa experiência bem-sucedida, ela passou também a aplicar esses conhecimentos aos atores.

Glorinha recomenda que a sonoridade das palavras seja explorada para que o espectador possa sentir a presença do objeto. Ela recorre à

visualização da sua imagem, aplicando a Teoria da Gestalt, considerando a palavra como um todo e não como uma união entre sílabas isoladas. Ao mesmo tempo, a sílaba tônica deve ser valorizada, a fim de transmitir o seu envolvimento melódico.

Artaud considera a linguagem como uma *forma de encantamento*. Para isso, ela deve ser destinada aos sentidos, tanto do ator como do espectador, através de uma linguagem espacial, sonora, com gritos e onomatopéias, mas com a mesma importância intelectual que a linguagem das palavras.

Quanto aos sentimentos, para Glorinha, é preciso que o ator perceba qual a parte do corpo que está localizada cada emoção. Com esse procedimento, ele conseguirá mais facilmente a modulação correta das palavras do texto.

Para Artaud, o ator deve agir movido pelo coração; ele propõe que o corpo do ator deva ser refeito, buscando uma linguagem fora dos conceitos do teatro ocidental. Devem-se deixar de lado os aspectos lógicos e discursivos da palavra, havendo uma articulação entre palavras e movimentos. Para isso, ele produz um discurso descontínuo formado, muitas vezes, por fragmentos no meio de explosões emocionais, manifestados através do pensamento vivo.

Tanto para o dramaturgo francês como para a fonoaudióloga, a respiração participa ativamente da expressividade. Glorinha recomenda um tipo respiratório ideal, mas o ator deve procurar o estímulo dos movimentos para essa realização; a ação física deve ser consciente e integrada com a respiração; além disso, deve haver uma relação entre os estímulos sensoriais e emocionais com a respiração.

Artaud utiliza os princípios da Cabala. Cada sentimento deve corresponder a uma respiração própria. O corpo deve conscientizar-se através da respiração, tornando o esforço físico mais natural. As ações devem ser precisas, como no teatro de Bali, mas devem superar os aspectos de ação psicológica para despertar novas sensações.

Para Glorinha, o corpo e a voz devem estar integrados no processo da comunicação. Artaud pensa do mesmo modo, de uma forma holística, mas afirma que os dois podem se complementar ou se antagonizar.

Tanto um como o outro valorizam o uso do espaço cênico e a busca de diversas linguagens. Glorinha enfatiza a união entre a visão – espaço ao som.

A qualidade vocal tem uma posição de destaque para Glorinha. Há uma preocupação com a emissão vocal realizada sem esforços desnecessários, relacionando-a com a postura corporal e a respiração. A técnica a serviço da sensibilidade, assim como a projeção vocal envolvendo o espectador com o seu *abraço sonoro*. A clareza articulatória deve acompanhar a expressividade. A pontuação do texto deve estar relacionada ao pensamento e aos sentimentos do ator.

Artaud, em sua peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*, emite a sua voz sem limites, fazendo uso de tipos vocais fora dos padrões habituais, com efeitos vocais variados e a presença de sons inarticulados, havendo uma ruptura intencional do signo lingüístico, desobedecendo, muitas vezes, às normas gramaticais ou à seqüência lógica do pensamento.

Conclusão

O pensamento de Antonin Artaud e os princípios do Método Espaço Direcional Beuttenmüller, de Glorinha Beuttenmüller, se cruzam e se encontram em muitos pontos.

Os dois consideram que a arte teatral é uma expressão baseada na utilização do espaço e este deve ser explorado e vivenciado de diversas formas.

Artaud quer abandonar o teatro em que a fala, na tentativa de encontrar a clareza e a lógica, embota a sensibilidade. Os aspectos psicológicos e naturalistas do teatro são assim superados pela poesia e pela imaginação que deve ser o fundamento de toda a ação dramática. Essa poesia transcende o meramente verbal, transformando o corpo em seu receptor. Assim, a palavra é mais do que uma mera palavra. É

um produto derivado de um impulso, com atitudes e comportamentos ditados pela necessidade da expressão. A comunicação, dessa maneira, se origina do afeto; o ator pensa com o coração.

Artaud desejou superar normas e padrões rígidos do teatro tradicional, cuja formalidade torna a representação um processo meramente imitativo. Ele foi buscar experiências novas e desafiadoras em que o corpo se modifica em diferentes maneiras de ser e que mitos e símbolos adquirem representatividade.

Glorinha também rompeu com padrões tradicionais da pedagogia da expressão vocal, criando um método de trabalho que conjuga ciência e arte. Isso pressupõe um olhar objetivo e um olhar subjetivo para o ser humano. Os aspectos objetivos estão relacionados à fisiologia do corpo e do movimento. Os aspectos subjetivos referem-se à capacidade do homem de agir e reagir, responder a estímulos, sentir emoções e ser capaz de aprimorar a sua percepção, desenvolvendo sua linguagem própria.

O Método Espaço Direcional Beuttenmüller se preocupou mais com a formação e construção do ator. Esse método, aplicado à expressão vocal, relaciona as palavras com cores e formas, com a sensibilidade e os sentimentos, a expressão do corpo e da voz, buscando a fala em sua vocalidade poética, enfim, integrando a ciência fonoaudiológica à arte da comunicação.

Com a contribuição desses dois estudiosos da arte dramática, a *performance* teatral ganha uma ação simbólica na consciência da função criadora, em que a magia da relação entre o corpo e a voz instaura um processo de comunicação, de expressão performática que usa a conjunção entre a mente e o corpo e o espírito e a matéria.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha e LAPORT, Nelly. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha. *Espaço, direcional, dicção*. Rio de Janeiro: Objetiva do Ensino, 1972.
- FERNANDES, Edson. *A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud*. ECCOS REV.CIENT. n. 2, v. 3, dez. 2001. São Paulo, UNINOVE.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

* * *

QUESTÕES DE ÉTICA NO ENSINO DE JACQUES COPEAU

José Ronaldo Faleiro

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Formação do ator; teoria da interpretação

Eu pretendia me dirigir ao homem todo (...)¹

Não se pode falar em Renascimento,
nem sequer entrever a sua possibilidade,
enquanto não tivermos começado pelo começo, quer dizer:
pela criação de uma Escola.²

No outono de 1920, Jacques Copeau finalmente tomou a decisão de abrir a escola de formação (de artistas, de pessoas) que desde 1913 ele anunciara em seu manifesto de fundação do Théâtre du Vieux-Colombier – escola de tão curta duração (1921-1924) e de tão longa influência. De fato, as iniciativas de ensino inspiradas em sua prática ultrapassaram as fronteiras de seu país de origem e de sua época: muitos Centros e Escolas de Arte Dramática na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos elaboraram métodos experimentados pioneiramente

por ele (lembramos o *Atelier*, de Charles Dullin, os *Comédiens Routiers* de Leon Chancerel, o *Proscenium*, de Jean Dorcy, as escolas, de Étienne Decroux e de Jacques Lecoq, e a ação empreendida por Michel Saint-Denis, sobrinho do “Patron”, como diretor de *The London Theatre Studio* (1935-39), de *The Old Vic Theatre School* (1946-52), do Centro Dramático do Leste, de Estrasburgo (1952-57), de *The National Theatre School of Canada*, de Montreal, e de *The Julliard School of Drama* de Nova Iorque, nos anos de 1960, sem falar nos estágios de Ariane Mnouchkine e no programa de seu mais recente espetáculo, *Le Dernier Caravansérail*, em que ela declara, citando JC, que o que move o Théâtre du Soleil “é a indignação”; a mencionar também a sua influência sobre a Escola de Arte Dramática de São Paulo e sobre o Curso de Arte Dramática de Porto Alegre).

As atividades da Escola do Vieux-Colombier começaram concretamente em 1921, e terminaram em maio de 1924, formando, durante três anos, todo um grupo de jovens que figurarão a seguir dentre os mais ativos no campo da renovação do teatro e de sua pedagogia. Opondo-se à prática então corrente nos conservatórios dramáticos, que, segundo eles, trabalhavam apenas a dicção do ator, Copeau e sua assistente, Suzanne Bing, priorizaram o *silêncio do corpo que age* em sua luta por renovar a cena. Já em dezembro de 1915, durante a Primeira Guerra Mundial, Copeau escreve a Jouvet, que está na frente de batalha: “(...) *first of all, the school. – Do you understand?*”³ Ainda durante esse período, ao permanecer nos Estados Unidos com a Companhia do Vieux-Colombier, de 1917 a 1919, consagrou ao projeto de uma Escola do Vieux-Colombier ainda inexistente uma das seis grandes conferências que proferiu nesse país. Nela, declarava ser preciso *educar de modo global* os atores, para os desenvolver *harmoniosamente* e para possibilitar a aquisição *progressiva* de todos os conhecimentos necessários à prática da sua arte. Para isso, via apenas uma solução: o estudo, o esforço pessoal do aprendiz guiado por mestres capazes. Deixava longe do processo o espontaneísmo, pois unicamente uma cultura geral restituiria aos alunos as elevadas qualidades humanas e a dignidade do artista, que estariam sendo sufocadas pelo cabotismo reinante num teatro excessivamente comercializado.

De *que formação* se trata, portanto? E *para que tipo de teatro?* A formação do ator não poderá voltar-se unicamente para a técnica, mas para a *totalidade do ser* do ator. JC está à procura de uma pedagogia em que, sob o artista, haja espaço para encontrar o Homem, já que se trata de “educar uma geração de artistas do teatro, iniciados à sua arte desde a mais tenra idade, e que receberiam no teatro não só o treinamento técnico que os deforma e os desnatura, mas uma educação completa apta a desenvolver harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter enquanto homem”.⁴ Essa *educação completa* será, portanto, técnica, estética e ética. Conseqüentemente, o ensino já não se limitará à inteligência ou ao gosto. Tampouco se contentará com exercícios profissionais. Como, então, perceber e conceber o teatro e a formação adequada para nele atuar? Como *um ideal*. Para alcançá-lo, são necessárias qualidades pessoais, éticas: alta abnegação, trabalho penoso, acirrado, muitas vezes ingrato, inglório, e, na linhagem dos renovadores do teatro, *trabalho que mobiliza a pessoa como um todo*, que compromete todas as suas faculdades, implicando o corpo e o coração, e não somente a razão.

Isto representa uma novidade, em relação ao manifesto de 1913: assimilando o belo ao bem e à verdade, JC pensa que o culto da arte leva, ou deve levar, ao do bem e da verdade. Ele garante que a verdade estética, como a verdade moral, organiza as almas, as fortifica e as eleva. A formação ética é necessária para a perfeição estética, pois, segundo ele, *as belas formas nascem dos belos pensamentos*.

Assim, a escola futura levará visar a iniciar ao conhecimento e ao respeito dos valores éticos – e tudo isso por meio da prática, da “poética”, não através de um ensino filosófico ou religioso. A pedagogia será impregnada de um espírito geral. Mais do que se tratar, portanto, de um ensino estritamente profissional, esse espírito geral terá por

finalidade formar homens e mulheres bem-educados; preservá-los da mentira, da futilidade, da feiúra; educá-los no sentido da verdade, da grandeza, da beleza, e elevá-los a esses planos: “Tornaremos realidade, para eles, as palavras respeito, simplicidade, abnegação, disciplina, que para muitos são apenas palavras... Nós lhes ensinaremos que não se trabalha para si mesmo, e sim o que é oferecer o próprio trabalho”.⁵ No teatro ou na escola, a equipe constituirá um corpo único, animado pela mesma chama, rumando para um só ideal. Trata-se aqui de *comunidade* e de *comunhão*.

Com efeito, para ser eficaz, a escola será uma comunidade – quase no sentido monástico do termo. A realização do trabalho reside na comunhão, cuja imagem é o Coro, definido como “uma trupe ideal de atores em que todos os matizes humanos são representados e na qual cada membro só tem por ambição desempenhar a sua parte com perfeição”.⁶

Abolindo, portanto, a presença da vedete, da estrela, o que prevalece na escola de Jacques Copeau é a idéia de unidade e de igualdade, como, idealmente, nos grupos religiosos. Unidade não é uniformização, obediência cega e paralisante. Se existem regras na arte, elas têm por finalidade vivificar, e não abafar as personalidades, impedir-lhes o desenvolvimento e a manifestação. Para Copeau, a disciplina é ativa e ativa as pessoas. Favorece a unidade na multiplicidade.

Como em outros campos, no teatro a especialização é necessária. No entanto, a Escola do Vieux-Colombier a proibirá, inicialmente. Não teria ela importância, na opinião de seu fundador? Ao contrário: ele a proíbe no início dos estudos por ela possuir uma importância maior, determinante, e, assim, não dever ser investida com leviandade. A finalidade da Escola é formar seres humanos, artistas, operários altamente qualificados em qualquer ramo do artesanato teatral. O objetivo supremo é chegar à afinação perfeita no âmbito de uma orquestra em que cada executante é perito em seu instrumento.

Portanto, a longa gestação da Escola consolida em JC a necessidade de criar um lugar para ensinar uma disciplina e para ensinar a obediência às regras fundamentais. Ele não está à cata de “artistas, mas de pessoas com método e boa vontade, trabalhadores, conscienciosos e modestos”, e abomina os “cabotinos vaidosos, ignorantes, ciumentos, preguiçosos, desprovidos tanto de honestidade profissional quanto de boa-fé”.⁷

A renovação do teatro que almeja requer humildade, reconhecimento pelo ator do imperativo de se curvar às exigências de sua arte, de aceitar o seu estudo, de tolerar as restrições, de se submeter a regras. Possuir a sensibilidade de um grande pintor ou de um grande músico não será útil se não se conhecerem as regras da pintura ou da música. Assim, Copeau considera que embora, por um lado, a técnica só viva através da sinceridade, por outro a sinceridade só se desenvolve por meio de uma técnica sólida. Em lugar de travar, as regras do ofício oferecem um meio de expressão indispensável: são como o cinzel que não fere o mármore, mas, ao contrário, lhe dá brilho e força. Um ofício, portanto, pode ser aprendido. Fazer teatro pode ser aprendido. Sendo o teatro um ofício e uma arte, Jacques Copeau – leitor de Henri Bérgson e constantemente situado entre “pressão social” e “impulso de amor”, manifestações complementares da vida⁸ – condicionava a sua renovação, “que tantas épocas sonharam e que a nossa não cessa de chamar”, a “uma renovação do homem no teatro”.

Notas

¹ COPEAU, Jacques. *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1931, pp. 90-91.

² COPEAU, Jacques. *Les Cahiers du Vieux-Colombier*, nº2.

³ COPEAU *apud* BORGAL, Clément. *Jacques Copeau*. Paris: l'Arche, 1960. p. 175.

⁴ *Id.*, *ib.* p. 128.

⁵ *Id.*, *ib.* p. 182.

⁶ COPEAU, Jacques. *Cahiers du Vieux-Colombier* nº 2.

⁷ COPEAU, Jacques. *L'École du Vieux-Colombier. Registres VI*. Textos estabelecidos, apresentados e anotados por Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000. p. 145.

⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 469.

* * *

A DUALIDADE INTERIOR-EXTERIOR NO TRABALHO DO ATOR: COPEAU, DECROUX, LEABHART¹

Luciana Cesconetto Fernandes da Silva

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Formação do ator, teoria da interpretação

As propostas para a formação do ator elaboradas por Jacques Copeau, Étienne Decroux e Thomas Leabhart são fundamentadas em uma teoria da personalidade que explica o ser humano como uma dualidade: exterior-interior. Aqui, o exterior significa o corpo e o interior a alma, o espírito ou a energia. Tais teorias entendem que o ser humano possui um ser interior além da física, logo, elas têm uma base de conhecimento metafísica.

Para Jacques Copeau, a personalidade é dada *a priori* e se encontra no interior do ser humano. O princípio de que a função do educador é a de “fazer jorrar” a personalidade, de libertá-la, está na base da idéia de vocação e de dom, igualmente presentes na racionalidade de Copeau sobre o ser humano. Assim, segundo ele, a personalidade dada *a priori*, no interior, determina o que a pessoa vai fazer. Uma noção que está intimamente ligada à dualidade ato-potência.

Tal dualismo propõe que o ser é ato e potência, sendo aquele que é ato o ser atual e o que é em potência aquele que está oculto dentro deste ser em ato. Assim, o que uma criança será quando crescer já está definido, porém oculto. Esta racionalidade leva à concepção do ser humano como predestinado.

No que diz respeito à educação e ao ensino da arte em particular, este dualismo permite que se compreenda que cada um nasce com um potencial e que cabe ao professor desenvolvê-lo. Assim sendo, quando uma pessoa não consegue aprender algo, compreende-se que isto ocorre porque ela não possui o potencial. No caso de alguém se tornar médico na idade adulta, justifica-se porque ele já era um médico em potencial desde seu nascimento, ou seja, estava predestinado. Outro exemplo: se um adolescente ou um adulto se torna um ladrão, é também porque ele o era em potência. Segundo essa suposição, a sociedade ou o meio não têm nenhuma implicação, nem responsabilidade sobre o futuro do outro. Com isso, um professor de teatro que trabalha nesta perspectiva pode atribuir as dificuldades de aprendizagem de um aluno ao fato de que lhe falte “dom” ou “vocação”, ou pior, o professor pode deduzir que o aluno é incapaz, pois como ele já o era em potência, agora está sendo em ato. Esta racionalidade é o fundamento do racismo e de outras atitudes que provocam o sofrimento humano.

Uma das conseqüências importantes da presença da dualidade na especificidade corpo-alma na formação do ator é a idéia de que a expressão corporal traduz a atitude interior, podendo levar um professor ou um diretor a fazer interpretações subjetivas do que ele vê objetivamente. O corpo em movimento torna-se a tradução de uma interioridade, visto, portanto, como uma linguagem que evoca a alma, como afirma Decroux.

A propósito da improvisação, para Leabhart, as considerações que faziam referência à noção de interioridade não ajudavam o aluno a elaborar a leitura do trabalho executado. No início do curso (“Formação em Mímo Corporal”, ministrado em Paris entre 2002 e 2003), as considerações eram objetivas, como por exemplo: “você mexeu muitas partes do corpo ao mesmo tempo”, “você olhou demais o chão”, “tente dirigir seu olhar”, “não olhe o objeto porque assim ele ganha muito valor”, etc. Mas a partir de um certo momento, freqüentemente as avaliações fizeram referência à interioridade. Como, por exemplo, Leabhart dizia: “Pronto, não há necessidade de se mexer, ela tinha algo no seu interior.”

Esta subjetividade no ensino pode proporcionar uma falta de pontos de referência para que o aluno possa avaliar seus avanços e os de

seus colegas. Não pretendo fazer julgamento de valor, apenas verifico uma das conseqüências desta racionalidade e quais são os seus limites. Se buscamos socializar o ensino das artes, é preciso fazer o esforço de não avaliar a aparência (o ser que aparece) como uma manifestação de uma essência (de uma interioridade oculta), mas avaliar o trabalho do ator sobre critérios objetivos a partir das qualidades intrínsecas da obra.

Esta mesma dualidade em questão é o que permitiu a Copeau explicar o trabalho sobre a neutralidade como sendo o momento no qual o ator vai se “esvaziar” para ser “habitado” pela personagem. Também nas propostas de Decroux sobre a improvisação, o ator deve se “esvaziar” para ser “habitado”, mas não por uma personagem e sim pelo pensamento. Se em Copeau a personagem é “recebida” pelo ator, em Decroux o ator “recebe” um pensamento.

Uma das conseqüências desta noção é que o ator pode atribuir suas ações a “um outro”, ou seja, que ele mesmo não é mais sujeito de suas ações, mas que “um outro” age através dele. Nesse caso, segundo Leabhart, a energia passa através do ator. Já para Copeau a personagem age através do ator. De acordo com Decroux, a alma, Deus ou o pensamento levam o ator a se mover do interior. Isso pode gerar complicações para o ator, uma insegurança de ser: o que acontece com o “eu” quando ele atua?

Cito a este respeito uma situação extrema que ocorreu na Universidade de Campinas. A professora Elisabeth Pereira Lopes, ensinando o jogo com máscaras aos seus alunos, levava-os freqüentemente ao estado de transe, provocando neles sintomas próximos à esquizofrenia. Estas práticas e as teorias que as sustentam estão descritas em sua tese de doutorado, *A máscara e a formação do ator* (1990).

Como o pensamento moderno anterior a Sartre está fundamentado no dualismo interior-exterior, a compreensão do ser humano em nossa cultura está baseada nesta racionalidade. Por estar inserido dentro desta perspectiva, o trabalho de Decroux, extremamente preocupado com um formalismo, será explicado como meio para desvendar a personalidade (se ela se mostra através do corpo codificado, é porque estava escondida dentro do corpo) ou como meio para evocar a alma. Segundo ele, mesmo que o trabalho do ator não tenha o objetivo de mostrar a alma, é quando ela se revela através de um corpo tão preciso que o trabalho do ator melhora.

A explicação da experiência do ator como um duplo interior-exterior, dada pelos três pedagogos citados neste artigo, pode, em certo momento, provocar complicações para o ator e para sua arte. Minha pesquisa de doutorado busca esclarecer a dualidade em questão através da teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre, mais especificamente sua pertinência para fundamentar o trabalho do ator.

Não pretendo entrar no mérito da discussão da presença ou não de uma dimensão oculta, uma alma, um espírito ou energia no interior do ser humano. Aliás, tampouco a ciência é capaz de explicá-las. Minha intenção é discutir a presença desta racionalidade no ensino do teatro, verificando suas conseqüências e, finalmente, proponho uma alternativa para superar esta problemática.

Notas

¹ Este artigo consiste em um resumo da pesquisa elaborada sob a orientação do Prof. Jean – Pierre Ryngaert, na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, e defendida em junho de 2003 para a conclusão do DEA (Diploma de Estudos Aprofundados). Este material integra a primeira parte da pesquisa que estou realizando no Doutorado, na mesma universidade, sob a orientação do mesmo Professor, com o seguinte título: A dualidade interior-exterior presente nas teorias para a formação do ator, esclarecida pela teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre.

Bibliografia

COPEAU, Jacques. *Registres I ; Appels*. Paris: Gallimard, 1974.
 _____. *Registres III ; Les registres du Vieux-Colombier I*. Paris: Gallimard, 1979.
 _____. *Registres V ; Les registres du Vieux-Colombier III, 1919-1924*. Paris: Gallimard, 1993.
 _____. *Registres VI ; L'école du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*. In: DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Librairie Plon, 1929, pp. 1-24.

DECROUX, Etienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

_____. *Categories of corporeal mime*. *Mime journal*, Claremont, pp. 99-102, 2000-2001.

_____. *L'interview imaginaire ou Les 'dits' d'Etienne Decroux*, recueillis par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987 et mis en forme par Patrick Pezin. In: *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003, pp. 55-209. Col. Les voies de l'acteur.

DORCY, Jean. *A la rencontre de la mime et des mimes: Decroux Barrault Marceau*. *Les cahiers de danse et de culture*. 1958.

LEABHART, Thomas. *Modern and post-modern mime*. New York: St. Martin's Press, 1997.

_____. *Sport, Statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Etienne Decroux*. In: *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003, pp. 367-404. Col. Les voies de l'acteur.

_____. *Le "grand projet" d'Etienne Decroux existe-t-il?* In: *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003, pp. 467-493. Col. Les voies de l'acteur.

_____. *The mask as shamanic tool in the theatre training of Jacques Copeau*. *Mime journal*, pp. 82-113, 1995.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. 1990. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de Campinas, Campinas.

PAVIS, Patrice. *Decroux et la tradition du théâtre gestuel: de Meyerhold au Théâtre du Mouvement*. In: *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003, pp. 291-305. Col. Les voies de l'acteur.

* * *

DE NARRADOR À PERSONAGEM: UMA TRAJETÓRIA AO “ESTADO DO EU SOU”, DE STANISLAVSKI

Luciano Pires Maia

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Stanislavski, interpretação realista, narrador-personagem

O Sistema de Interpretação de Stanislavski, em sua primeira fase, conforme apresentado na primeira parte da sua obra *A criação de um papel*, indica, nas duas etapas iniciais – O Período de Estudo e O Período da Experiência Emocional –, caminhos conceituais para que o ator construa uma personagem realista. A demonstração prática pretende apresentar uma metodologia auxiliar que possibilite ao estudante de Interpretação uma melhor compreensão dos referidos conceitos stanislavskianos. O método desenvolvido neste trabalho, que está detalhadamente descrito na dissertação de Mestrado *Do narrado à personagem: uma trajetória ao estado do eu sou, de Stanislavski*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, em 2000, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho, possibilita ao aluno de arte dramática a experimentação prática das fases de estudo propostas por Stanislavski, através da transformação gradual, e em três momentos, de um narrador em primeira pessoa em personagem dramática.

Esta transformação progressiva de um narrador em primeira pessoa – Eu-protagonista¹ – em personagem dramática será calçada nos conceitos preconizados em “O Período de Estudo” e em “O Período da Experiência Emocional”, ambos concernentes à etapa da construção da personagem, da primeira fase do Sistema de Stanislavski.²

O primeiro momento do exercício – em que um narrador criado pelo aluno profere a narração do objeto narrado em primeira pessoa transformado em terceira pessoa – corresponde aos seguintes itens de

“O Período de Estudo”³: “O Primeiro Contato com o Papel”, “Análise”, “O Estudo das Circunstâncias Externas” e “Dar Vida às Circunstâncias Externas”. A narração desta etapa deve ser proferida evitando-se a explicitação dos afetos do contexto narrativo. Este narrador “isento”, apesar de não emitir uma opinião afetiva sobre o que narra, deve estabelecer uma relação com a platéia. Instaurar pausas, perceber, através da relação no ato de narrar, o impacto que o seu relato causa sobre quem o ouve, de dar tempos para que o mesmo seja entendido por quem lhe assiste e deve ser capaz também de instaurar imagens. Apesar de chamar esse tipo de narração de narração “isenta”, ou de narração “não-afetiva”, ela não se relaciona com o narrador brechtiano, em que se percebe um juízo de valor ou uma criticidade sobre os fatos narrados.

O segundo momento do exercício – em que um outro narrador inicia a narração do objeto narrado em primeira pessoa transformado em terceira pessoa – corresponde aos seguintes itens da “Experiência Emocional”⁴: “A Criação das Circunstâncias Interiores”⁵ e “Avaliação dos Fatos”. O narrador escolhido não pode ter afetos autônomos sobre as circunstâncias vividas pelo objeto narrado. Assim, o narrador não deve ter uma participação muito estreita com esses fatos narrados. Ele pode ser, no máximo, um narrador periférico (Friedman) para que não apresente um juízo de valor pessoal sobre as circunstâncias do universo narrado. Entretanto, como esse narrador afetivo deve ter um caráter onisciente, onipotente e onipresente em relação ao objeto e contexto narrados, se for um narrador periférico, o ator deverá justificar a onisciência apresentada. Sugiro que ele seja uma personagem que não participe efetivamente do texto narrativo mas que, entretanto, tenha uma participação no contexto criado pelo ator, muito cúmplice sobre as circunstâncias interiores vividas pelo objeto narrado. Essa etapa, a narração afetiva, é a vivência prática dos estudos feitos para se atingir o “estado do eu sou”. Só que, agora, este estado não apenas é entendido pelo aluno de forma racional, mas efetivamente vivido e mostrado em cena onde os afetos do objeto narrado são sugeridos na narração sobre as circunstâncias da narrativa. Esse momento é muito importante porque, além de fazer com que o ator crie, sob a perspectiva do objeto narrado – o eu biográfico transformado, agora, em terceira pessoa –, ele faz também com que esse mesmo ator consiga narrar as circunstâncias apresentadas na narrativa sem a vivência real, como personagem. Essa é uma sutileza muito singular mas que possibilita discussões e levantamentos de questões valiosas para o ator em formação. Indicar os afetos narrados, com verdade e sensibilidade, sem, no entanto, assumi-los ainda como seus próprios, é um exercício de rara sensibilidade e delicadeza que só a efetiva realização prática pode revelar em toda a sua potencialidade. Além disso, o fato de ter que narrar uma circunstância, não sob a sua explícita perspectiva pessoal, mas sob a focalização do objeto narrado, possibilita esclarecimentos muito valiosos sobre a tendência que alguns atores têm de se valerem das suas personagens para criticá-las, através das próprias impressões emocionais sobre as mesmas: uma discussão rica e muito pertinente num contexto de iniciação a construção de personagens realistas por atores ainda em formação.

O último momento do exercício – em que o objeto narrado volta a ser enunciado em primeira pessoa e passa ao *status* de personagem dramática – corresponde, na primeira fase do sistema de Stanislavski, a todos os itens de “O Período da Experiência Emocional”: “Impulsos Interiores e Ação Interior”; “Objetivos Criadores”; “A Partitura de um Papel”, “O Tom Interior”, “O Super Objetivo e Ação Direta”. É importante salientar aqui que, ao criar o contexto para a representação da personagem propriamente dita, o ator não deve produzir uma circunstância que possibilite a criação de afetos autônomos aos já estabelecidos na etapa anterior. Isso quer dizer que a encenação do objeto narrado, agora já como personagem dramática, deve expressar o cumprimento de um destino trágico. As perspectivas futuras do narrador – que delimitarão o presente da personagem dramática – estão plas-

madas na narrativa inicial. O futuro do universo narrado, a partir das considerações e circunstâncias do presente e passado constantes na referida narrativa, deve ser tal que faça com que os afetos experimentados na etapa anterior, a da narração afetiva, sejam confirmados ou, no máximo, aprofundados em sua natureza inicial, como preconizado no “Tom Interior”, do “Período da Experiência Emocional” da mesma obra *A criação de um papel*. O narrador inicial constante no primeiro trecho da narrativa, o eu biográfico, cumprirá, assim, uma *Moira*, da qual não conseguirá se desvencilhar, mesmo quando da sua transformação em personagem dramática, na terceira etapa do exercício. Todas as fases constantes no “Período da Experiência Emocional” e abordadas profundamente na dissertação *Do narrador à personagem: uma trajetória ao “estado do eu sou”, de Stanislavski.*, serão utilizadas para a elaboração da cena dramática propriamente dita. Nesse momento, o ator deverá encontrar cuidadosamente uma justificativa para a interlocução da sua personagem em cena. Se nas etapas anteriores o narrador falava diretamente para uma platéia que o ouvia, e essa relação justificava plenamente a sua narração, agora, na cena, a interlocução da personagem deverá ignorar essa assistência. Essa interlocução poderá se dar ou com uma outra personagem fictícia, que em silêncio lhe ouve os relatos; ou ela se dará consigo mesma, o que significa dizer que a personagem procederá a uma ressignificação daquilo que já foi vivido. Também nessa etapa da elaboração da cena é importante que o professor introduza ao aluno a relevância da identificação da latência de um determinado significante existente ou no texto recortado ou no contexto criado pelo intérprete, mas que possa vir a ser convertida pelo ator em significado interpretativo e cênico. Se o conteúdo latente pode ser manifestado materialmente através da sua expressão em cena, cabe ao professor de interpretação, nessa etapa, chamar a atenção do ator para a importância do que esse mesmo conteúdo latente poderá significar, fazendo-lhe entender a importância e a riqueza de um signo para um trabalho específico de interpretação.

O exercício do narrador e personagem é realizado de forma encadeada. Isto quer dizer que as etapas acontecem em seqüência, sem interrupções para comentários, que só deve, no entanto, acontecer no final de todo o trabalho.

O exercício descrito anteriormente possui também uma característica a mais, que é exatamente a de possibilitar ao aluno – além de efetivamente vivenciar as etapas de construção de uma personagem realista, como preconizado por Stanislavski na primeira fase do seu sistema, e proceder o seu desempenho em uma cena composta especialmente para isso – também manter um contato prático com a diferenciação entre uma interpretação que assume a platéia e, num terceiro momento, passar a desempenhar de forma a ignorá-la na referida representação, utilizando-se de todas as convenções existentes no desempenho realista como, por exemplo, a utilização específica da quarta parede. Além disso, as demais convenções de palco, tanto nos aspectos de marcação orgânica, no que concerne à emissão vocal e ao trabalho corporal do aluno ator, devem ser trabalhadas no referido exercício pelo professor de interpretação ao assistir à apresentação das três cenas feitas pelo aluno em sala de aula. Essas observações emitidas pelo professor devem ser anotadas e repassadas para o aluno a fim de que lhe sirvam de referenciais para que o trabalho seja refeito, e novamente apresentado, até que se torne satisfatório nas três etapas da sua realização. Ao final desse processo, o aluno terá sido exposto efetivamente às etapas de construção de uma personagem realista, bem como aos cuidados a serem tomados para seu efetivo desempenho, e deverá ainda confirmar o seu aprendizado, desta vez, trabalhando a construção de uma personagem provinda de um contexto dramático realista.

Notas

¹ Conforme definição estabelecida na obra *Point of View in Fiction, the development of a critical concept* é muito utilizado como referência, em todas as bibliografias brasileiras sobre o assunto. Na maioria delas, no entanto, os conceitos de seu autor,

Norman Friedman, são obtidos através de citações em outras obras de outros autores, como através do livro de Ligia Chiappini, *O foco narrativo*.

² Conforme estabelecido em STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

³ *A criação de um papel*, de Stanislavski (Primeira etapa).

⁴ Idem (Segunda etapa).

⁵ A Criação das Circunstâncias Interiores é a etapa, importantíssima para o ator, denominada por Stanislavski como “estado do eu sou”, em que o ator se projeta e se identifica com o lugar denominado personagem. Uma análise aprofundada sobre esse estágio do processo de construção do ator é feita na dissertação *Do narrador à personagem: uma trajetória ao estado do eu sou*, de Stanislavski. O “estado do eu sou” está descrito na primeira etapa de *A criação de um papel*.

Bibliografia

- ABDALLA, Benjamin Jr. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo*. 9.^a ed., São Paulo: Ática, 1998.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Edição Civilização Brasileira, 1982.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

* * *

GEORGE TABORI: ATOR, SER HUMANO POR PROFISSÃO

Mara Lucia Leal

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Ator, processo, grupo

George Tabori é um cosmopolita: de origem húngara, morou em vários países e, até chegar à prática teatral como dramaturgo e diretor, percorreu diversas searas, atuando como jornalista, romancista e roteirista de cinema. Esse homem encontrou no teatro um lugar onde pôde pôr em prática seus questionamentos sobre arte e vida.

Para compreendermos um pouco seu trabalho, analisaremos o processo de criação do espetáculo *Os artistas da fome*,¹ desenvolvido nos anos setenta na cidade de Bremen, na Alemanha. Nesse período, Tabori teve a oportunidade de desenvolver um grupo de pesquisa com verba estatal, batizado de *Teatro Laboratório*.

A criação de um grupo de pesquisa representou uma inovação dentro do sistema de teatro subvencionado alemão. Embora admita que o grande rodízio de espetáculos garanta o vigor da produção alemã, Tabori considera que ele traria prejuízos para o ator, ao ficar destituído de tempo para o estudo e aprimoramento do personagem; além disso, o ator tem pouca autonomia dentro desse sistema. Assim, com a criação do *Teatro Laboratório*, abriu-se um espaço onde os atores participariam de um processo colaborativo e se dedicariam apenas aos projetos do grupo. Outro objetivo do experimento era estabelecer uma relação direta com a sociedade.

Apesar de ter realizado encenações de grande repercussão internacional, Tabori não se considera um diretor, mas sim um condutor do jogo (*Spielleiter*). Isso porque o ator, ou melhor, o ser humano, deve ser o eixo que move todo o processo criativo. Para ele, “o ator é tão ‘interessante’ quanto o seu papel”, “as histórias pessoais tão eloquentes quanto a literatura”, por isso, considera que seu principal trabalho consistiria em “transformar atores em seres humanos” (TABORI, 1981: 9-10). Desse modo, uma parte de seu trabalho consistiria em ajudar o ator a estar constantemente refletindo e reexaminando sua técnica pessoal, seu próprio instrumento, que não está apartado da própria

vida. A metodologia utilizada para tanto não se resumiria apenas ao treinamento de sensibilização, mas abrangeria também exercícios oriundos da Gestalt-terapia, práticas orientais e a interação com outras artes, como a *performance*.

Os artistas da fome

Segundo Tabori, um “grupo pode apenas existir quando cada participante se realiza individualmente, quando o problema do papel e do ser humano corre paralelo dentro do grupo” (RÖTTGERS: s/d). Partindo desses pressupostos, o grupo – em seu sexto projeto conjunto – decidiu montar *O artista da fome*, de Kafka, já que esse conto traria a possibilidade de uma vasta investigação sobre uma das grandes pesquisas do grupo: a relação ator-personagem e ator-espectador. Sobre isso, afirma o ator Klaus Fischer: “Como eu, enquanto ator, posso fazer uma declaração direta ao público? Como é a tensão entre minha imaginação e a realidade? (...) Nós escolhemos *O artista da fome* porque nós, atores, podíamos fazer nosso trabalho num âmbito da experiência, no qual os dois [realidade e imaginação] apareciam bastante próximos” (OHNGEMACH, 1989:90).

Partindo das aproximações do texto com as experiências pessoais, os atores chegaram à conclusão de que a experiência do jejum, vivida pelo personagem central, seria uma forma extrema de autoconhecimento. Depois de alguns dias em jejum, experiência que os atores descreveram como aumento do estado de vigília e intensificação da capacidade de percepção, eles iniciaram um jejum de quarenta e dois dias, o qual foi acompanhado por um médico. Durante esse período, se alimentaram apenas com água, sucos diluídos e chás.

A experiência, ao contrário do que se poderia supor, foi bastante positiva: os atores se sentiram muito bem durante esse período e tentavam incluir o comportamento físico vivido pelo jejum na criação das cenas, como comenta o ator Günter Einbrodt: “Se alguém se sentia mal ou cansado, então ele devia utilizar essa eventualidade como expressão. Se alguém estava eufórico, ele devia utilizar isso” (OHNGEMACH, 1989:90).

Em sua adaptação, o grupo decidiu que haveria vários Artistas da Fome, devendo cada ator descobrir, através de exercícios e improvisações, quais seriam as características individuais do seu personagem e o texto seria dividido e estruturado segundo essas características. A partir dessas investigações, Tabori escreveu um roteiro, no qual a obrigatoriedade da alimentação era o acontecimento principal.

Uma situação relevante no texto é a condição de cativo vivida tanto pelo Artista da Fome como pelos animais do circo. Para aproximar os atores dessa circunstância, Tabori coordenou um exercício de percepção chamado *Fazendo uma pequena viagem*. O objetivo era que os atores vivenciassem tanto a posição de observador como do animal enjaulado. Os atores consideraram esse exercício muito importante para estabelecer a relação entre o Artista da Fome e o público, já que ele observava o público sob o ponto de vista de um animal. Eles também visitaram um jardim zoológico para o estudo sobre o comportamento de animais em cativeiro, principalmente o da pantera existente no conto; depois fizeram improvisações a partir dessas observações, experimentando sons e jogando com a agressividade dos animais.

Outro exercício bastante utilizado por Tabori, também empregado nessa montagem, é a *língua nonsense*. O objetivo desse exercício é auxiliar o ator a encontrar o subtexto pessoal sob o texto original. Com esse exercício, ao se estimular o “como se diz”, segundo o ator Günter Einbrodt, tanto a situação da cena como a relação entre os personagens se tornavam muito mais claras e o que normalmente ficava oculto ou se tentava evitar com as palavras viria à tona através desse exercício (cf. BECKER, 1979:51).

O primeiro ensaio aberto aconteceu dez dias antes da estréia. A partir da discussão com o público, eles resolveram que os Artistas da Fome poderiam responder a perguntas vindas da platéia e, quando possível, com textos do próprio Kafka. Isso era possível porque o espaço cênico ocupou toda a sala e o público podia circular livremente

durante a apresentação. No chão foi colocada terra e foi instalada uma árvore no centro da sala sobre um tablado, na qual a pantera (a atriz Ursula Höpfner) se pendurava. Os Artistas da Fome se instalaram em jaulas individuais com seus objetos, as quais foram dispostas em volta desse tablado. Segundo relatos, os espectadores ficaram fascinados com o contato direto com os atores-personagens. Essa proximidade se deveu à escolha de um espaço não-convencional para o trabalho do grupo, já que Tabori, na maioria de suas montagens, opta por lugares pequenos e alternativos para se romper com a relação bidimensional e hierárquica entre palco e platéia.

Para Erich Emigholz, em crítica escrita na época, o trabalho experimental de Tabori buscava testar os limites e possibilidades da arte de interpretação. Sobre a relação tão próxima estabelecida entre ator e personagem devido ao jejum, Emigholz faz as seguintes observações: “Tabori procura preparar os atores para o papel de Artista da Fome através da compreensão da própria fome. Ele lança desse modo perguntas cruciais: O ator precisa ser quem ele representa? O ator é capaz de ser quem ele representa?” (EMIGHOLZ, 1977).

O crítico considera que o ator, ao se identificar com o estado físico do personagem, acabaria efetuando um processo de alienação de si próprio: “Com a apropriação do esquema do papel ele não representa mais a si mesmo, mas, ao contrário, ele se exercita na imitação de algo outro” (EMIGHOLZ, 1977). Essa, porém, não foi a opinião do grupo sobre o experimento. Eles teriam buscado exatamente o contrário, ou seja, uma vez que os atores vivenciaram esse estado, eles negaram o papel e, conseqüentemente, romperam com o abismo entre ambos.

Em nossa opinião, duas questões eram fundamentais para Tabori nesse período. Primeiro, o fato de que ele vê o teatro como um fenômeno antropológico, no qual os problemas humanos estão sempre num plano superior aos estéticos. Outra questão crucial seria a pesquisa dos limites do fazer teatral e de que forma o teatro poderia se apropriar de outras disciplinas ou movimentos estéticos como a *performance* ou o *happening*.

Tabori também não vê a estréia como o final de um processo, mas sim o início de uma segunda fase influenciada pela interação com o público, já que considera o teatro uma arte viva, que sempre será resultado das relações entre todos seus co-autores, incluindo o espectador.

Para concluirmos, podemos afirmar que, desde a década de setenta, Tabori segue uma linha de pesquisa centrada no ator e na premissa de que o fazer teatral é sempre um processo de aprendizado contínuo; portanto, cada montagem será determinada pelos interesses das pessoas envolvidas nela e o resultado será imprevisível, pois será totalmente dependente desses seres humanos que estarão ou não predispostos a se entregar verdadeiramente na construção de uma obra em processo, imperfeita e fugaz como a própria vida.

Nota

¹ Sobre essa montagem dispomos de farto material, contando com entrevistas realizadas com o grupo, um registro do processo, realizado pela atriz e assistente de direção Brigitte Röttgers, além de críticas em revistas especializadas e de livros sobre o trabalho de Tabori. A tradução das citações é de nossa responsabilidade.

Bibliografia

- BECKER, Peter von. “Theaterarbeit mit George Tabori”. *Theater heute*, 1, 1979, pp. 47-51.
- EMIGHOLZ, Erich. “Hungern im Labor”. *Theater heute*, 7, 1977.
- FEINBERG, Anat. *George Tabori – portrait*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
- OHNGEMACH, Gundula. *George Tabori – Regie im Theater*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- RÖTTGERS, Brigitte. *Hungerkünstler – Protokoll einer Inszenierung*. Arquivo da Akademie der Künste, Berlim, s/d.
- TABORI, George. *Unterammergau oder Die guten Deustchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

* * *

“UM DIA, UMA BANANA...”: POR UMA DRAMATURGIA DA IMPROVISAZÃO

Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Corpomídia, improvisação, clown

A presente comunicação pretende apresentar o processo de criação do espetáculo *Um dia, uma banana...* Este espetáculo integrou a conclusão da tese de doutoramento defendida na PUC-SP, em 2005. O objetivo é trazer para a discussão a questão da improvisação como possibilidade de construção estética do espetáculo, ou seja, o treinamento específico do ator para criar e sustentar um espetáculo também ele improvisado.

A criação do espetáculo *Um dia, uma banana...* é um resultado possível e transitório da intersecção entre o treinamento de Cristiane Paoli-Quito,¹ o desenvolvimento de um treinamento individual, as pesquisas e os estudos no programa de pós-graduação e a história e experiência pessoal. Pretendo pontuar alguns destes entrelaçamentos que melhor evidenciam as implicações contidas na pesquisa de linguagem do *clown* e da improvisação, a saber, o corpo como mídia de comunicação de sua relação com o ambiente, o treinamento e os elementos para a percepção e construção de uma dramaturgia da improvisação.

A improvisação constitui um ambiente de pesquisa de teatro cuja estrutura aberta permite que o treinamento qualifique o ator no que respeita à percepção, à ação e ao jogo de forma integrada à relação entre ambiente, corpo e a improvisação. Além disso, a improvisação compõe uma das técnicas de atuação do *clown*. Entre outras características, o *clown* é um improvisador (PAOLI-QUITO, 2000; FO, 1998), o que implica habilidade de atenção e percepção para jogar e responder às manifestações casuais que ocorram em determinado momento.

Esta perspectiva implica a necessidade de um corpo apto a reconhecer e ter consciência, na medida do possível, dos seus próprios mecanismos de percepção, ação e reação. Na história da improvisação no teatro, é possível verificar que o fazer e o pensar a improvisação foram ganhando contornos diferentes e mais consistentes na mesma proporção que o corpo do ator foi sendo redimensionado em sua ação criativa. Na improvisação, o corpo do ator constitui o eixo de construção da dramaturgia e da comunicação.

Um olhar voltado ao corpo no processo de conhecimento e construção do personagem, cuja largada foi dada pelo *Método das ações físicas*, de Stanislavski, por volta de 1918, abriu caminho para que a idéia de um corpo comandado por uma mente fosse dando lugar à idéia de um corpo integrado à mente (AZEVEDO, 2002). E finalmente, nos dias de hoje, já é possível compreender o corpo não apartado da mente e entender que sua experimentação deflagra processos cognitivos de incorporação do conhecimento. Essa afirmativa é considerada à luz dos estudos provenientes das Ciências Cognitivas, que enfocam o corpo como a construção no trâmite da relação com o ambiente, a saber, Antonio Damásio (2000), Andy Clark (1997) e Mark Jhonson e George Lakoff (1999).

Estes estudos das Ciências Cognitivas somados aos conceitos desenvolvidos no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica trataram de mapear o corpo em seus processos cotidianos de reação, percepção, cognição e comunicação. Eles contribuem para a compreensão da ação do corpo em tempo real, o que constitui também um fato na improvisação. O conceito de corpomídia (KATZ & GREINER, 2001; GREINER, 2005) pode sintetizar esta abordagem relativa à capacidade de comunicação do corpo.

Em linhas gerais, o conceitode corpomídia surge da confluência de estudos sobre o corpo e dos processos comunicativos. Busca-se

destacar como o corpo comunica. Isto implica compreendê-lo como um ambiente midiático, onde o corpo constitui um ambiente em fluxo de comunicação constante e simultâneo consigo mesmo e com o ambiente externo. Isso implica mapear a constituição do corpo nos aspectos relativos à interação, manipulação, multiplicação, expansão, troca, produção, retenção e comunicação de informação (KATZ & GREINER, 2001; GREINER, 2005).

Este conceito nos conduz a compreender o corpo em fluxo contínuo e inestancável de ajustamentos com o meio externo por meio das trocas de informação. Quando, pois, o corpo está inserido no contexto ficcional de uma improvisação, de um jogo dramático ou de um jogo teatral é com este contexto que o corpo vai aprender e vai dialogar, constituindo uma linguagem própria nesta relação, sustentada, neste caso, pelos recursos e expressões da linguagem teatral.

O que diferencia o improviso na vida do improviso no teatro é que, no ambiente da cena, a improvisação visa à construção de uma linguagem teatral e requer a percepção apurada dos fluxos de emoção, sentimentos e imagens que fazem emergir a consciência, tal como descreveu Damásio (2000), e sua expressão por meio da linguagem teatral. Isso significa compreender que o corpo está comunicando esses fluxos. O ator pode então enfatizar, mostrar com mais realce o que está ocorrendo com ele, usando alguns sentidos e significados que percebe como imagem de seu corpo no espaço e organizando conscientemente os fluxos de emoções, sentimentos, imagens e pensamentos como linguagem teatral.

O corpo age contaminado pelo universo de informações e conhecimentos das mais diversas pontualidades sgnicas. Conhecer este modo de operação do corpo implica criar modos de buscar as soluções estéticas dentro das possibilidades do corpo naquele momento e não idealizar indistintamente um modo de ação estética do corpo. Esta foi a base de construção das cenas do espetáculo *Um dia, uma banana...* Enfatizamos assim, a importância de uma percepção do tempo presente, do contexto de treinamento e de vida do ator para a criação artística do *clown*. Isso é diferente de ter um “ideal de palhaço” a ser alcançado.

O treinamento do palhaço e das técnicas de improvisação em teatro e na dança na metodologia desenvolvida por Cristiane Paoli Quito vem ao encontro deste mapeamento do corpo em sua relação com o espaço e com a linguagem teatral. Este treinamento possui três eixos básicos, a saber, o princípio do Movimento Imagem, onde o ator busca reconhecer as imagens que seu corpo em pausa ou movimento está construindo no espaço. Das relações e possibilidades de jogo destas imagens vão se formando as cenas e das cenas as idéias vão se construindo. Para melhor qualidade de reconhecimento e ação deste princípio, o segundo eixo repousa sobre o trabalho de consciência corporal por meio de técnicas da educação somática; e o terceiro eixo consiste no jogo e no processo de pesquisa de movimento baseado em técnicas de improvisação em dança e teatro.

Minha participação, envolvimento e pesquisa no (e sobre) o treinamento de Cristiane Paoli-Quito permite-me verificar que estes três eixos atribuem ao pesquisador uma certa autonomia na pesquisa e na criação. O intenso trabalho sobre a percepção do corpo permite ao ator observar alguns resultados e avaliar a qualidade da realização de um exercício no treinamento individual.

Em um espetáculo de improvisação, é importante para o ator o grau de autonomia acima descrito. Em cena, cuja base é a improvisação, cabe ao ator perceber e sugerir focos de pesquisa vinculados ao processo de construção da dramaturgia da cena naquele momento e dar-se conta da queda de intensidade dos fluxos de sua ação ou o do grupo e ajustá-la. Isso, porém, absolutamente não exige o olhar do outro como um diretor.

As cenas de *Um dia, uma banana...* foram criadas a partir de variadas experiências. O espetáculo é formado de cenas curtas e improvisadas que acontecem aleatoriamente durante a apresentação. Cada uma

das cenas, a cada vez, acontece de um modo diferente, como um jogo proposto. Por exemplo, a cena *Livros, melhor não lê-los* é um jogo sobre as possibilidades de seu uso, incluindo a leitura. *A tese sobre bolhas de sabão* constitui um jogo com as regras acadêmicas e científicas de exposição de um conhecimento advindo da pesquisa sob a óptica do *clown*. *Chair and pillow and banana* constrói o seu jogo como uma disputa entre a música/coreografia e a vontade do *clown* de comer a banana. Tal como os jogos, as cenas têm algumas regras básicas e pontos de apoio. É na sua realização, no modo como o jogo é desenvolvido que elas demonstram a sua teatralidade, os seus sentidos e significados, o seu aspecto cômico e poético e o seu divertimento, construindo uma dramaturgia organizada pela linguagem do *clown*.

Neste aspecto podemos identificar uma possível construção do roteiro de ação do *clown* na improvisação, ou seja, ter um mínimo necessário de uma estrutura de cena. A orientação básica consiste na percepção dos fluxos de movimento-imagem, dos estados corporais, das percepções das sensações e dos pensamentos que são gerados na ação somados à interação com a platéia. As escolhas se fazem no âmbito dessas possibilidades que se apresentam no momento. A dramaturgia de cada cena e do espetáculo se construiu no fazer. A linguagem do *clown* organiza e enfatiza as escolhas e as ações em seu aspecto cômico.

Buscou-se um espetáculo que não precisasse contar nada, mas ser o que é: um corpo, no espaço, numa linguagem de improvisação e de *clown*. Um espetáculo que vive das imagens que o ator faz surgir na sua relação com o ambiente – a percepção de si mesmo e do jogo e da interação com a platéia e com os objetos de cena. De fato, pensar a improvisação implica questionar o modo como o corpo se ajusta a uma exposição cênica.

Em última instância, todo corpo é um improvisador. O que o corpo do *clown* anuncia é essa qualidade mesma da natureza humana, elaborando um treinamento específico para expor o que se passa muitas vezes no campo do invisível (nas nossas redes cognitivas e perceptivas) no âmbito macroscópico. O que se dá a ver são as incertezas, os processos aleatórios, improváveis.

Nota

¹ Cristiane Paoli Quito é diretora da Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundadora e diretora da CIA Nova Dança 4 e sócia e professora do Estúdio Nova Dança em São Paulo.

Bibliografia

- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. Coleção Estudos – Teatro, n. 184. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CLARK, Andy. *Being there, putting brain, body and world together again*. Cambridge, London: The MIT Press, 1997.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1999.
- DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1998.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. Revista *Fronteiras*, vol. 3, n. 2, pp. 65-75, 2001.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *The Philosophy in the flash: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

* * *

O GESTUAL DO LABOR COTIDIANO E A MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: UMA PROPOSTA DE CONCEPÇÃO COREOGRÁFICA

Maria de Lurdes Barros

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Pesquisa, estudo, ensino

Resumo: Este trabalho descreve experiências de pesquisa artística sobre o processo criativo em composição coreográfica tratando da gestualidade das lavadeiras do rio Cachoeira, Ilhéus/BA e sua relação com os mitos femininos dos orixás Oxum e Iemanjá. Assim, pretende-se demonstrar as experiências realizadas em laboratórios de criação e improvisação; a apropriação dos signos gestuais, símbolos, imagens e a reelaboração desses elementos pelos dançarinos, resultando na concepção coreográfica. A pesquisa realizada buscou encontrar o elo entre a gestualidade das lavadeiras e as danças rituais de Oxum e Iemanjá, selecionando os conteúdos a serem trabalhados na coreografia e objetivando despertar a criatividade dos dançarinos, fazendo-os descobrir o estímulo interior que os move, trabalhando seus corpos, buscando resultados expressivos nos gestos realizados que transcenda a forma vazia de significado no dançar. Pretendeu-se estabelecer uma linguagem coreográfica através de analogias e reelaborar o movimento gestual das lavadeiras e as danças dos orixás da água: Oxum e Iemanjá, a partir da observação. A montagem cênica intitulada *Abebé – leque ritual* é produto resultante desta pesquisa, sendo a concretização das ações experimentadas durante o processo criativo.

Dança, processo criativo, mitos africanos

Esta pesquisa desenvolvida no Mestrado se propôs investigar a relação existente entre o gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás¹ da água: Oxum e Iemanjá; Uma Concepção Coreográfica. O que determinou esse objeto de estudo foi a constatação da significativa presença de afrodescendentes na cidade de Ilhéus, região sul da Bahia, observada através de suas manifestações artísticas e folclóricas como a dança e a capoeira, bem como o número de comunidades “terreiros”, no qual é praticado o culto afro-brasileiro, popularmente denominado candomblé. Nessas comunidades, a relação com o sagrado é um dos pilares para interpretação da vida pela carga mística que religa o ser humano ao sentimento de integração com a realidade. A dimensão religiosa dos terreiros se faz em conexão com vários saberes, suportes para as expressões estéticas. O terreiro é considerado um *locus* de experiência temporal, social e simbólica; um contexto que permite encontrar elementos identificadores em diferentes discursos, por exemplo, o mito e o rito que perpassam as várias dimensões do viver e se traduzem em gestuais e movimentos presentes na dança. Nessas comunidades, a dança é a expressão do labor e possui significados: dança-se o fazer cotidiano.

Sendo um afazer doméstico, o labor das lavadeiras assim como a dança das comunidades-terreiros possui uma função exercida predominantemente pelas mulheres. Sendo assim, procura-se um elo entre as lavadeiras, personagens femininos no universo das águas e Oxum e Iemanjá, orixás femininos que representam simbolicamente as águas do rio e do mar.

Na cidade de Ilhéus observa-se o preconceito para com as manifestações artísticas afro-brasileiras, marcas de tradição africana visíveis na cidade; este preconceito se deve à valorização da cultura europeia. Somam-se a isto, os estereótipos criados por grupos que se autodenominam “grupos de dança afro”, cujas coreografias tendem a ressaltar a sensualidade e o exotismo das danças dos orixás. Acredita-se que esta forma de apresentação reforça o preconceito para com a dança afro-brasileira. Isto ocorre, talvez, por se tratar de uma representação na

qual ocorre uma mimetização da estética do terreiro, visto que todos esses grupos tendem a reproduzir a forma literal da dança dos orixás que acontece no cotidiano das práticas rituais. De acordo com Barba (1994:239): [...] “Existe uma distância entre o modo pelo qual utilizamos a nossa presença na vida e o modo pelo qual utilizamos em uma situação espetacular.”

Diante dessas comprovações algumas questões merecem ser pontuadas: 1 – Como seria produzir espetáculos ou concepções coreográficas cuja matriz gestual tenha como referência as danças rituais do culto afro-brasileiro, sobre as quais ainda incidem olhares preconceituosos de cunho exótico e folclórico? 2 – Como expressar o gestual dos orixás nas criações contemporâneas de dança sem estereotipar seus movimentos? 3 – Como trabalhar técnica e artisticamente com uma cultura que carece de legitimação e difusão na sociedade brasileira em condições de igualdade com a cultura branca de forte tradição europeia, considerada hegemônica?

Para nós, existem vários caminhos de transcender esses questionamentos. Elegemos a pesquisa sobre a tradição cultural africana cujo meio de intervenção e difusão será a criação artística na dança. Assim, considerou-se importante selecionar os conteúdos a serem trabalhados na composição coreográfica objetivando despertar a capacidade criadora dos dançarinos, fazendo-os descobrir o estímulo interior que os move para que seus corpos apresentem resultados expressivos nos gestos e transcenda a forma vazia de significado no dançar. Stanislavski (2000; 62) reforça essa idéia, “... nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo...”

Descrever o processo de reelaboração das danças rituais de Oxum e Iemanjá associados ao gestual das lavadeiras do Rio Cachoeira – Ilhéus/BA foi um processo que ocorreu pela apreensão desses movimentos que se constituíram em células-bases desta pesquisa e montagem cênica. Estabeleceu-se como princípios norteadores do processo criativo, o conhecimento e a vivência da gestualidade das lavadeiras e das danças de Oxum e Iemanjá *in locu*, pesquisando novas possibilidades de reelaboração destes movimentos. Portanto, torna-se imprescindível trazer para o corpo a matriz desses movimentos, escolhendo os mais significativos para esta proposta. Tornou-se necessário o distanciamento da forma inicial percebida no gestual das lavadeiras e nas danças de Oxum e Iemanjá que a princípio tinham como objetivo principal a apreensão da temática e dos conteúdos a serem trabalhados durante a elaboração das seqüências coreográficas. A pesquisa e a montagem cênica realizadas justificam-se em função de quatro relevantes questões aqui citadas:

1 – A observação do caminhar das lavadeiras, a maneira como carregam a lata ou as bacias sobre a cabeça e a dissociação do movimento realizado pelos ombros em relação aos quadris. Fato que levou a uma comparação com as danças de Oxum e Iemanjá, principalmente pelo movimento dos ombros denominado *Jiká*,² observado nas danças dos orixás Oxum e Iemanjá; 2 – Por ser o gestual das lavadeiras um labor, nos remete às danças de Oxum e Iemanjá que são associadas ao trabalho, portanto possuem uma função; 3 – Uma citação de Ramos *apud* Bastide (1983; 253) na qual ele conta a história de uma lavadeira que foi possuída selvagememente por Iemanjá enquanto lavava roupa, e dessa maneira ficou conhecendo o seu santo; 4 – A identificação da água como elo entre Oxum e Iemanjá e as lavadeiras, reforçado por Bachelard (1997; 22): “[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores”.

Alguns elementos são essenciais à preservação da matriz africana na dança contemporânea; assim, quatro princípios da dança africana foram eleitos para o estudo e construção dessa proposta coreográfica, a saber: a polirritmia, a forma cíclica e circular, a dimensionalidade e a repetição. Estes princípios foram escolhidos por serem referenciais norteadores para o processo criativo dividido em quatro etapas:

A primeira etapa se deu pela experimentação das propriedades da água – elemento comum à tríade: lavadeiras, Oxum e Iemanjá – tais como temperatura, volume, densidade, cheiro e cor. Na segunda etapa buscou-se proporcionar aos dançarinos um maior domínio na pesquisa do gestual das lavadeiras e das danças de Oxum e Iemanjá. Destaca-se o sacudir e o torcer das roupas das lavadeiras; o mirar-se no *Abebé*³ e também o *jiká* de Oxum e Iemanjá a fim de construir e caracterizar os personagens que se delineiam a partir destas experimentações. Os laboratórios de criação aconteceram a partir dos estímulos trabalhados nos níveis da imaginação, emoção e razão. Na terceira etapa empreendeu-se a busca por novas experimentações que possibilitassem aos dançarinos interagirem com os objetos cênicos e o figurino. Latas, baldes, papéis picados, bancos de madeira, tecidos transparentes e saias sobrepostas foram utilizados para que os dançarinos vivenciassem as descobertas, buscando combinar as seqüências de movimentos corporais com a manipulação destes objetos. Na quarta e última etapa ocorreu a junção das fases do processo criativo, culminando na concepção coreográfica dando origem a montagem cênica denominada *Abebé – leque ritual* que foi dividida em cinco cenas, a saber:

Cena I – O Gestual das lavadeiras; Cena II – O Surgimento do Mito do orixá Iemanjá; Cena III – O Surgimento do Mito do orixá Oxum; Cena IV – Oxum, Iemanjá, lavadeiras – Tríade feminina no Universo das Águas; Cena V – Além do espelho.

Esta proposta de concepção coreográfica pesquisou e analisou símbolos que caracterizam respectivamente os orixás Oxum e Yemanjá e também o gestual das lavadeiras do rio Cachoeira, em Ilhéus/BA, buscando representá-los através da dança. Todavia, mais que revelar os símbolos ou a dança ritual de Oxum e Yemanjá e o gestual das lavadeiras, empreendeu-se uma jornada de descobertas visando a um intercâmbio entre a ancestralidade africana e a vida cotidiana na sociedade contemporânea.

Notas

¹ Orixás: segundo Verger (1996:18) seriam em princípio, ancestrais divinizados que em vida estabeleceram vínculos que lhes garantiam um controle sobre certas forças da natureza.

² Jiká: movimento de ombros sutil, pequeno e independente em relação aos outros movimentos do corpo realizados nas danças de Oxum e Yemanjá, segundo Kátia (equêdi do terreiro Opô Afonjá).

³ Abebé: leque ritual com espelho usado por Oxum e Yemanjá; sendo também uma das representações do ventre. Reis (2000; 303).

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A água e sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução: Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- LODY, Raul. *O Povo de Santo: religião, história e cultura dos Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: matrizes africanas na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- REIS, Alcides Manoel dos (org. Rodney Willians Eugênio). *Candomblé: a panela do segredo*. São Paulo: Mandarim, 2000.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador/BA: Edufba, 2002.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4 ed. Salvador/BA: Corrupio, 1997.

* * *

“JOGO DE DAMAS”: A POESIA EM MOVIMENTO DAS DAMAS DOS SALÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Maria Inês Galvão Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dança, etnografia, criação

Esta comunicação tem como objetivo relatar o processo de investigação realizado nas perspectivas de ensino, pesquisa etnográfica e criação coreográfica de um projeto¹ desenvolvido com alunas do curso de bacharelado em dança da UFRJ.

A realização da pesquisa coreográfica se deu a partir da construção de um olhar etnográfico sobre os diferentes sentidos e significados que permeiam a prática dos atores sociais freqüentadores de três diferentes bailes de dança de salão: o baile tradicional da gafeira Estudantina Musical, localizada no Centro do Rio de Janeiro; o baile do clube Vera Cruz, localizado na Zona Norte e o baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira localizado na Zona Sul desta cidade.

A partir da observação de campo e da realização de entrevistas semi-estruturadas, procuramos desvendar códigos, símbolos e lógicas de organização e comportamento, colhendo indicadores para a criação de um trabalho coreográfico que contemplasse a ambiência dos salões de dança em diálogo com propostas metodológicas de ensino para a criação e pesquisa em dança.

Nessa perspectiva, consideramos o espaço cênico como uma “mancha”, assim como os espaços populares de dança, isto é, uma rede complexa de relações, de interações. Na “mancha” cruzam-se indivíduos de “pedaços” diferentes, que realizam “trajetos” diversos e freqüentam “circuitos” múltiplos. É importante identificar, então, como os “pedaços”, “trajetos” e “circuitos” podem estar presentes de forma complexa na construção dessa “mancha”, espaço cênico da dança.

Nesse processo de aproximação de um ambiente de dança completamente diferente das nossas salas de aula e dos palcos dos teatros, o primeiro grande desafio foi entender como o cidadão comum experimenta a dança e através dela cria inúmeras redes de novos relacionamentos. Através do exercício sensivelmente difícil de eliminar os nossos preconceitos, vivenciamos os espaços de dança fazendo com que eles deixassem de ser simples quadros analisados, transformando-os em espaços vivos, cambiantes, espaços que adquirem constantemente novos sentidos. O desenvolvimento desse “olhar etnográfico” trouxe para os intérpretes-pesquisadores um amadurecimento na criação cênica e na sensibilidade do olhar artístico, condições básicas para quem quer pensar e fazer dança.

A iniciativa de realizar uma pesquisa sobre esses locais surgiu exatamente da necessidade de melhor compreender os diferentes sentidos e significados da dança para o cidadão que, nos bastidores da vida, faz da dança do seu dia-a-dia uma experiência estética fundamental, que não se limita ao espaço brilhante dos palcos dos teatros, tão discutidos pelos profissionais da dança e pelos críticos de arte. Nesse sentido, o grande desafio proposto por este estudo foi o de transformar em dança, comportamentos e relações observadas no cenário da dança de salão, sem esquecer que a metáfora é essencial na criação artística.

Assim, metodologicamente podemos dividir a pesquisa em algumas etapas distintas:

1. No primeiro momento foi necessário entender a pesquisa etnográfica e escolher que tipo de observação seria a mais adequada para extrairmos o máximo de informações dos espaços escolhidos. Seguimos assim os olhares de Roberto Sidney Macedo (2000), no que se refere à pesquisa etnográfica, e as sugestões de José Guilherme Cantor Magnani (2000), sobre estudos antropológicos na cidade.

2. Partimos então para a revisão de materiais teóricos sobre danças de salão. Não foi surpresa descobrir que não temos muito publica-

do sobre essa temática e, na verdade, encontramos muitas informações em livros de música e de história do Rio de Janeiro.

3. Esta etapa foi marcada pelo que Magnani (2000) chamou de “caminhada”: uma atitude de deslocamento lento e atento às características e peculiaridades dos espaços.

4. Tendo em vista o material coletado anteriormente, estabelecemos estratégias de observação mais sistemáticas, olhares específicos ao que mais nos chamou a atenção. Realizamos entrevistas para aprofundar as observações e delineamos alguns perfis dos atores sociais desses cenários.

5. Começamos a identificar as peculiaridades das características das damas de cada espaço pesquisado a partir dos perfis delineados.

6. Baseado nos perfis traçados e nas relações construídas entre damas e cavalheiros observados, construímos situações e personagens que desencadeariam as cenas coreográficas.

Nosso intuito não era elaborar uma composição coreográfica baseada simplesmente nos passos de dança de salão. Queríamos entender e levantar questões sobre gênero e construção da feminilidade que acabaram sendo observados nesses espaços de lazer do Rio de Janeiro.² Queríamos valorizar as construções culturais daqueles corpos, elaborados na tessitura das redes relacionais que se desenvolviam naqueles espaços. Foi muito importante no processo da pesquisa descobrir que aqueles espaços eram repletos de códigos femininos que se expressavam através de um conjunto complexo de roupas, maquiagens, cabelos, adereços, atitudes, posturas, gestos e comportamentos que possibilitavam a construção de diferentes personagens em cena.

A composição coreográfica se dividiu em quatro cenas totalizando quinze minutos. A primeira cena apresenta a figura feminina despojada de vaidades, num momento de intimidade com sua imagem reproduzida através dos movimentos de outra intérprete. Nesse momento as intérpretes expressam medos, angústias, solidão. A segunda e a terceira cenas apresentam um jogo de construção e desconstrução da beleza feminina. Essas duas cenas retratam o baile propriamente dito, quando todas, ou quase todas as mulheres dançam. Em duplas ou sozinhas, essa parte expressa a felicidade dos corpos que simplesmente dançam. A cena final procura apontar a não-linearidade das sensações da vida e do salão. Numa composição de pequenos solos, estão todas em cena mas todas dançam sozinhas, buscando a intimidade de seus próprios gestos.

É importante destacar também que o nosso objeto de investigação se construiu, se desconstruiu e tornou-se a construir diversas vezes. As mudanças de rumos se deram no contexto da perseguição de sensibilidades e relações que nos fascinavam e faziam com que a pesquisa também fosse transformadora dos nossos próprios conceitos. Entendemos que essas descontinuidades eram também geradas pelo mergulho nas pesquisas etnográfica e artística, como nos aponta CARRANO:

A transformação de conceitos e instrumentais metodológicos próprios ao campo da educação, é um imperativo para tornar a cidade objeto de reflexão e ação educativa. O reconhecimento de que o processo educacional não está restrito e nem se esgota na escola é quase uma obviedade; entretanto, a compreensão dos processos culturais que ocorrem em diferentes territórios, cenários ou grupos sociais urbanos necessita o esforço teórico e prático de penetrar em contextos simbólicos heterogêneos e descontínuos, formadores de subjetividades que, em muitos aspectos, se distanciam dos critérios de continuidade, universalidade e racionalização de conhecimentos e valores. (2002, p. 212)

Talvez este tenha sido o ponto principal da pesquisa: a quebra dos muros que encastelam os nossos conhecimentos dentro da universidade. Independentemente do resultado artístico obtido, o processo fez com que o conhecimento científico e artístico produzidos durante a pesquisa dialogassem com a realidade social em diferentes aspectos.

Percebemos que apesar dos espaços públicos de socialização estarem se reduzindo, fruto da violência e da falta de investimento dos poderes públicos, muitos concebem a dança de salão como uma ativi-

dade alternativa dotada de sentido. Esses atores sociais experimentam o salão como um palco no qual todos podem colocar em prática os valores e prazeres centrais de suas formas de viver. Assim, a vida e o salão de dança têm uma relação direta de continuidade.

As regras que se estabelecem nos espaços fazem parte dos códigos que promovem uma boa e pacífica convivência das diversidades, pois é impossível falar sobre homens e mulheres sem envolvermos diferenças, afinal somos todos igualmente diferentes. Percebemos que a cada dia de experimentação e criação cênicas também éramos regidos por determinadas regras e códigos que fortaleciam de certa forma um comportamento ético, de mútuo respeito e consideração pelas diversidades (“pedaços”, “trajetos” e “circuitos” distintos de cada intérprete-pesquisador).

Reconhecer os espaços populares de dança como importantes espaços de lazer nos ajudou a compreender que as artes (no caso especificamente a dança), também exercem um papel essencial na construção de uma nova sociedade. Acreditamos que a partir dela podemos construir novos valores e nesse contexto a compreensão de que há necessidade emergente de canais de mediação universidade-conhecimento-arte-sociedade, seja através de intervenções diretas ou através da pesquisa teórica e artística.

Tomamos essa pesquisa como um grande “pontapé inicial” para entendermos que as redes de relacionamentos culturais podem beneficiar nossas pesquisas artísticas. A pesquisa etnográfica para a criação da coreografia “Jogo de Damas” foi a forma mais pertinente de captar experiências estéticas que nos desafiaram como artistas e pesquisadores, pois consideramos assim como DORFLES:

que a dança de salão é uma daquelas manifestações em que, sem que seus próprios cultores se dêem conta, ainda está presente uma partícula, ainda que ínfima, de uma autêntica criatividade; e o fato de vastas massas humanas acolherem e exercitarem uma atividade “estética”, mesmo que seu móvel possa ser passional, hedonístico ou voluptuário, só pode nos dar esperanças de uma perenidade do impulso estético no homem. (1992, p. 182)

Notas

¹ O projeto “Me divirto dançando”, uma etnografia dos espaços populares de dança na cidade do Rio de Janeiro, desenvolvido na UFRJ, sob minha coordenação e do Prof. Dr. Victor Andrade de Melo, tem o objetivo principal de investigar e delinear um perfil dos atores sociais frequentadores desses espaços. O projeto conta com a participação de sete bolsistas/graduandos da UFRJ: Ana Letícia Ribeiro, Helena Garritano, Isabela Buarque, Jessyca Monteiro, Luciana Lima, Tainá Albuquerque e Tiago Primo e da Profa. Danielle Cardoso.

² Os dados que foram obtidos na pesquisa ainda estão sendo tratados e categorizados em temas, pois o projeto ainda está em andamento. Estamos gerando com essa pesquisa um projeto de doutorado (2006) e cinco monografias (2006 e 2007).

Bibliografia

CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Os jovens e a cidade: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e raias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2002.

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MACEDO, Roberto Sidnei. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador: Ed.UFBA, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor, TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole*. São Paulo: EDUSP, 2000.

* * *

A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA E A BUSCA DE IDENTIDADE NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR-DANÇARINO

Marisa Naspolini

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Subjetividade, ação física, identidade

Esta comunicação propõe o relato e uma reflexão acerca de procedimentos criativos aplicados em aula na disciplina Expressão Corporal III, ministrada nos semestres 2004/01 e 2005/01, em duas turmas distintas, no Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da UDESC. Esta experiência consistiu essencialmente em um trabalho desenvolvido a partir da criação de um repertório individual de ações físicas que investigasse e trouxesse à tona conteúdos subjetivos, uma tentativa de tornar visível e aparente o que carecia de materialidade.

O trabalho sobre si mesmo é uma das grandes idéias-força do teatro novecentista e o trabalho sobre o corpo e o movimento o principal aspecto de uma abordagem psicofísica de treinamento do ator, constituindo a primeira e imprescindível etapa do caminho em direção à ação consciente ou voluntária, ou ainda, à ação física. No entender de De Marinis, esta representa o objetivo último do trabalho sobre si mesmo: “A tarefa do ator é fundamentalmente aprender a agir, a agir realmente, ao invés de fingir. É sobre isso que se baseia a arte dramática, a arte do ator.” (DE MARINIS, 1997:165, tradução nossa).

Em busca de autenticidade, de construção de materiais fundados na correspondência orgânica entre externo e interno do ator e, portanto, em uma estreita relação corpo-mente, trabalhamos cotidianamente na elaboração de ações coletadas a partir de diversas matrizes, tais como objetos, poemas, imagens de quadros e fotografias, além de vivências específicas em práticas como movimento autêntico, ritmos e fraseado expressivo. Este material compositivo foi sendo transformado através de vários estímulos que se relacionassem com o propósito pessoal que cada aluno foi estabelecendo ao longo do período, além da interação gerada pelo contato com os materiais de outros colegas. O resultado foi apresentado na forma de solos, que consistiam em uma espécie de “dança de ações”, pautadas essencialmente nesta busca individual de preenchimento de cada partícula que se expunha na cena.

O ponto de partida do trabalho foi distinto nos dois grupos. No primeiro, estabeleceu-se desde o princípio um diálogo com dramaturgias ou narrativas que despertassem o interesse do aluno naquele momento, ou que se relacionassem com trabalhos em andamento em paralelo. Assim, durante todo o processo houve um fio condutor externo ao trabalho desenvolvido em sala de aula. No segundo grupo, a proposta foi mais ousada. A dramaturgia foi sendo composta de forma original, unicamente a partir dos estímulos provocados pelos materiais elaborados individualmente, numa tentativa de identificar o que denominamos “grito pessoal”. Uma série de *hai kais* do poeta japonês Bashô foi utilizada como metáfora de nossa busca por uma “essência poética”, por trazerem em sua estrutura alguns conceitos que se aplicavam a nossos propósitos, como economia de descrição, representação simbólica da realidade, síntese breve e conceitual, intuição e simplicidade, “descoberta da emoção da alma”.

Os *hai kais* selecionados por cada ator funcionaram como iscas, ou ainda, como pontos de referência, aos quais recorríamos cada vez que os materiais perdiam seu tom poético e tendiam a cair na mecanização ou superficialidade. O mergulho foi intenso e, para alguns alunos, o resultado foi muito revelador. O contato com conteúdos de forte carga subjetiva provocou um aprimoramento da noção de presença e desencadeou um processo de aproximação entre o que é manifesto exteriormente e o que é sentido intimamente. A aluna E. S. se refere à experiência como “a poética do movimento. (...) Mostrar que o “eu” é permeado por estímulos que podem ser passados para o corpo e transformados em ação. Dançar o próprio sentimento, o “eu” verdadeiro”.

A atriz Roberta Carreri, do Odin Teatret, ao se referir à qualidade adquirida em seu treinamento após um trabalho intenso com Butô, usa os termos “presença através da ausência” (VARLEY, 2003:49), que se caracterizaria pelo fato do foco do olhar estar voltado para dentro do ator-dançarino. Respeitadas as proporções, mas me apropriando do exemplo no que diz respeito à alteração significativa de percepção, eu diria que, entre os alunos mais comprometidos, houve um redirecionamento do olhar, que possibilitou a descoberta de novas e surpreendentes formas de mover e agir. Para muitos deles, a criação dos solos foi um divisor de águas em seu entendimento e incorporação do que Stanislavski chama de “inner e outer self-awareness” (LITVINOFF, 1972), ou ainda, da dimensão volitiva da ação, que se ocupa desta relação entre impulso interno e expressão consciente. Fazendo alusão à sua experiência na disciplina, reforçada por descobertas propiciadas pela prática de yoga, a aluna K. D. comenta: “Pude experimentar um pouco de como é essa energia (“em trabalho”) pulsante, essa troca de estados corporais extracotidianos. (...) Passei então a tirar o foco da ação descritiva e entrar em uma visão interna, mais visceral. Trabalhar com o intangível. O interno grita, dialoga comigo.”

Em ambos os grupos, a noção de personagem foi tratada de forma abstrata – não consideramos a existência prévia de personagens como entidades ou personalidades às quais o ator deveria se submeter ou interpretar, encarnar, compreender. Os fragmentos individuais, ao serem colocados em relação com materiais de outros atores, criaram um diálogo de ações e reações que ajudou a definir as dramaturgias que se esboçavam, em alguns casos atuando na criação de novas narrativas que davam maior sustentação às cenas. Mais do que na construção de personagens ou de situações, nosso foco esteve voltado para a busca de presença e da relação corpo-mente.

Aqui o tema da identidade aparece com força – particularmente o que Barba define como a identidade pessoal, construída pelo indivíduo. Para ele, a busca desta identidade, que ele chama de “destino”, norteia sua abordagem intercultural, que se dedica à investigação do nível “pré-expressivo” do comportamento do ator. Os chamados “princípios que retornam” propõem a descoberta, ou o desvendamento, dos princípios comuns a várias técnicas ou tradições, pertencentes a diferentes culturas, que devem ser decodificados e postos em ação no corpo de cada ator, individualmente (BARBA, 1994).

É neste sentido e com este propósito que tem lugar o treinamento do “ator que dança”. Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, que só tem validade se atinge a profundidade do indivíduo. Em Barba, “os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais” (IBID:128), em busca de uma reorganização interna que permita o surgimento de um “pensamento-em-vida”.

Na mesma direção, Burnier, em seu treinamento com atores, fala da busca de um ator que não interprete, mas que *seja*. Um ator/*performer*/dançarino que não busque expressar, mas *ser* com plenitude. A dança pessoal, um dos pilares do trabalho do LUME, surge desta necessidade de revelar a humanidade por trás do intérprete, possibilitando-lhe entrar em contato consigo mesmo e revelar suas regiões mais profundas, ultrapassando os estereótipos e as obviedades superficiais.

Na experiência relatada neste texto, através do contato diário com os alunos e do processo de pesquisa individual, buscamos justamente trabalhar procedimentos criativos que propiciassem este engajamento completo do ser, permitindo a revelação de diferentes camadas de seu soma através de ações que pudessem estabelecer íntima relação entre o indivíduo e seu universo interior. Nos dois grupos, além de termos tido resultados bastante satisfatórios para nossas expectativas, vivenciamos um processo muito significativo no que diz respeito à elaboração e execução de procedimentos que entrelacem a capacidade analítica e organizativa dos atores na utilização dos elementos constitutivos

da ação física e sua verve criativa, inventiva e poética. Ao priorizar os processos em detrimento dos resultados de cena, cada aluno se permitiu experimentar em profundidade sensações corporais que procuram garantir este fluxo entre interno e externo, investindo numa maior qualificação da compreensão e aplicação de processos criativos do ator.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator – da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2002.
- DE MARINIS, Marco. Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento. In: *Teatro e Storia*. Annali 4 XII, 1997.
- LITVINOFF, Valentina. *The use of Stanislavsky within modern dance*. NY: American Dance Guild, Inc., 1972.
- VARLEY, Julia (Org.) *A handful of characters in Open page – Theatre – Women – Character*. Odin Teatret Forlags: Holstebro, 2003.

* * *

A ABORDAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO ATRAVÉS DE IMAGENS-RESISTÊNCIA

Marta Isaacsson

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Atuação, processo de criação, imaginação

Os textos trágicos clássicos não parecem tarefa fácil aos jovens atores em formação. Por um lado, os clássicos tratam seus personagens com um olhar não ordinário. Eles são carregados de paixão, parecendo ultrapassar os seres mortais ordinários. A palavra “paixão” associada ao personagem trágico revela, segundo Freud, estado hipnótico. O abandono de si mesmo por algo (deus, demônio, impulso) caracteriza o universo trágico e é causa da desordem. Impossível tornar então banal e ordinário o universo dos clássicos. Razão por que muitos atores cedem à tentação de um estilo de interpretação artificial, notadamente, na enunciação vocal. Muitos atuam não como os personagens do século XVII, mas conforme modelo “estilizado” de atuação dos atores do século XVII. Ora, é preciso reconhecer essa diferença se queremos efetivamente ressuscitar os clássicos. Por outro lado, a linguagem versificada das tragédias constrange o ator e sua capacidade de apropriação verbal. Entretanto, o verso é a essência da tragédia clássica, impondo-se como indispensável à presença do sublime, discurso que ultrapassa as paixões ordinárias. Assim sendo, o ator se vê confrontado em descobrir qual o verso de sua ação gesto, o verso de sua ação vocal na missão de compor o precioso sublime. Sem esquecer que esses versos físicos não têm seu segredo em documentos iconográficos do século XVII, mas requerem exercício individual sensível, nos lançamos a pesquisar procedimentos metodológicos.

As principais pesquisas desenvolvidas no século XX sobre a arte do ator interrogam o despertar da imaginação. Na realidade, toda arte está intrinsecamente atrelada a um pensamento imaginário. O grande desafio do ator está em despertar a imaginação em momento convencional. Nesse sentido, o agenciamento da imaginação encontra na visualização processo frutífero. A psicotécnica stanislavskiana, por exemplo, propõe a composição de “filme de visualizações” e “subtexto ilustrado”, visando à construção de uma lógica psicológica realista para as ações. Trabalhar sobre o universo trágico requer, entretanto, o abandono da psicologia cotidiana, pois ali os personagens são construções teatrais muito mais complexas. O ator parte de si mesmo para ir além, pois, como diz P. BROOK, o papel trágico o ultrapassa: “Na vida de todos os dias, nossas fontes profundas se expressam muito raramente, somente nos momentos excepcionalmente

graves. Se os grandes papéis clássicos sobreviveram, é em razão de sua grandeza.” Assim, é necessário ao ator “utilizar tudo o que o faça sentir e compreender, não visando um certo resultado, mas para chegar ao ponto onde, graças a esse processo, a esse trabalho de padeiro que mistura seu corpo, seu instrumento, seu ser, uma série de outras fontes entra em jogo e modifica inteiramente a forma” (p. 291).

O diretor L. TREMBLAY ensina que “a unidade mínima do trabalho do ator é o objeto de concentração. O ator representa uma partitura composta por uma série de objetos sobre os quais porta sucessivamente sua concentração” (p. 38). No processo de visualização imaginária, a concentração constitui aspecto decisivo. A visualização na origem é voluntária, mas graças à concentração o ator se deixa levar pelas imagens, reagindo sensorial, emocional e motoramente. Conseqüentemente, grande parte do trabalho do ator implica em encontrar objetos próprios que capturem sua concentração e promovam uma experiência sensível.

Na continuidade das pesquisas de Stanislavski, M. CHECKOV destaca como objeto de concentração a “atmosfera”, definida como “vida que impregna o espaço, o ar em torno do ator” (p. 78). Ainda que distinguindo a atmosfera do ressentir emocional pessoal e defendendo que ela “exala do exterior” e é “essencialmente objetiva” (p. 81), Checkov caracteriza-a como clima psicológico: apreensão, admiração, paixão. Concepção de onde nossa investigação se diferencia. A montagem cênica realizada sobre fragmentos do texto *Mary Stuart* de Schiller com participação de atores-bolsistas,¹ sob nossa coordenação, concentrou-se na abordagem do texto a partir da experiência de atmosferas concebidas pelo que se denominou “imagem-resistência”. No lugar de visualizar situações complexas, climas psicológicos, o ator visualiza um conflito físico simples: caminhar nas dunas fofa de areia quente ou contra um vendaval; manipular objetos com superfície pegajosa ou escorregadia. De forma similar ao exercício de sensação global proposto por L. STRASBERG, mas com objetivo diverso, o ator volta-se aos estímulos sensoriais. Observa-se que a concentração capaz de suscitar a imaginação não se baseia na simples presença de um objeto. A concentração deve ser ativa, através do apelo a todos sentidos, capaz de recriar o objeto ausente. É nesse sentido que o objeto de concentração deve possuir qualidade de indutor, no caso, conflitos corporais: vencer a força do vento que sopra contra meu corpo.

No contexto da visualização da imagem-resistência, pede-se ao ator para realizar atividades físicas, exigindo sempre uma realidade plenamente sensorial e não simples imitação muscular. A concentração não deve estar sobre um objeto “efeito”, mas sobre um objeto causa, de modo que os esforços surjam como conseqüência. A tarefa da improvisação tem objetivo físico simples, em contrapartida, sua exploração deve ser profunda. Diante de um furacão é preciso se deixar levar, cair, rolar, rir, gritar. É fundamental a entrega do ator ao universo energético e orgânico fomentado pela imagem-resistência de forma que suas ações não sejam clichês, mas reflitam sensações corpóreas.

A experiência revelou interessantes alterações no comportamento corporal dos atores, diversificadas conforme a imagem-resistência trabalhada. Quatro aspectos de alterações se destacaram: tónus muscular, eixo de equilíbrio, ritmo (movimento e enunciação) e timbre vocal. Em momento algum, teve-se propósito de definir uma qualidade corporal padrão correspondente a cada imagem-resistência. Isto porque investe-se aqui em processo como técnica subjetiva, uma técnica meio e não fim.

No processo de criação, não se esqueceu o alerta de J. COPEAU: “Se o texto herdado pela tradição é o obstáculo que impede os alunos de se comunicarem com o espírito dos grandes autores clássicos, nós o confiscaremos. (...) E mais tarde, quando o aluno tiver encontrado o acento natural, o movimento e o entusiasmo da vida nós lhe restituiremos como uma recompensa” (p. 63). Assim, sem análise do texto e escolhas cênicas, realizaram-se improvisações sobre diferentes atmosferas.

feras, sem que os atores tivessem mesmo definição de personagens. No contexto de uma resistência imaginária, os atores improvisavam ações e transformavam em ações vocais pequenas cantigas, que sofriram significativas alterações de tom e ritmo da maneira habitual de interpretá-las. Em busca da experimentação de micro e macrotensões dentro do contexto de cada atmosfera e de promover a transposição da organicidade interna para o exterior, passou-se a integrar a manipulação de objetos. Depois desse mergulho pessoal, promoveu-se o contato entre parceiros através do jogo de entregar – retirar objetos. A escolha das imagens-resistência se organizava de forma a permitir a experiência de centros orgânicos diferenciados, qualidades de tons e ritmos diversos, contraditórias mesmo, a fim de que o corpo do ator não se instalasse de maneira unilateral. Procurava-se abrir novos túneis, atingir domínios ainda não utilizados, favorecer ao ator a ampliação de suas possibilidades técnicas. A exemplo do que propõe Checkov a respeito das atmosferas, tratou-se nesse momento de compor uma paleta de imagens-resistência que o ator teria a sua disposição a seguir (p. 79).

O primeiro estudo do texto visou ao reconhecimento de cinco traços distintivos para cada personagem, associando-os a fragmentos do texto, que vieram substituir as cantigas empregadas nos exercícios da primeira fase do trabalho. Assim, cada ator reconheceu as cores de sua paleta de atmosferas mais representativas de seu personagem e ao mesmo tempo surgiram as primeiras ações cênicas.

Nova abordagem do texto permitiu a divisão dos momentos dramáticos das cenas, associados igualmente a fragmentos do texto. Esses últimos integrados às improvisações, agora realizadas em contracenação e com objetos (inicialmente, uma bengala e um véu), promoveram o surgimento de novas ações físicas e destacaram uma partitura de atmosferas correspondentes aos momentos.

Finalmente, decorado o texto, os atores realizaram novas improvisações, pontuadas pela partitura de imagens-resistência e pelo repertório de ações, definidos anteriormente. Realizaram-se ainda exercícios vocais em inação, onde a voz representa a experiência sensorial de todo corpo dentro do conflito físico.

Com satisfação constatou-se que o processo favoreceu aos atores inesperadas interpretações, expressão de diferentes modalidades de enunciação do texto na relação com o corpo, qualidades vocais surgidas em relação à sua experiência sinestésica, ações que surgiram não pela via do reconhecimento consciente das intenções, mas ao contrário, ações que desvendaram intenções e novos modelos de comportamento. Afinal, imaginar, explica BACHELARD, é “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*” (p.1).

Nota

¹ Aline Grisa, Rodrigo Ruiz, Sofia Salvatori (UFRGS, FAPERGS, PIBIC-CNPQ).

Bibliografia

- BACHELARD G. *O Ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
 BROOK P. “A la source du jeu”, *Le corps en jeu*. Paris: Arts du Spectacle, CNRS, 1994.
 CHEKHOV M. *L’imagination créatrice de l’acteur*. Paris: Pygmalion, 1991.
 COPEAU J. *Il luogo del teatro : antologia degli scritti*. Firenze: Casa Usher, 1988.
 TREMBLAY L. *Le crâne des théâtres*. Montréal: Leméac, 1993.

* * *

RE-EXISTIR: TEATRALIZAÇÃO DA REALIDADE SOCIAL A PARTIR DE UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA

Martín Rosso

Universidad Nacional del Centro (UNC) – Argentina
 Teatro, encenação, participação social

Introdução

Nas últimas décadas, na Argentina, as políticas de ajuste estrutural que vêm-se aplicando reformularam a estrutura social, gerando heterogeneização, aumento da pobreza, queda do salário, declínio e alta volatilidade dos setores médios, concentração do salário, contração do Estado e a retirada de suas funções redistributivas, modificações no mercado do trabalho, basicamente em direção à precarização e ao desemprego, além de queda substancial da classe média abaixo da linha de pobreza e dos pobres abaixo da linha de indigência.

A dificuldade para encontrar um texto dramático através do qual expressar nossas impressões e experiências sobre a realidade nacional foi o que nos impulsionou a realizar este projeto teatral. Nós consideramos este um duplo desafio: teatralizar a realidade social com um discurso poético e conseguir com que esta ação operasse como um espaço de participação social, de significação e ressignificação das condições materiais da existência. Pretendemos, através desta obra, resgatar e traduzir para o campo cênico histórias de vida de mulheres que, por diferentes circunstâncias, fazem atos de resistência, que fizeram possível o desenvolvimento de meios alternativos que permitiram gerar pautas culturais próprias.

Nosso interesse por resgatar histórias de vida de mulheres é baseado em diversas razões. Primeiramente tem a ver com o fato de considerar que a mulher teve uma presença essencial neste momento da história argentina. Sua luta é dobrada: ela não só se debate com um modelo econômico de exclusão, mas também vive em uma sociedade que ainda a discrimina – embora seja de forma implícita. As mulheres desempenham como mães, esposas e trabalhadoras e muitas vezes o fazem em condições de inferioridade.

Por outro lado, a maioria destas mulheres não tem uma história de militância precedente: não fizeram parte de nenhuma ação coletiva antes da “reexistência”. As origens de suas experiências de luta estão do outro lado; as raízes de suas ações e palavras encontram-se em um complexo emaranhado de temas bibliográficos que tem pouca ou nenhuma conexão com ativismo social ou político.

Estas mulheres, vivendo sob o anonimato e levadas pela necessidade, foram se transformando em produtoras de sua própria subsistência e de suas famílias, como uma forma de resistir e de dignificar-se. É com estas mulheres que nós estamos trabalhando neste projeto e suas vidas oferecem elementos muito interessantes para ser investigados e traduzidos no campo cênico.

Processo compositivo da encenação

O processo compositivo do trabalho emoldura-se nas características da criação coletiva, entendida como um processo baseado na improvisação em que as atrizes, através de um jogo dialético com o diretor, participam da dramaturgia do espetáculo, intervindo na estrutura do discurso durante o processo de montagem e reivindicando o coletivo em oposição ao individual e, fundamentalmente, valorizando a dramaturgia do ator.

Como forma de orientar o desenvolvimento do processo de encenação, se estabeleceram três momentos. Embora não sejam definidos como instâncias rígidas, cronológicas, nem se excluindo mutuamente, eles permitem que nós organizemos o trabalho.

Primeiro momento: trabalho de campo

Durante este momento, foram feitos estudos de campo, foram definidas as estratégias da coleta de dados, baseadas em metodologias

próprias da investigação social, por meio das quais inquirimos diferentes agrupamentos sociais como: assembleias populares, fábricas recuperadas, hortas comunitárias, restaurantes comunitários, centros de saúde, etc. e entrevistamos diferentes mulheres que participam destes espaços. Também estivemos atentos a mulheres que fazem práticas de resistência que não estão em nenhuma organização acima mencionada.

O método de campo usado é o chamado *História de vida*, que consiste na realização de entrevistas abertas e semi-estruturadas. A quantidade de encontros com as pessoas entrevistadas foi variada, devido às possibilidades concretas das atrizes em encontrar-se com as pessoas visitadas. As histórias de vida obtidas através de pelo menos três encontros foram de maior utilidade no trabalho de composição da personagem. As formas de registro obedeceram à predisposição das mulheres entrevistadas. Em alguns casos os dados foram registrados por meio de notas, registro de áudio, filmagem e registro fotográfico.

Segundo momento: ensaio

Nesta etapa os dados coletados foram selecionados e trabalhados de acordo com nossa concepção poética, em nosso espaço artístico. Ao falarmos em uma poética, nos referimos a um jogo de normas éticas, estéticas e técnicas que constrói uma obra de arte. Aqui as normas éticas referem-se ao tratamento do material obtido, baseadas em um profundo respeito pelos modelos de vida refletidos em nossas entrevistas. As normas estéticas surgiram de nosso contato com os espaços onde as pessoas entrevistadas desenvolvem suas atividades. Levamos em consideração as formas de vestir, mobiliário, música, formas de mover-se, de cozinhar e demais atividades em relação ao objeto de estudo. Toda expressão estética implica uma técnica. Neste caso a composição das diferentes personagens foi-se construindo partir de sistemas técnicos codificados¹ que permitiram às atrizes uma fixação extremamente precisa do trabalho final.

A primeira definição que nós estabelecemos a partir do trabalho do campo foi que não deveríamos reproduzir as histórias de vida do modo como nos eram relatadas. Primeiramente porque o olhar artístico e ideológico do observado nos era limitador. Em segundo lugar, porque nem todo o material obtido nas entrevistas nos parecia “relevante” de ser utilizado na representação, apenas alguns momentos ou corporalidades ou ações.

Definimos *núcleos* que nos oferecem caminhos comuns de composição. Estes núcleos permitem-nos extrair de diversas histórias de vida alguns elementos para um único personagem. Os núcleos definidos até agora são: A Piquetera,² a Manzanera,³ a Cartonera,⁴ a Artesã e a Mulher responsável pelos restaurantes comunitários.

A composição dos personagens está sendo realizada através de diferentes enfoques metodológicos. Esta variação depende da força das imagens percebidas pelas atrizes no momento de fazer o trabalho de campo. Em alguns casos começou-se pela definição do texto, em outros pela corporalidade do personagem e em outros casos pela forma de agir.

Terceiro momento: encenação

Nesta fase se realizaram as atividades a respeito da encenação do produto final do projeto. Até agora foi possível definir algumas questões:

Em relação ao espaço cênico, nós tentamos trabalhar em espaços não-convencionais. Esta forma de espaço cênico nos permitirá mostrar o produto em diferentes lugares como clubes, escolas, restaurantes comunitários, etc., onde o espectador participe do “ritual” e não seja um espectador que observe de uma posição privilegiada, como ocorre no palco italiano. O que nós aspiramos com esta concepção de espaço é que o espectador se identifique com os personagens, que os reconheça como um vizinho, como um concidadão.

Quanto à estrutura dramática, ficou estabelecido que cada personagem tem autonomia em relação aos outros personagens. Isto nos facilita em dois aspectos: primeiramente nos dá liberdade para selecionar as histórias de vida a ser mostradas no momento da representa-

ção. Esta eleição dependerá do público, espaço cênico e tempo disponíveis. A segunda vantagem é que a encenação não está pensada como um produto terminado, pelo contrário, esta estrutura permite-nos incorporar ao trabalho novas histórias de vida. Acreditamos que as futuras representações nos permitirão conhecer mulheres novas dispostas a falar de suas vidas, tendo materiais novos para os personagens futuros.

Nós entendemos que devemos ter uma ação aglutinadora, que nos sirva como vínculo entre os personagens. Estamos pensando em uma ação, ainda não definida, que nos ajude a congregar e a nos relacionar com o público, como por exemplo, cozinhar e servir bolos fritos com chimarrão⁵ durante a representação.

Finalmente, e baseado no objetivo que implica a reconstrução do tecido social em diferentes setores das comunidades que nos enriquecerão com suas histórias de vida, este grupo de trabalho prevê, para um projeto futuro, medir o impacto que o processo de concretização do projeto atual pode ter gerado, tanto nos espaços de participação de nossos atores sociais, quanto naqueles espaços acadêmicos onde nós desempenhamos outras funções, ou ainda nos espectadores que assistiram às diferentes apresentações.

Notas

¹ Codificar o comportamento cênico do ator equivale a apresentá-lo como uma série de elementos significantes identificados a partir de um critério que de alguma maneira considere a recepção por parte de algum espectador, de tal comportamento (Valenzuela, 2000:31).

² Piquete: prática muito usada nas últimas décadas na Argentina pelos sindicatos e trabalhadores desocupados, que se colocam na entrada ou se aproximam da entrada do lugar de trabalho, estradas ou pontes que impedem a passagem dos transeuntes com a finalidade de expressar suas reivindicações.

³ Em 1996, o governo do Estado de Buenos Aires incorporou uma quantidade muito importante de mulheres, denominadas “as manzaneras”, na participação e na execução de políticas sociais.

⁴ Trabalhadora noturna que – com carros puxados por animais ou pela sua própria força – se dirige aos bairros da Capital Federal e da Grande Buenos Aires em busca de lixo para ser vendido como material reciclável.

⁵ Refeição popular tradicional Argentina.

Bibliografia

- BURNIER, Luis Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. 1994. Tese (Doutorado em comunicação). PUC: São Paulo.
- PAVIS, Patrice *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROMERO, Luis. *Breve história contemporânea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de la Argentina, 1994.
- SERRANO, Raul. *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México: Cartago, 1982.
- VALENZUELA, Jose L. *Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires: Impresora del Plata 2000.

* * *

DO ENSINO À PRÁTICA: O PROCESSO DA CARACTERIZAÇÃO CÊNICA

Mona Magalhães

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Caracterização, maquiagem cênica, Grupo Galpão

Como interpretar, aos vinte anos, uma mulher nonagenária, louca, que há quarenta anos estava em um armário? Instaurou-se um abismo entre a intérprete e a personagem, tanto pela idade que estava longe de possuir ou, até mesmo, do convívio com uma pessoa dessa faixa etária, como pela pouca experiência de uma estudante de interpretação e, também, pela total falta de técnica e condições artísticas de construir visualmente aquela personagem. O que dava um certo conforto era a linguagem simbólica do espetáculo, ou seja, o não-compromisso

com a realidade, mas, ainda assim, continuava a preocupação de como construí-la visualmente. Esse foi o meu primeiro grande contato com a composição visual para uma personagem. Consegui o auxílio de um dos mais conceituados profissionais da área de Caracterização, Eric Rzepecki (1915-1992), para orientar e dar vida à Amália, de “A sonata Fantasma”, de August Strindberg, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 1989. Quando a vi sobre o meu rosto, tudo mudou. A insegurança que, até aquele momento, insistia em me impedir de encontrar um caminho, se transformou em uma porta aberta que apontava vários outros caminhos para se chegar até Amália. Uma experiência, com certeza, única e inesquecível.

Creio que este sentimento da falta da imagem da personagem seja comum aos estudantes de teatro como também a alguns atores mais experientes que durante o processo dos ensaios buscam construir visualmente a personagem que interpretam. Deste modo, esta comunicação se fundamenta nos processos de ensino realizados na disciplina obrigatória de caracterização I, e nas optativas: caracterização II e técnicas paralelas (prática da caracterização), do curso de artes cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; nos cursos livres em festivais de teatro; nos processos de criação da maquiagem cênica para os espetáculos acadêmicos e profissionais, em especial, para os espetáculos do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Minas Gerais. Meu objetivo é diluir as fronteiras entre a metodologia desses cursos e sua utilização nos espetáculos teatrais. Pensar em um procedimento acadêmico para a caracterização, ou em um processo de construção do rosto em um espetáculo teatral fora do meio acadêmico é percorrer um caminho sinuoso, no qual se acaba por chegar em um mesmo ponto: qual o meio de criação do rosto da personagem?

Penso no rosto da personagem teatral como um pintor ao fazer o seu auto-retrato, com o mesmo sentimento do revelar-se:

Eu tenho um rosto, mas um rosto não é o que eu sou. Por trás dele há uma mente que você não vê, mas que presta atenção em você. Este rosto, que você vê mas eu não, é um meio próprio para expressar alguma coisa que eu sou. É parecido com o olhar no espelho. Depois, meu rosto pode parecer meu mesmo, confrontando-me com uma condição para a qual sou destinado (BELL, 2000:5).

Parto da premissa de que o rosto – e nele a expressão facial que lhe é peculiar, ao mesmo tempo, identifica e individualiza cada pessoa – é um potencial de comunicação. O recurso da caracterização e da maquiagem em particular ajuda a revelar a personagem para o próprio ator, durante os ensaios e, mais adiante, no desvelamento (desejado pelo auto-retrato) que irá proceder em relação ao público que o assistirá. O ponto de partida para a caracterização cênica é descobrir quem é essa personagem criada por um autor, ou em processos colaborativos, para que possa ser apreendida pelo meio visual, pelo seu aspecto físico, de acordo com o pensamento de Pallotini (1989:64). Uma ressalva há de ser feita quanto às personagens que não podem se revelar por um motivo qualquer. De todo modo, a maquiagem cênica concede ao ator os elementos necessários para sua transformação na criatura ficcional, oriunda de um texto narrativo ou dramático, utilizada em várias estéticas teatrais, orientais e ocidentais, transformando o rosto do ator em uma máscara maleável, cujos traços podem ser antropomorfos, zoomorfos ou abstratos.

O ator e diretor Paulo José, no programa do espetáculo “Um homem é um homem”, de Bertolt Brecht, realizado pelo Grupo Galpão em 2005, fala sobre a interferência da maquiagem na interpretação dos atores, que ao terem reforçadas “as principais características de cada um, [a maquiagem] trouxe transformação positiva nas interpretações” (2005:5). Fato que faz com que a maquiagem não possa ser negligenciada.

É exatamente esse o ponto que transmito tanto nas aulas da escola de teatro quanto nos demais cursos livres, e é esse ponto que mais desenvolvo nos espetáculos teatrais, principalmente nos espetáculos em que buscamos desde os primeiros ensaios, a imagem, o rosto da

criatura ficcional. Outro ponto que está sempre sendo questionado por mim em ambas as esferas é a função da maquiagem para o espetáculo. Pavis (1999:232) destaca cinco funções: embelezar, acentuar ou reforçar os traços, codificar o rosto, teatralizar a fisionomia e estender a maquiagem.

A maquiagem cênica é parte do treinamento do ator, não se tem uma personagem no primeiro dia de ensaio, como não se tem um rosto neste mesmo primeiro dia. O aprendizado e o domínio da técnica da caracterização fazem parte do processo da formação do ator.

Compete a cada ator, perceber-se com o ‘objeto atado ao rosto’ e, se usa a maquiagem como um objeto de manipulação ele pode, se for inteligente, perceber que, por exemplo, ela é móvel. Ela é parte do corpo da personagem. Um ator que se esquece da maquiagem sobre si é como alguém que não sabe se e como está vestido (CARVALHO *apud* MAGALHÃES, 2004:134).

Quanto às aulas procuro fazer com que os estudantes percebam e se conscientizem disto. A linha metodológica utilizada é a de Richard Corson. Não há padrões de rostos preestabelecidos. Trabalho, a princípio, a visualização de cada traço particular, das suas próprias feições. Depois esse rosto é dividido em áreas, um mapa facial, para que cada área possa ser trabalhada em detalhes. Tal método faz com que abra a possibilidade de criar particularidades para cada rosto cênico. Pode-se, até mesmo, quebrar a estrutura facial, buscando na fisiognomia outros traços para construção visual das personagens. A confecção de próteses faz parte de uma segunda etapa do ensino da caracterização. E todo esse processo é utilizado nas práticas de montagem, cuja principal função é encontrar os rostos desde os primeiros ensaios, junto com os atores, figurinistas e diretores, dando unidade à cena. O incentivo para as pesquisas iconográficas, para a decupagem dos atributos físicos e das características psicológicas, é parte fundamental do processo. Mesma metodologia utilizada por mim nos espetáculos profissionais.

Conhecer o rosto dos atores é fundamental para a elaboração dos projetos, há maior desenvoltura quando se conhece em detalhes cada face. O trabalho contínuo favorece e enriquece o processo, como é o caso com o trabalho de quase dez anos com o Grupo Galpão, um amadurecimento mútuo. Quando não há um longo convívio, para um rosto novo é favorável fotografá-lo para observá-lo mais detalhadamente. Mesmo para as faces conhecidas é bom tê-las arquivadas, pequenos detalhes podem ser esquecidos com o passar dos anos e outros detalhes acrescentados por esse mesmo tempo.

O resultado desse processo se vê no momento da cena, no palco, tanto para o público quanto para os atores. Quando os atores estão contracenando, eles não vêem o outro como um ator maquiado, e sim, uma personagem em ação. Segundo os depoimentos dos atores do Grupo Galpão, ao visualizar o outro ator caracterizado, eles se sentem inseridos na história e, conseqüentemente, aumenta a sua credibilidade no seu papel dentro da trama. O outro seria como um espelho. “Ao ver o outro a gente se vê e concretiza a atmosfera geral da obra e da encenação. A sensação que se tem é o da suspensão da vida real por uma outra vida, mais intensa e concentrada, teatral” (MOREIRA *apud* MAGALHÃES, 2004:134).

Em contradição com a importância da caracterização cênica no trabalho do ator, que é observada nas disciplinas específicas e nos espetáculos teatrais, é notório a falta de literaturas e pesquisas na área da caracterização como um todo e, em particular, da maquiagem teatral. Tal lacuna promove uma carência de profissionais especializados e uma demanda para os cursos livres promovidos principalmente nos festivais de teatro. O que sinaliza a urgência da valorização desta arte na formação tanto dos atores como de diversos profissionais da criação teatral. Assim sendo, procuro por meio desta comunicação, ampliar o espaço para a reflexão dos processos criativos da caracterização cênica nos meios acadêmicos e profissionais.

Bibliografia

- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações*: ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- BELL, Julian. *500 self-portraits*. New York: Phaidon Press, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão*: diário de montagem. Belo Horizonte: UFMG, 2003b, v.4.
- CARVALHO, Cacá (Dir.). *Partido*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999. (Programa da peça)
- CORSON, Richard. *Stage makeup*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.
- JOSÉ, Paulo (Dir.). *Um homem é um homem*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 2005. (Programa da peça)
- MAGALHÃES, Mônica. *Um rosto para a personagem*: o processo criativo das maquiagens do Espetáculo Teatral “Partido”, do Grupo Galpão. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de pós-graduação do Instituto de Arte e comunicação social, UFF, 2004.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2003.

* * *

POSSÍVEL ENCENAÇÃO PARA AS CARTAS TROCADAS ENTRE LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA

Nara Keiserman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Linguagem gestual, sensorialidade

Optei por fazer esta comunicação seguindo o tom pessoal do material literário com que estou trabalhando no momento. Estou com as *Cartas* (1964-74) trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica e delas o que mais me chama a atenção é a “antropofagia da amizade” que os une, no dizer de Silviano Santiago. Concebo como antropofágico o modo como nós (os dois bolsistas/atores/pesquisadores e eu) temos nos (de)batido com as *Cartas*.

Tudo começou assim: estávamos no final de um dos ensaios de (*eu*) *Cáio*¹ e conversávamos sobre a próxima montagem – tinha iniciado o prazo para envio de projetos de montagem com pedido de pauta e patrocínio no Centro Cultural Banco do Brasil.

Uma das atrizes perguntou:

– Você acha que trabalhar com cartas é demais?

– Não, acho ótimo – respondi.

– Tem umas cartas maravilhosas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica.

– Minha mãe acabou de ler e me emprestar, diz outra atriz.

– É esse? Pergunta a assistente de direção, tirando o livro da bolsa.

Gritamos todos, com a incrível coincidência e me pus a ler as *Cartas* para escrever o projeto. Visitei uma exposição de alguns objetos da Lygia, comprei e vi um mini-dv de experiências suas feitas na Sorbonne, visitei o Centro Hélio Oiticica, vesti uns parangolés. Escrevi o projeto para o CCBB. Não foi aprovado, mas fiquei com as *Cartas* na cabeça.

No segundo semestre de 2004, ofereci para os alunos da Escola de Teatro da UNIRIO, em que dou aulas de Expressão Corporal, uma disciplina optativa chamada “O ator narrador” (tema da minha tese de doutorado² e alvo de minhas experiências como atriz do Núcleo Carioca de Teatro, dirigido por Luiz Arthur Nunes, e como diretora do grupo Atores Rapsodos). As aulas tiveram como material literário as preciosas *Cartas*.

No momento de atualizar o Projeto de Pesquisa institucional “O ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”,

que desenvolvo desde 1998, escolhi as *Cartas* como ponto de partida para os laboratórios improvisacionais.

Nesta comunicação, vou:

- 1) descrever alguns exercícios propostos nas aulas da disciplina “O ator narrador”;
- 2) transcrever partes do Projeto de Pesquisa;
- 3) relatar momentos do trabalho prático que temos realizado;
- 4) os bolsistas Isabel Chavarri e Alexandre Rudáh vão mostrar uma encenação possível para as cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica.

1

A disciplina “O ator narrador” teve como objetivo o treinamento do ator na prática narrativa, em que as textualidades verbal e gestual são abordadas com ênfases iguais e consideradas como categorias distintas na comunicação entre ator e espectador. Várias propostas foram realizadas pelos alunos com outros textos, alguns improvisados e outros conhecidos, antes de se chegar às *Cartas*. A sua escolha, pelos alunos, foi casual. Sentados em roda, lemos a grande maioria delas, xerocadas. Em seguida, espalhei as folhas pelo chão, com o texto voltado para baixo, e os alunos foram pegando-as, aleatoriamente. Todos pareceram muito alegres e satisfeitos com o que lhes coubera.

Na aula seguinte, a primeira proposta utilizando estes textos:

1- De uma frase da Carta, pronunciar apenas as vogais; apenas as consoantes; cada palavra, com a sonoridade de seus fonemas; cada palavra – todos os sons acompanhados por movimento.

OBS: Em aulas anteriores, os alunos já tinham experimentado, como aquecimento: aos movimentos indicados pela professora, acrescentar os sons que lhes parecem naturais, como uma necessidade do corpo em pronunciar-los, como ajuda ou conseqüência do esforço na sua realização.

2- Realizar algumas vezes apenas a partitura de movimentos que foi sendo criada.

3- Mantendo a partitura gestual, pronunciar as palavras da frase, nos momentos em que isto apetece ao ator.

4- Realizar algumas vezes a partitura de texto e movimentos, até ter a frase toda.

O processo, então, se dá da sonoridade para o movimento e deste de volta para as palavras.

No resultado da experiência, que os alunos mostraram em seguida um por um, havia uma esperada predominância dos movimentos, já que a palavra é emitida de forma mais sintética do que cada um dos seus fonemas, que foram os geradores dos movimentos. Quando foi solicitado aos alunos que sintetizassem também os movimentos, a seqüência que se viu era cheia de força e vigor expressivo, texto e movimento se entrelaçando de modos poucos usuais: os movimentos “combinam” com cada palavra, descontextualizada do sentido da frase inteira.

Esta abordagem do texto a partir de sua sonoridade traz para o ator uma percepção clara das palavras como coisas, como objetos concretos com que se pode jogar, dá a consciência do valor dos sons na formação das palavras e da organização destas para a estruturação do sentido da frase, além da óbvia compreensão da manipulação e controle que pode exercer sobre todo o seu aparelho fonador.

Quanto aos movimentos, estes entram numa categoria bem distinta daqueles habitualmente utilizados pelo ator para acompanhar o texto, que nascem como que grudados ao seu significado mais aparente. O que o ator realiza aqui é um desenho do som no espaço, envolvendo para isto o seu corpo inteiro. Este movimento nasce de uma necessidade física do ator, ligada aos seus impulsos nervosos, musculatura afetiva, sensorialidade, memória.

2

As escolhas feitas para o processamento do trabalho investigativo no Projeto de Pesquisa “O ator rapsodo: pesquisa de procedimentos

para uma linguagem gestual” indica minha clara inclinação pelas personalidades. Identifico esta preferência nos títulos dos três últimos trabalhos de encenação produzidos pela Pesquisa: *Baladas de Oscar Wilde*, 2001, com textos do autor e de André Gide; *Ionesco!*, 2003, com trechos de *Jeux de massacre*, *Amadeu ou como se livrar da coisa* e *A lição*; e *(eu) Caio*, 2004, com textos de e sobre Caio Fernando Abreu, sendo que neste último é dado aos atores um espaço para a sua manifestação mais pessoal, através do relato de experiências próprias.

Atenta ao exercício pedagógico de preparação do ator rapsodo, que se inicia com a proposta de contar uma história na primeira pessoa e, por outro lado, impressionada com o resultado em fisicalidade expressiva dos alunos ao responderem a propostas de exercícios sensoriais, do conteúdo programático da disciplina de Expressão Corporal I, interessou-me vivamente trazer para o foco investigativo da Pesquisa as implicações estéticas dos procedimentos gestuais que acompanham os relatos de natureza pessoal, sendo esses ativados em sua memorialística pelas experiências sensoriais, incluindo aí o contato com as Cartas.

Entre os objetivos a serem alcançados no campo da encenação está:

Instalar em cena um modo de atuação performática, em que os atores, dominando o conteúdo literário e o estilo de atuação rapsódica, e utilizando diferentes procedimentos gestuais e de enunciado verbal, possam improvisar diante dos espectadores a estrutura da própria *performance*, de acordo com impulsos ativados pelo canal da sensorialidade.

3

Os encontros semanais com duração de três horas seguiram uma metodologia em que a cena improvisacional era instalada a partir de:

- 1) leitura em conjunto das cartas, realizada por mim ou pelos atores, em voz alta, todos sentados.
- 2) leitura realizada por mim com os atores já em movimento, sendo estes gerados espontaneamente ou com um objetivo de aquecimento;
- 3) apresentação de *performances* preparadas fora dos encontros, a partir de cartas selecionadas ao acaso;
- 4) relatos performáticos das experiências cênicas, em que os atores fisicalizavam suas impressões sobre o que haviam realizado. Isto poderia se dar logo após a primeira improvisação, ou os atores redigiam uma espécie de confissão que era depois transformado em cena;
- 5) estímulos sensoriais: música e objetos, sendo estes preferencialmente para o paladar e olfato;
- 6) leitura em conjunto de críticas sobre a obra de Clark e Oiticica, que imprimiam princípios para os movimentos a serem realizados logo a seguir;
- 7) reflexões teóricas sobre o próprio trabalho já realizado, logo após o que os atores passavam ao movimento.

Os eventos teatrais (não posso chamar de “cena”) produzidos pelos atores nos beneficiaram com uma visão da atuação rapsódica desvinculada do relato de acontecimentos. Ao meu pedido de “narrar a execução do exercício”, logo após a sua realização, o que os atores traziam não era a descrição dos movimentos, sua espacialidade, força, etc. (como eu esperava), mas sim e principalmente os processos internos de elaboração dos movimentos. Posso concluir que a memória ativada não está conectada com experiências vividas anteriormente – nenhum deles jamais disse “este movimento ou sensação me fez lembrar uma vez que...” – trata-se, isto sim, de uma memória do presente.

É como se, ao despertar os sentidos através do caráter revelatório do pensamento estético e afetivo de Clark e Oiticica, desperta-se também a memória do instante vivido em cena, desnudando assim os processos internos do ator no momento mesmo da atuação, acenando fortemente a performatização da cena improvisada.

4

Os atores Isabel Chavarri e Alexandre Rudáh vão mostrar uma encenação possível para as cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Notas

¹ Espetáculo teatral que dirigi com o grupo Atores Rapsodos, fundamentado em princípios do jogo teatral.

² “Caminho pedagógico para a formação do ator narrador”. 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Rio de Janeiro, UNIRIO.

Bibliografia

FIGUEIREDO, Luciano (org.) *Ligia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

* * *

CRIÇÃO DE MATERIAL POÉTICO NOS TEXTOS DRAMÁTICOS

Nerina Dip, Máximo Gómez

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Poesia, texto, material

Os processos de criação cênicas são sempre paradoxais, pois são submetidos a tensões que podem se contrapor e atentar contra o equilíbrio do trabalho. Diderot, no *Paradoxo do comediante*, por exemplo, estabelece a contradição existente entre os aspectos emotivos do ator e a racionalidade necessária para manter com precisão os aspectos técnicos do seu ofício.

Stanislavski, no *Método das ações físicas*, propõe um ponto de partida diferente ao trabalho de mesa e ao texto. Segundo De Marinis, Stanislavski não deixava ao ator dizer o texto, que ainda estando completamente decorado pelo ator, apenas podia aparecer uma vez que as improvisações físicas tinham construído o conjunto das ações (2005:27).

Para Stanislavski esta delicada tensão entre o texto do dramaturgo e as ações do ator vinculam-se com a interioridade-exterioridade no sentido em que, para o *Método das ações físicas*, a interioridade é o eixo no qual se estruturam os aspectos visuais, exteriores da personagem; mas esses dois conceitos mantêm, entre eles, um certo equilíbrio que poderia se apagar caso não sejam devidamente trabalhados. Aparece novamente o paradoxo, no sentido da dificuldade de unir harmonicamente interioridade e exterioridade no trabalho do ator.

Grotowski chama a atenção acerca de outro paradoxo presente em seu sistema de trabalho: precisão e espontaneidade. O ator precisa ser um virtuoso em seu ofício para combater o caos na criação, mas sem perder a organicidade que enche de vida as ações. Ações precisas, mas carregadas dessa força vital que surge nos atos mais espontâneos.

Anne Ubersfeld sustenta a este respeito:

Paradoxo: arte do refinamento textual, da mais profunda poesia, de Êsquilo a Lorca ou Genet, passando por Calderon, Racine ou Victor Hugo. Arte da prática, de traços amplos, de grandes signos, de repetições, feito para ser olhado, para ser compreendido por todos. Abismo entre o texto de leitura poética que está sempre vigente, e a representação de leitura imediata (1989:11).

Estes paradoxos aparecem durante o processo criativo, e os coordenadores os abordam com o objetivo de que os alunos possam visualizá-los e resolvê-los tecnicamente. Neste sentido apontamos a que eles coloquem o foco num destes paradoxos acima apresentados, produzindo a partir dessa perspectiva seu material cênico. O risco que isso implica para nós, coordenadores, é ficarmos atentos a não permitir que o material produzido considere desequilibradamente um ou outro aspecto do paradoxo.

Embora todos estes paradoxos estejam presentes no processo, o fim deste trabalho apenas pretende desenvolver a abordagem mencio-

nada por Ubersfeld, com o propósito de refletir sobre a prática que a disciplina teve nos últimos anos.¹

A partir do século XX o teatro deixou de ser a transposição direta do texto dramático para ser um processo de reinterpretação onde se constrói o texto espectacular. A semiologia reconhece a estreita relação entre os textos dramático e espectacular, mas desde o ponto de vista da prática cênica este novo conceito implicava criar as condições do texto dramático nas circunstâncias atuais. Isto é, não reproduzir o texto fazendo uma tradução dos códigos linguísticos em códigos cênicos, e sim tomá-lo como ponto de partida do jogo cênico, onde a mediação do diretor e as improvisações dos atores são determinantes na criação de material.

Neste sentido, todo processo de criação cênica que não se ancore nas palavras do autor apresenta um problema: o que fazer para não ser descritivo, para não ser óbvio, para poder se afastar da literatura sem que se perca o fio da narração.

O processo de criação

O trabalho faz uma reflexão sobre os processos de criação artística, na cátedra "Técnicas de Actuación III", da Facultad de Artes da Universidad Nacional de Tucumán, da Argentina. O trabalho foi realizado por alunos da disciplina, a partir das farsas do autor espanhol Federico García Lorca.

Os alunos são avaliados no final do processo, que se prolonga por um ano. Todos os anos o trabalho apresenta características diferentes, mas isso não impossibilitou criar uma metodologia de trabalho, sobre a qual nos interessa refletir. A metodologia consiste na seleção de exercícios que ajudem aos alunos a superar os resultados descritivos, ou seja, a ilustração espacializada do texto dramático e estimulem uma valorização dos aspectos poéticos do texto dramático.

Desse modo o trabalho aponta a criação de "material cênico" e transita pelas seguintes fases:

Produzir material cênico preciso, com definição espaço-temporal claro, vinculado a uma idéia relacionada ou não, com o texto dramático.

Selecionar autores cuja produção percorra a dramática e a lírica.

Compreender o universo conceitual e as imagens recorrentes de um determinado autor.

Criar seqüências de ações, selecionar objetos e produzir imagens partindo dos textos poéticos do autor selecionado.

Transferir o material produzido nos textos poéticos aos textos dramáticos.

O acima descrito expressa de modo geral os passos que orientam o processo de trabalho. A idéia-eixo consiste na criação de seqüências dramáticas de ações, partindo de textos que não ofereçam ao ator dados claros sobre o contexto da ação.

Neste sentido, trabalhar com textos poéticos nos ajudou na criação de ações dramáticas que não partem das didascálias, o que estimula a construção de imagens. Da coordenação, conduzimos os alunos a criar material dramático sem desconsiderar algumas condições da escritura poética: a sugestividade, a metáfora, a sutileza e os signos abertos que potenciem múltiplas leituras.

Antes de oferecer o texto poético aos alunos, trabalhamos um exercício que consiste em selecionar uma canção muito representativa de onde se escolhem as cinco imagens mais importantes. O passo seguinte é transferir as imagens a ações, num tempo e espaço determinado. A riqueza do exercício consiste em que o ator não pode ser óbvio com as imagens as quais presta seu corpo. Um recurso para fugir da obviedade é que ele, como sujeito da ação, pode estar fora da imagem ou ser parte dela. Por exemplo, se a imagem que está trabalhando é o vento, seu corpo pode ondear como se ele fosse o vento ou reagir sutilmente como se o vento arrepiasse sua pele. Neste trabalho introduzimos o conceito de impulso dentro do marco teórico empregado por Grotowski, e pedimos que a ação seja precisa, integral e intensa. Na fase final deste trabalho prático, os alunos incorporam

um elemento e um figurino que apresentem uma ligação com a música. Sempre o sentido da incorporação de um elemento novo não é simplesmente aditivo, senão que modifica a estrutura toda. Neste sentido as ações não podem ser as mesmas sem figurino que com figurino, já que o novo elemento produz processos de ressignificação.

O trabalho prático acima descrito é usado como metodologia para o trabalho com a poesia, onde se constrói material cênico a partir do universo do autor. Partindo da hipótese de que existem imagens recorrentes, idéias, construções literárias que pertencem ao universo do autor, e que transitam por toda sua obra literária além do gênero no que escrevem, começamos trabalhando com poesia, para depois estabelecermos uma ponte com um texto teatral escrito pelo mesmo autor.

Quando se trabalha com o texto dramático, para nós é muito importante considerar as relações entre personagens como um sistema de forças que interagem, prévia incorporação do texto à cena. Tomam-se novamente as imagens, se incorporam objetos e se usam aqueles materiais cênicos construídos nas poesias que sejam de utilidade para a nova cena. Como o trabalho não pretende ser mecanicista, não usamos nada que viole a nova cena, e quando incorporamos material ele entra num processo dialético com os novos eixos de significação.

Conclusões

O afastamento do texto na busca do puramente teatral introduziu, no campo do teatro, um conceito novo que motivou inúmeros estudos e reflexões: a teatralidade. Este termo incluiu uma série de conceitos que são próprios do teatro e que, segundo os autores que o estudam, coloca o acento em diferentes aspectos. Mas além disso, é importante colocar que quando falamos de teatralidade, estamos nos referindo a espaço, enquadre, ator, espectador, artificialidade, convenção, código, mímese, ficção e poesia.

Fréral (2003:75) faz uma distinção importante sobre a mímese; para ela pode existir a cópia direta da realidade, mas também existe outro tipo de mímese, a mímese poética, aquela mediada pelo jogo do ator. Na contemporaneidade, a relação sujeito objeto, presente em todo ato mimético, não só dá prioridade ao objeto, como no caso da mímese imitativa. Na contemporaneidade o objeto é difícil de apreender (a realidade contemporânea está mais próxima da ilusão) e o objeto tanto quanto o sujeito se desconstroem nessa ação. A cena se constrói a partir do jogo, a mímese é o resultado de um ato poético. Por isso, é preciso salientar os aspectos fundamentais das fases do processo empregado: o fato de que o autor escolhido transite a lírica, e nós trabalhamos desde ali a dramática. Nessa passagem, os atores participantes deste processo alcançam um nível de criação poética que encontra seu espaço dentro do texto dramático.

Nota

¹ A disciplina Técnicas de Actuación III tem correlatividade com duas disciplinas que se oferecem no primeiro e no segundo ano do curso: Técnicas de Actuación II e I. Nelas são analisados e trabalhados com maior meticulosidade os outros paradoxos que mencionamos no início deste trabalho.

Bibliografía

- DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DIDETOT, Denis *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: Leviatan, 1994.
- FRÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

OBSERVAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO EM UM PROCESSO SUCESSIVO DE MONTAGEM-REMONTAGEM

Patrícia Gomes Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Corpo, moda, dramaturgia

Esta comunicação tem como objetivo expor a experiência dos momentos de montagem e remontagem do processo de criação do espetáculo de dança *Sob medida*. Este espetáculo foi realizado com a Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ. Participei como diretora-geral, coreógrafa e intérprete, compartilhando a concepção e a direção cênica com a professora Lígia Tourinho.

O primeiro momento contou com quatro intérpretes; no segundo, três foram substituídas, mantendo-se a minha participação. Uma quinta intérprete veio a gerar uma *performance* fora do palco, o prólogo do espetáculo.

Sob medida trata de relações entre o corpo e a moda, tendo como recorte o universo feminino. Nosso interesse foi investigar e explorar a interferência da moda na relação da mulher com o seu corpo em um contexto globalizado. Nosso desafio foi pôr em cena imagens que levassem o espectador a refletir sobre esta questão.

Propor uma reflexão sobre esse tema não foi tarefa simples. A moda como fenômeno cultural só pode ser entendida a partir de uma complexidade de relações entre o sujeito e a sociedade, considerando o tempo e espaço em que se vive. Segundo Villaça:

A moda, como outros processos culturais, produz significados, constrói posições de sujeito, identidades individuais e grupais, cria códigos que guerream entre si, num fórum que se globaliza progressivamente. Ela oferece estratégias ao corpo para sua expressão/liberação e, por outro lado, os mecanismos de controle do corpo embutidos nas imagens do mundo *fashion*. Os recursos estéticos da moda e o acesso ao consumo podem funcionar tanto como elementos de cidadania, democratização e comunicação, como de exclusão elitista, via códigos, simultaneamente rígidos e sutis, que se tornam verdadeiros fetiches mais importantes que o corpo (VILLAÇA, 2004:2).

No espetáculo, apesar de não encerrarmos um olhar único sobre a moda, há uma maior tendência em transmitir imagens que revelem lados perversos desse fenômeno cultural, como a imposição de um padrão de beleza e a submissão à lógica do consumo. Essa opção se deu por acreditarmos que seja relevante provocar uma reflexão sobre questões tão fortemente propagadas pela mídia. Para conhecimento de como essas idéias se materializaram em cena, sugiro a leitura do artigo: *Espectáculo "Sob medida": reflexões sobre o processo de criação*.¹

Vivenciar duas fases do processo de montagem produziu uma reflexão sobre a dramaturgia de *Sob medida*. Para Barba e Savarese (1995:68) dramaturgia "é aquilo que diz respeito ao texto da representação, isto é, drama-ergon, o trabalho das ações na representação". Se para esses autores a palavra "texto", do latim *textum*, significa tecido, e pode ser lida com o sentido de "tecendo junto", quando falamos da dramaturgia de *Sob medida*, nos referimos ao texto criado a partir do entrelaçamento entre os diversos componentes da cena: dos movimentos das intérpretes com a música, com os objetos, com o espaço, com a iluminação e com o espectador.

Como a direção do espetáculo foi feita por profissionais com formações distintas, uma de dança e outra de teatro, o diálogo proporcionou rica tessitura na composição e na interpretação cênicas, indicando alternativas metodológicas para a criação e a recriação deste espetáculo.

Na montagem inicial, as intérpretes passaram pelas etapas de estudo e escolha do tema, de experimentação de laboratórios para criação dos movimentos e construção de personagens, como também da definição das cenas e do roteiro final, e ainda contribuíram na criação do figurino, cenário e trilha sonora.

No processo de criação, utilizamos estímulos de naturezas diversas, desde temas relacionados ao universo da moda até ferramentas peculiares da linguagem da dança, como as relações espaciais, rítmicas e dinâmicas do movimento. Realizamos diversos laboratórios corporais, através de improvisações e de estudos analíticos de possibilidades de movimentos com base nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp e no Sistema Laban. Aos poucos, utilizando pequenos e grandes roteiros, fomos compondo diversas cenas até definirmos o roteiro final.

Algumas condições básicas nortearam o processo de criação: explorar as possibilidades de cada intérprete através da experimentação de diferentes roteiros e laboratórios de improvisação; buscar uma lógica na criação das cenas, como na transição de uma cena à outra; desenvolver um trabalho corporal que integrasse criação, interpretação, consciência do corpo e aprimoramento das valências físicas; promover a interação entre os diferentes componentes da linguagem cênica como: movimento corporal, música, cenário, figurino, luz; não se fechar a uma prévia organização de qualquer elemento cênico, ou seja, sempre é tempo de cortar, incluir, alterar a composição e estabelecer um diálogo constante com todos os integrantes da equipe.

Na remontagem, as intérpretes – que assumiram a missão de substituir o elenco inicial – não vivenciaram inteiramente a definição dos elementos cênicos já essencialmente construída, o que não significou maior facilidade no processo. A interpretação foi um dos principais desafios. Foi necessário estudar, entender e apropriar-se, atribuindo um tom pessoal, singular, à obra. Assim, as novas intérpretes se empenharam muito mais no sentido de compreender e envolver-se com a dinâmica da ação,² do que simplesmente decorar as seqüências prontas de movimentos.

Para as diretoras foi importante a abertura para novas configurações, afinal, novos intérpretes, novos sujeitos, novos corpos, consequentemente com outras potencialidades, habilidades, experiências e vivências, outras histórias de dança e de vida, que não poderiam ser desconsideradas. Assim, novos subtextos foram criados e as dinâmicas de movimentos foram reelaboradas.

Devido ao curto espaço de tempo, foi preciso uma grande organização para preservar a qualidade já alcançada. Para isso foram traçados os seguintes procedimentos:

- Estudo e discussão da obra através da apreciação do vídeo e leitura do artigo citado.
- Definição dos papéis de acordo com a afinidade de movimentos de cada intérprete.
- Estudo das partituras de movimentos através do vídeo, individualmente e em conjunto. O vídeo foi importante até o momento de aprendizagem das partituras de movimentos, depois desse momento, era importante que as intérpretes se desprendessem dos personagens criados pelo elenco inicial e construíssem seus próprios personagens, preservando certas características fundamentais para o entendimento do todo.
- Experimentação dos laboratórios de improvisação vivenciados com as primeiras intérpretes. Para cada cena foi feita uma retrospectiva dos laboratórios desenvolvidos para o entendimento de como se chegou àquelas partituras de movimentos, facilitando a apropriação do movimento, assim como, orientando possíveis mudanças. Desse modo, desde o início da remontagem, as intérpretes já tinham certa autonomia para adequar ou propor mudanças das partituras já construídas.

Em ambos os processos foram experimentados caminhos diferentes no que se refere à criação e ao estudo da interpretação. Enquanto para uma diretora com formação em dança o movimento era a referência primeira para criação, para a outra com formação em teatro, era uma situação, um acontecimento. Esses dois caminhos foram experimentados, e na verdade, um levava ao outro. Ao aprofundar o estudo do movimento, seu percurso, sua intensidade, seu ritmo através da relação entre as partes do corpo, valorizando o olhar, a respira-

ção, foi possível descobrir diferentes diálogos corporais, e nesse estudo, à medida que ampliávamos os detalhes, propiciava-se a construção de subtextos. Assim, foram surgindo características que definiram e diferenciaram a construção das personagens. Por outro lado, mergulhar numa situação, num acontecimento, num conflito, pôde, além de gerar a criação de partituras inusitadas de movimentos, auxiliar a intérprete na construção de sua personagem, resultando maior envolvimento e intensidade na atuação, alcançando maior potência expressiva.

Na verdade, foi interessante nessa pesquisa perceber em que momento era necessário dar mais ênfase às interferências relacionadas a aspectos técnicos da linguagem da dança ou do teatro. Essa tensão foi vivida tanto no processo de montagem como de remontagem e nesse contexto o conjunto da encenação saiu enriquecido.

Nos dias atuais, apesar das linguagens de dança e teatro se cruzarem e se fundirem, elas preservam peculiaridades construídas historicamente, mas que num processo dialogado contribui significativamente para criação e expressão cênicas. Esse diálogo foi condição essencial para a construção dramatúrgica de *Sob medida*.

A Dança, através de suas diferentes correntes e propostas, nos traz indagações sobre o que assistimos em cena: é dança, teatro, *performance*, dança-teatro? Enfim, em tempos de discursos sobre conceitos e valores da pós-modernidade, essa resposta é o que menos importa. Nos interessa hoje o fazer artístico, com coerência e rigor estético.

Tratando-se de um espetáculo desenvolvido no contexto acadêmico, mais do que criar uma obra que desse ao espectador a oportunidade de refletir e ampliar sua visão de mundo, nos interessaram as discussões geradas durante todo o processo de criação, possibilitando momentos significativos de aprendizagem. Como participaram alunos de Dança, Música e Belas-Artes, a troca de experiência foi muito rica, pois uma linguagem serve de referência às outras, contribuindo efetivamente para a produção do conhecimento em Arte.

Notas

¹ Este artigo relata com detalhes o processo de criação da primeira montagem e pode ser encontrado na página do grupo de pesquisa “ANIMA”: Lazer, Animação cultural e Estudos Culturais. www.lazer.eefd.ufrj.br.

² Ação aqui é entendida a partir de BARBA e SAVARESE (1995:68). “Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação.”

Bibliografia

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: HUCITEC; Ed. UNICAMP, 1995.
VILLAÇA, Nízia. *A cultura como fetiche: corpo e moda*. Texto mimeografado apresentado pela professora Nízia Villaça no âmbito da disciplina A produção do sentido corporal na mídia: texto e imagem. Mestrado em Comunicação da UFRJ, 2004.

* * *

CINCO MINUTOS DE FELICIDADE

Paula Fernández¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Processo criativo, verossimilhança, texto

Nos últimos anos o teatro esteve amparado na idéia de que Deus não existe e foram os anos do cinismo. “Deus não existe, então ninguém me vê, o teatro é mentira, tudo é artifício, não creio na atuação nem em nada. Então o que conto é esse vazio.” (...) Hoje é muito mais interessante afirmar que Deus existe. Voltar a crer, a manter algo, embora seja pequeno; tem mais risco: confiar que um ator pode comover, perturbar o

espectador. Dizer: “Bem, tudo isto é mentira, mas durante cinco minutos você vai acreditar fervorosamente no que está me acontecendo.”

Federico León

O teatro argentino das últimas duas décadas foi renovado pela produção artística de novos artistas como: Rafael Spregelbur, Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian e Federico León, entre outros. Além das diferenças estéticas, uma característica comum a todos eles é a de serem diretores-dramaturgos, ou seja, a de escrever e dirigir os textos das suas encenações. As modalidades de construção da encenação variam, podendo existir – ou não – um texto prévio ao processo de ensaios; mas em todos os casos se trata de uma escrita que está intimamente ligada ao trabalho cênico e que leva a marca das inter-relações entre os integrantes do elenco. Diferenciando-se do texto tradicional, que preexiste à representação e tem uma circulação legítima e autônoma por fora do palco, os novos textos encontram sua lógica na relação com os diferentes elementos que compõem a encenação; fora da sua materialidade cênica soem tornar-se herméticos e incompreensíveis. As publicações destes textos podem ler-se mais como partituras no sentido musical (onde distintos instrumentos são lidos simultaneamente em diferentes pentagramas) do que como textos. São documentos que atuam como um convite a uma realização cênica na qual podem encontrar sua legítima finalidade. A questão principal que resulta dessa imbricação entre texto e cena já não tem a ver com a pretensão de fidelidade ao texto, senão com uma lógica de construção que privilegia o trabalho do ator. Enquanto o teatro realista argentino teve, e ainda tem, o texto como suporte fundamental da encenação; as novas peças encontram seu maior suporte na atuação e no processo criativo. Para entender qual é o tipo de atuação que distingue as produções destes novos diretores, é preciso considerar a crescente desvalorização que a noção do “representativo” sofreu na Argentina no âmbito teatral, onde foi associada à standardização dos procedimentos próprios do realismo e à ideologia que se traduz nos mecanismos de produção deste teatro, também chamado de *representativo*. A oposição ao representativo significou o questionamento do teatro realista que ocupou durante muito tempo um lugar dominante na cena de Buenos Aires, e que ainda continua vigente. A pretensão do novo teatro não é a de revelar uma “verdade” que existe *a priori*, senão a de construir uma realidade cênica autônoma evidenciando seus procedimentos. A única “verdade” consiste na construção de sentidos que o espectador realiza necessariamente *a posteriori*. No teatro que emerge em Buenos Aires nas décadas de 1990 e 2000, o texto é considerado um elemento a mais dentro da cena e é atravessado pelas opiniões dos atores. Opiniões que se traduzem em tipos de energia, em estados emocionais; em uma experiência cênica altamente sensorial, em que a verossimilhança tem mais a ver com o sentido poético de construção de um elemento novo, que com a representação à maneira tradicional. Para compreender o papel que a atuação e o processo de criação desempenham na relação texto-cena destas novas encenações, me deterei em alguns aspectos do trabalho realizado pelo diretor e dramaturgo Federico León na peça *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*.² Nesta peça León constrói na cena um banheiro (completamente real) no qual uma mulher idosa, com o corpo submerso em uma banheira, assiste à televisão e espera a volta de seu marido, Jack, que como mergulhador ‘mora’ nas profundezas do oceano, enquanto seu filho, que paralelamente tenta formar uma família, procura convencer à mãe a levar uma vida normal fora da banheira. O atrativo na obra não é tanto o argumento que se narra, senão a configuração da encenação a partir da indagação da materialidade que está presente na cena, e das relações concretas que se estabelecem com esse material e entre os integrantes do elenco durante os ensaios. Neste sentido, Federico explica que *Mil quinientos metros...* é ao mesmo tempo “(...) A história de uma mãe que está de luto pela ausência de seu marido mergulhador e também é a história de uma atriz que está de luto pelos textos que durante os ensaios foram suprimidos e já não os diz” (LEÓN,

2005:172). Deste modo o ensaio se converte no espaço privilegiado onde cena e texto formam um tecido apertado no qual resulta impossível diferenciar aquilo que vem da escrita daquilo que vem da ação. Estabelece-se uma fricção permanente entre um tipo de narração mais literal (onde os objetos e os atores são o que são na sua materialidade concreta e presente) e uma outra narração mais metafórica que permite ao espectador construir sua própria narrativa.

A narração linear é substituída por acumulação de situações e condensação da emoção. Isto implica que a composição do personagem se realiza, principalmente, a partir de estímulos sensoriais e pela decantação intuitiva, geralmente desordenada, da experiência acumulada nos ensaios. O ator Luis Ziembski explica como os materiais presentes nos ensaios intervieram na composição de *Gastón*, o personagem do filho: “A peça se gerava a partir do corpo, a partir do estar, a partir do que provocava a água no banheiro: uma espécie de letargia, de tédio. O mesmo passava com o traje de neoprene, com o que nunca me senti confortável, mas a obra tratava-se disso, de produzir a partir do desconforto. (...) O principal exercício consistia em conter todo tipo de estado: fúria, violência, tristeza” (LEÓN, 2005:122).

A abordagem material da cena, em oposição a uma abordagem conceitual, obriga a interagir com o presente, evitando aludir ou representar. O trabalho do ator flutua entre duas funções básicas: a execução consciente da partitura cênica e uma disponibilidade orgânica para deixar-se atravessar pelos estímulos presentes na realidade cênica. O tipo de atuação propiciada por León se baseia no desafio de investigar as leis de uma realidade indômita para achar sua lógica, ficionalizá-la e repeti-la. Para isso é preciso que no período de ensaios o ator assuma o risco do imprevisto, do que pode aparecer de si mesmo por fora de seu controle, da sua forma habitual de atuação e principalmente, de seu ideal de beleza. É preciso que esqueça provisoriamente as formas e as técnicas que costumam resultar-lhe efetivas ou belas, para *perder-se* na experimentação de formas que lhe são desconhecidas. Para León um exercício interessante para isto consiste em: “(...) Fazer o ator atuar em outro registro, ao contrário de suas tendências habituais, um registro vergonhoso para ele (...). Esse incômodo se traduz em energia, em um estado concreto de atuação, em uma expressão concreta do rosto, em uma forma particular de associar, de agir” (LEÓN, 2005:12).

No que se refere ao trabalho sobre a emoção, este tipo de atuação quebra com a verossimilhança psicológica realista na medida em que trabalha a intensificação da emoção e a exibição do artifício. Estados emocionais excedidos são prolongados no tempo, tornando-se progressivamente naturais aos olhos do espectador. Desta forma, um choro intenso que dura 55 minutos, ou a angústia contida dos personagens de *Mil quinientos metros...* que é mantida durante toda a peça, instauram o âmbito natural de relacionamento entre os personagens. Ambiente em que as palavras por momentos perdem sua ligação lógica com a ação e onde a experiência sensorial do espectador é a que finalmente definirá os possíveis sentidos do espetáculo. A cena se manifesta como uma realidade autônoma que se constrói por meio da combinação e cruzamento de elementos familiares e conhecidos, colocados em um contexto inédito de relações e situações. Esta construção outorga uma textura particular à peça; define uma sensibilidade peculiar que coloca o espectador numa oscilação constante entre o riso e a emoção.

Finalmente, o teatro de León resulta atrativo fundamentalmente porque devolve ao ator e ao espectador uma dimensão vinculada com a emoção que não fica presa em formas referenciais. Ao não ocultar seu caráter ficcional este teatro legitima seu poder como “aparência”, sua capacidade de construir “outros mundos” que, sem ter a pretensão de significar ou esclarecer o mundo real, conseguem questioná-lo. Assim, se estabelece um jogo paradoxal e cativante no qual quanto mais exposto fica o procedimento maior é a ilusão que se cria. É o que afirma o diretor Federico León:

O mágico mostra os fios. As crianças não têm interesse no truque em si, senão em ver como se faz, estão de tocaia para ver o procedimento. (...) A

atuação funciona da mesma forma. É mentira, mas durante um lapso de tempo evangeliza, faz acreditar em Deus e depois de novo no artifício, no teatro, e muitas vezes acontece ao mesmo tempo, quanto mais artificial mais real. Emoção de ver o truque, ver os fios e chorar vendo os fios (LEÓN, 2005:15).

Notas

¹ Professora na área de Direção Teatral na Faculdade de Arte da Universidade Nacional do Centro da Província de Buenos Aires. Argentina. Mestranda da UFBA.

² Peça que estreou em outubro de 1999, no Teatro do Povo. Buenos Aires. Argentina.

Bibliografia

DUBATTI, Jorge. *El teatro laberinto: ensayos sobre el teatro argentino*. Buenos Aires: Atue, 1993.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

LEÓN, Federico. *Registros: teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RODRÍGUEZ, Martín. *Teatro de la desintegración*. Buenos Aires: Eudeba; Universidad de Buenos Aires, 1999.

* * *

TRADIÇÃO, CRIAÇÃO, COMUNIDADE E ESCOLA

Renata Bittencourt Meira

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Ensino de arte, diversidade, processo de criação

Este trabalho discute a relação entre comunidade, escola e construção de conhecimento considerando na prática acadêmica a indissociabilidade entre pesquisa, ensino, extensão e prática artística. O foco da pesquisa são as danças brasileiras, sua prática no âmbito da universidade, o reconhecimento de saberes e fazeres tradicionais e a constituição de projetos multidisciplinares na escola. Para tanto lança mão de um campo experimental o “Grupo Baiadô: pesquisa e prática das danças brasileiras”. Constituído atualmente por estudantes e pessoas da comunidade, parte destes integrantes são congadeiros e umbandistas, chamados aqui de portadores de tradição.

Desde a criação do Baiadô seguiram-se fases sucessivas nas quais o grupo foi estruturado com a utilização de um repertório inicial, ampliado posteriormente por meio do estabelecimento de diálogo com a tradição local. Experimentar, aprender, criar e ensinar são práticas do grupo. Todos os baiadores dançam, tocam e cantam, assim como aprendem, criam e ensinam. Sempre em diálogo com a cultura popular. O recorte desta comunicação é o estreitamento das relações do grupo com a comunidade tradicional e com a instituição escolar. Para tanto está dividida em três partes: as expressões populares na criação do Baiadô, o processo de transmissão popular e uma experiência com a educação formal.

As expressões populares na criação do Baiadô

As tradições locais que fazem parte deste estudo são a congada, a umbanda, o candomblé, a folia de reis e os rituais de devoção aos santos juninos. O diálogo¹ com estas tradições se dá por três vias: a participação de portadores de tradição no grupo, a pesquisa de campo e o diálogo com os artistas locais com forte influência das tradições.

Na participação de portadores de tradição como integrantes do grupo destacamos o papel ativo de José Pedro Simeão Alves,² por meio das músicas que compõe e pelos convites que faz para grupo. A segunda via é a pesquisa de campo nestes rituais, individual ou em grupo, pois consideramos pesquisa de campo as oportunidades que temos de dançar para e com os grupos tradicionais. Também é importante a troca com grupos de artistas locais com influências tradicionais. Desta-

camos o “Tabinha”, grupo de crianças e jovens percussionistas, Pena Branca e Luiz Salgado, cantores e violeiros, e o “Trem das Gerais” de Araguari.

O diálogo com as tradições influencia as criações do grupo Baiadô e está expresso por meio das temáticas, de movimentos e musicalidade. As temáticas referem-se a situações familiares da sociedade local como o terreiro com as galinhas, a comida no fogão a lenha e os banhos de cachoeira, também se referem às questões da etnia negra. Análogas às temáticas populares as danças e músicas do Baiadô citam integrantes, viagens e situações vividas pelo coletivo.

Os movimentos receberam influência da cultura local. Podemos citar, por exemplo, a alternância das escáfulas dos moçambiqueiros; o tronco curvado para frente do preto velho e os gestos das mãos de Oxum e Iemanjá. A musicalidade se expressa em frases melódicas semelhantes às da congada, especificamente do Marinheiro, e de pontos da Umbanda. O Baiadô se desenvolve em âmbito da arte e não da tradição. Esta prática mistura expressões, cria danças e músicas. Registramos as fontes de onde aprendemos as danças tradicionais e as situações de criação do grupo e mantemos assim, imbricados em nosso repertório, homenagens, gratidões, saudade, lembranças...

O processo de transmissão popular

Peter Burke explica que na tradição popular “cada artesão e cada camponês estava envolvido na transmissão da cultura popular, da mesma forma que sua mãe, mulher e filhas. Eles a transmitiam cada vez que contavam uma história tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação dos filhos necessariamente incluía a transmissão de sua cultura ou subcultura”. Esta transmissão se dava também, além da convivência familiar, por meio de “portadores ativos de tradição”, mestres de determinadas artes populares. “Dentro da aldeia, alguns homens e mulheres cantavam ou contavam histórias melhor que outros (...)”. É, portanto, possível distinguir “portadores ativos’ das tradições populares e os restantes, que eram relativamente passivos” (BURKE, 1989: p. 115). Mais do que isso os “portadores ativos” usavam sua criatividade com maior liberdade por dominarem as artes populares. Peter Burke conclui que os ‘portadores ativos de tradição’ são ao mesmo tempo inovadores e guardiães, mantendo e inovando a tradição. Este processo de transmissão analisado por Burke no início da idade moderna é ainda hoje parte da cultura popular tradicional.

A cultura popular tradicional é fonte de movimentos, canções e ritmos, mas também ensina a convivência em grupo, a ética, a gratidão, a transmutação e a alegria. As manifestações de cultura popular são entendidas aqui como um contexto complexo carregado de significações.

A manutenção da dinâmica e da complexidade das tradições na abordagem educativa carece ainda de pesquisa. As atividades com cultura populares nas escolas carecem de críticas. Muitas vezes a reprodução formal de danças “folclóricas” é acompanhada de ações de “limpeza” dos movimentos, do ritmo e das melodias. As dissonâncias das vozes, as individualidades dos passos, a ginga orgânica da dança, por ser diferente do que se espera de um corpo educado³, “limpo e civilizado”, são muitas vezes “higienizadas”.

Uma experiência com a educação formal

O Baiadô participou de um projeto na Escola Estadual Padre Mário Florestan, a convite da escola. O início foi uma apresentação de sensibilização que forneceu os dados necessários para a definição da série a ser trabalhada e dos agentes envolvidos. Foi definido que o projeto seria desenvolvido em atividades semanais com a duração de cem minutos por sala, uma aula de educação física e um horário da professora regente. Nestas atividades coordenadas pelos integrantes do Baiadô, foram ensinados as danças, as músicas e o ritmo do cacuriá, bem como a dinâmica do puxador e do coro. Também ficou decidido que as crianças fariam apresentações dentro e fora da escola junto com o Baiadô.

Foi instituída uma equipe multidisciplinar formada pelas duas professoras da terceira série envolvidas no projeto, as duas professoras de educação física, a professora mentora do projeto, a supervisora e a bibliotecária, além de cinco integrantes do grupo Baiadô. Cabe salientar que não há professor de arte nesta escola.

Foram realizados quatro eventos. O encerramento do primeiro semestre foi uma apresentação para a escola e para os pais. O segundo foi a participação do grupo, denominado pelas crianças de “Cacurinando” no IV Congresso de Alfabetização e II Congresso de Educação Infantil da Faculdade de Educação da UFU. É importante salientar que foram as crianças as “puxadoras” e os percussionistas, ficando a cargo do Baiadô o trabalho de incentivo, apoio e coordenação geral. Depois da apresentação as professoras da Escola Estadual Padre Mário Florestan e os baiadores que acompanharam sistematicamente o trabalho na escola foram convidados a compartilhar da mesa-redonda “Diferentes Perspectivas da linguagem teatral na formação do professor e da criança”. O terceiro evento do “Cacurinando” foi uma apresentação na Escola Municipal de Educação Infantil Talis Assis Martins. A última atividade das crianças, elaborada pelas professoras de terceira série, foi um encontro com outra sala da escola para que as crianças ensinassem as danças do cacuriá.

A festa da congada foi uma temática que mereceu destaque, as crianças congadeiras que participam deste projeto ficaram responsáveis por trazer as informações para a escola. Assim estas crianças, “portadoras de tradição”, conquistaram reconhecimento quanto ao valor desta tradição e espaço para expressão de gestualidade e musicalidade aprendidas e desenvolvidas na congada.

A prática do Baiadô na escola estimulou as professores a realizarem atividades com as linguagens corporais e musicais, o que revelou seus limites, dificuldades e esforços. Os resultados são tímidos e merecedores de críticas em diferentes aspectos. A gestualidade e musicalidade tradicionais, trazidas para a escola por crianças congadeiras, ainda não foram aproveitadas pelas professoras. Ficou clara a necessidade de formação continuada na área de artes, pois são grandes as lacunas da educação inicial dos educadores e da estrutura escolar para o desenvolvimento do ensino de arte.

Este projeto revelou também preconceitos e divergências principalmente de caráter religioso. Algumas famílias evangélicas restringiram a participação de seus filhos no projeto. Por outro lado, os integrantes da comunidade escolar que participam da congada se destacam na destreza com a percussão, com o movimento, com o canto, e com a dinâmica de grupo; seus saberes foram, portanto, reconhecidos e valorizados. Assim foi trabalhada a cultura popular brasileira como uma abordagem contemporânea do ensino da arte através da diversidade.

Recortes

Nas manifestações tradicionais quem cria, quem participa e quem aprecia a cultura popular faz parte do mesmo grupo sociocultural – diferente das produções artísticas e dos meios de comunicação de massa, nos quais o artista ou a emissora preparam obras e programas para determinado tipo de público. Os artistas e os profissionais das emissoras não são, necessariamente, parte do mesmo grupo sociocultural dos espectadores. Também nas escolas os professores e os alunos não compartilham, obrigatoriamente, as mesmas tradições.

Notas

¹ Para conhecer melhor a terminologia utilizada no estudo da relação entre culturas diferentes ver *Hibridismo cultural* de Peter Burke. O uso do termo “diálogo” está na página 48.

² José Pedro é congadeiro, umbandista, sambista e devoto de Santo Antônio.

³ Para aprofundamento neste assunto é indicado o estudo de Carmem Soares da UNICAMP.

Bibliografia

BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002.

* * *

MEMÓRIA CORPORAL DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Tatiana Maria Damasceno

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Memória, corpo dilatado, dança

A trama cultural brasileira formada pela interação de diferentes culturas, africana, indígena e européia, oferece ao espectador-pesquisador um território simbólico que se revela através das cores, dos gestos, das vestimentas, das comidas, dos objetos, dos rituais, das crenças e dos fazeres que são mediados pelo corpo na experiência cotidiana, seja ela sagrada ou profana.

As interfaces da linguagem da dança com as fontes geradoras da cultura nacional tornaram-se cada vez mais presentes na realização das pesquisas em dança. A pesquisa de campo junto a uma fonte cultural preservada por uma determinada comunidade social fixa uma etapa fundamental para o artista-criador esquadrihar o corpo dançante brasileiro e seus aspectos simbólicos.

O objetivo geral do projeto *Memória Corporal da Cultura Afro-Brasileira* desenvolvido pela Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ, no departamento de arte corporal da UFRJ, é assinalar a relevância do desenvolvimento de programas artísticos no âmbito da cultura afro-brasileira. Como objetivo específico, pontua-se o resgate da corporeidade ritualística presente nas manifestações culturais de tradição africana, através da criação cênica do espetáculo coreográfico intitulado *Limiar*.

Na criação do espetáculo *Limiar*, investigamos a prática de elaboração e reelaboração do movimento, definindo como objeto de estudo a dança dos orixás¹ que é realizada na festa pública do ritual do candomblé, denominado xirê.² Procuramos tecer relações entre o processo de construção do movimento do bailarino e as transformações corporais do iniciado naquela *performance* da liturgia dos orixás.

O corpo do intérprete, ao dialogar com a cultura brasileira, adquire densidade por substanciar-se, por avolumar-se por intermédio das memórias, das imagens e dos afetos. Nossa pesquisa parte do princípio que é fundamental para criação cênica coletiva que o ator-bailarino desenvolva um exercício etnográfico sobre as suas experiências perceptivas, afetivas e cinéticas, diante do ato de vivenciar, descrever e refletir o objeto pesquisado, no caso desta pesquisa, a dança apresentada no ritual religioso do Candomblé.

A técnica cotidiano e a técnica extracotidiana

Na dança, o mesmo corpo que produz o movimento poético na cena coreográfica, anunciando-se artisticamente, esboça suas ações, também, no espaço do cotidiano. Esta observação também é válida para o corpo do iniciado dentro da religião do Candomblé.

O corpo que dança, seja do intérprete ou do iniciado no candomblé, é o corpo que amadurece seus aspectos: físico, mental, emocional, espiritual e sociocultural por meio da experiência, do vivenciar as técnicas corporais cotidianas e extracotidianas, como nos fala Eugenio Barba com base nas pesquisas de Marcel Mauss.

Na concepção de Mauss (1974), as técnicas cotidianas são aprendidas em situações não-formais a partir de um núcleo social mínimo. Por outro lado, as técnicas extracotidianas ocorrem de maneira mais ou menos formal, por um tempo determinado, relacionando-se com as funções específicas no campo da religião, do teatro e da dança, entre outros.

A utilização das técnicas extracotidianas produz um deslocamento do uso “normal” do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, das energias, do equilíbrio, do espaço e das expressões. Durante a pesquisa, a partir da aproximação com a dança do candomblé, nós, intérpretes, procuramos aquecer na corporalidade tais alterações pelo processo de ver, ouvir, sentir, discutir e experimentar.

Ao pesquisar sobre a dança do candomblé, que é realizada pelo corpo-orixá, nos empenhávamos em registrar percepções para, nos laboratórios, expandir o gestual de nossa corporeidade, de modo a criar e a interpretar o movimento sagrado dilatado. Neste processo – que entendemos, assim como nos fala Patrice Pavis, como “o que se opõe ao estado ou à situação fixada” (1999:306) – de coabitar com a fonte (RODRIGUES, 1997) e com a experimentação cênica, nossos corpos foram levados a transitar por limiares: de um “corpo ingênuo” para um “corpo provocado”; de um “corpo cotidiano” para um “corpo extracotidiano”; de um “corpo não dilatado” para um “*corpo cênico dilatado*”.

Segundo Eugenio Barba (1995), o corpo dilatado é o corpo presente, incandescente, potencializado, que irradia determinada luz, vibração. O corpo dilatado evoca sua imagem oposta e complementar à mente dilatada. O trabalho com a dilatação é um trabalho com a energia.

O processo de criação

No xirê, a transformação da corporalidade do filho-de-santo³ até chegar ao estado de santo, é um percurso que entendemos ser um processo de dilatação corpórea, que se opera com a saída do corpo do espaço cotidiano para o espaço extracotidiano (BARBA, 1995). No espaço extracotidiano, a energia do orixá envolve e metamorfoseia o corpo-iniciado em um outro corpo personagem, o corpo-orixá, que é qualitativamente diferente do corpo-iniciado no cotidiano. Acreditamos que a apresentação da dança mítica represente o “ápice” no ritual, pois o corpo-orixá encontra-se altamente dilatado. Desta forma, investigamos paralelos entre a dilatação do corpo do iniciado e a dilatação do nosso corpo, quando este se permitiu penetrar em um mundo à parte e, depois, se questionou ao ser organizado para a cena.

Nas danças dos orixás, demos enfoque ao processo de transformação da corporeidade do filho-de-santo que ocorre no momento do estado-de-santo. Sabemos que a noção de corporeidade cobre um amplo território de fenômenos relativos ao corpo em movimento. Queremos, entretanto, indicar que, para nós, corporeidade corresponde ao processo de encarnação de um conjunto de elementos, tais como o gesto, a expressão, a atitude, a postura, o equilíbrio do corpo, a distribuição do eixo corporal, o apoio dos pés no chão, o espaço, o tempo, a força da ação, entre outros.

Na pesquisa de campo, sentimos medo, receio, identificação e também maravilhamento. Adquirimos informações múltiplas a respeito da corporalidade do outro, bem como do nosso próprio corpo. Esses registros singulares obtidos em campo foram fundamentais tanto para compor as personagens e as cenas no trabalho coreográfico, bem como para reaver valores, idéias, conceitos e posturas impregnadas na história cotidiana de cada um.

Merleau-Ponty observa que “ser uma consciência, ou, antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (1996:142). As experiências adquiridas no coabitar foram reais, vividas intensamente, por meio do fenômeno estabelecido entre os sentidos e o objeto percebido, e, por esse motivo, passaram a fazer parte, pouco a pouco, da nossa memória corporal.

Aos laboratórios práticos, somou-se a memória corporal. As imagens que percorreram a mente devido à pesquisa de campo ganharam as representações no corpo, delineando as sensações captadas. Os registros emocionais provenientes das percepções em campo não só levaram ao descobrimento do movimento sagrado em nosso corpo, como

os motivaram. Esses registros também tornaram possível ao corpo fazer o trânsito do cotidiano para o extracotidiano.

Na cena ritual, ao observar a dança mítica, isolamos os fragmentos, os quais chamamos no trabalho de signo/movimento, e os tornamos independentes do seu texto coreográfico. Transpondo esses signos/movimento para a cena coreográfica, atribuímos-lhes uma nova dependência dentro das frases gestuais criadas. Os signos gestuais míticos foram matrizes geradoras da eclosão de novos gestos.

Finalizando...

Olhar a cultura africana nos possibilitou pensar em hábitos, memórias, padrões e convenções técnicas que se realizam no e pelo corpo. Conhecimentos e sabedorias que se inscrevem em um lugar privilegiado: o corpo.

O desenvolvimento de pesquisas apoiadas na cultura afro-brasileira gerou bons resultados, não só no âmbito do trabalho artístico, da elaboração da obra coreográfica, mas também no âmbito do trabalho científico e pedagógico. A pesquisa a partir das matrizes culturais africanas e todos os produtos gerados dela – formação do ator-bailarino, processos, metodologias, textos, técnicas, coreografias – abriram um território de afirmação e disseminação de um conhecimento ancestral, gerando assim, através de muitos textos, um discurso de resistência.

Para interpretarmos a dança mítica a partir de uma recriação e de afetações pessoais, construímos o corpo cênico. Corpo, que teve o equilíbrio alterado pela ampliação de sua gestualidade e que apresenta uma configuração corpórea diversa da cotidiana.

Podemos afirmar que a memória do “povo de santo” impregnou a nossa corporeidade, que passou a ser também o lugar e o veículo do saber ancestral. Os gestos no espetáculo *Limiar* revelaram o tempo originário, o numinoso no território da modernidade cotidiana. Os nossos movimentos, tecidos de memórias, dilataram o saber corporal do espaço mítico no contexto social cotidiano. Talvez essa leitura nos sugira uma análise estética que, no futuro, se desenvolvida e aprofundada, poderá contribuir para a sobrevivência e melhor compreensão das formas rituais africanas em nossa sociedade.

Notas

¹ Divindades intermediárias iorubanas. Segundo Cacciatore “Muitos deles são antigos reis, rainhas ou heróis divinizados, os quais representam as vibrações das forças elementares da Natureza – raios, trovões, ventos, tempestades, águas, fenômenos naturais, como arco-íris, atividades econômicas primordiais do homem primitivo (caça, agricultura), ou minerais, como o ferro, que tanto serviu a essas atividades de sobrevivência, assim como às de extermínio – a guerra” (1988:197).

² Ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos orixás, no início das cerimônias festivas ou internamente. Em iorubá *siré* (xirê) significa executar, divertir-se, brincar, festejar (CACCIATORE, 1988:251).

³ Iniciado no candomblé que intermedeia, por meio do seu corpo, o sagrado quando em estado-de-santo.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MAUSS, Marcell. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974. (V. II).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

* * *

REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE TEATRO E GRUPO

Valéria Maria de Oliveira¹, André Carreira (orientador)²

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Teatro, grupo, práticas

A conformação da idéia de Teatro de Grupo sofreu principalmente a influência do chamado “Teatro Novo” (anos 60 e 70). Segundo De Marinis, o Teatro Novo se define pelas atividades de grupos como o *Living Theatre*, o *Teatro Campesino*, o *Bread and Puppet Theatre*, *San Francisco Mime Troupe* e das propostas de Peter Brook, do Teatro-Laboratório de Grotowski, do *Open Theatre*, e finalmente do *Odin Teatret* de Eugênio Barba. Segundo De Marinis podemos dizer, que o Teatro Novo abrigou estas várias formas porque:

[...] desde o momento em que a conotação principal e unificadora destas experiências por mais distintas que pareçam entre si foi desde o princípio à busca de uma renovação profunda e radical do modo de fazer e conceber o teatro com respeito às convenções estereotipadas da cena oficial (DE MARINIS, 1988:47).

Este “Teatro Novo” se caracterizou por projetos de experiências teatrais que se opuseram aos modelos do teatro oficial, na tentativa de encontrar novas alternativas no campo da linguagem, da forma, do estilo e, sobretudo, no que diz respeito ao modelo de produção coletiva. Ainda diz De Marinis que “devemos ter presente desde agora que tanto para encenação como para dramaturgia, o coletivismo tem sido também, salvo raríssimas exceções, uma utopia, ou ainda uma fixação da ideologia teatral radical, mas um fato real da prática cênica de vanguarda” (DE MARINIS, 1988).

O “Teatro Novo” influenciou e dinamizou as definições da organização grupal de gerações seguintes, que passaram a se pautar nos princípios da coletivização e da estruturação de projetos em longo prazo, pois para dar conta de responder politicamente às estruturas conservadoras necessitar-se-ia de tempo e estabilidade de pessoas, do conjunto. Num grupo de teatro, o ator se torna então a tônica, não pela postura individual, e sim pela possibilidade de coletivização das ações dentro do grupo.

Os elementos discutidos ao longo do trabalho de dissertação permitem afirmar a noção de Teatro de Grupo como algo que define um campo teatral. Isto não implica fazer um recorte que isole um conjunto de grupos específicos, mas permite a compreensão de como estes grupos, que reivindicam lugar de Teatro de Grupo, se relacionam com as diferentes circunstâncias do contexto teatral. Assim, Teatro de Grupo, atualmente poderíamos indicar que se define por: a) estabilidade no corpo de atores que compõe um grupo; b) projeto de longo prazo; c) treinamento atorial; d) prática pedagógica (o grupo como escola); e) sede própria; f) modo de produção coletiva; g) projeto de manutenção econômica; h) projeto político/ideológico; i) pesquisa; j) o ator como tônica de pesquisa; e, l) disseminação das ideologias do grupo.

Ao buscarmos compreender a idéia de Teatro de Grupo, percebemos que o reconhecimento de práticas de treinamento constitui um elemento unificador. Isto se reflete, por exemplo, na presença no trabalho dos grupos de diversas formas de preparação corporal que são, ao mesmo tempo, tomadas nos aspectos formativos do ator e no que diz respeito à elaboração dos espetáculos grupais. Por isso a reivindicação do treinamento como eixo de trabalho constitui um ponto-chave na percepção do universo do Teatro de Grupo.

Neste sentido, ainda cabe afirmar o desejo de um trabalho estável e durável como elemento-chave da idéia de Teatro de Grupo. Se a noção de permanência e profissionalismo grupal parece emergir da *commedia dell'arte*, foi na França do final do século XIX, especialmente no trabalho de Antoine, que se apresentaram os elementos de questionamento dos modelos teatrais hegemônicos. Questionamento este que também pode ser identificado como traço característico do movimento do Teatro de Grupo contemporâneo.

Já as experiências grupais de Grotowski, Barba e *Living Theatre* traduzem especificamente a idéia do grupo como lugar de encontro, considerando o teatro como testemunho que se estrutura a partir da ocupação dos espaços marginalizados com apoio em um núcleo estável de atores. Isso se associou à fundação da ética da durabilidade do projeto artístico e então surgiram, neste processo, modos de resistência ao texto dramático e a preocupação com a intensificação dos aspectos pedagógicos como elemento de sustentação do projeto coletivo. Características estas que contribuíram para definir, bem como para fortalecer o espaço grupal como âmbito de aprendizagem e de formação do ator.

O Teatro de Grupo, até finais da década de 1980, se caracterizou por buscar espaços na sociedade, e assim teve que flexibilizar as posturas ideológicas que propunham enfrentamentos com os elementos mercadológicos. Mas isso não repercutiu em uma simples adaptação à lógica do “mercado”, ou seja, apesar das contradições, o movimento de Teatro de Grupo buscou preservar sua liberdade e a autonomia de suas formas organizativas e criativas.

No Brasil, o exemplo que explicita esse processo é o Grupo Galpão, que mesmo se profissionalizando luta por permanecer como grupo cooperativo, preservando os elementos fundamentais do seu modo de produção e de sua identidade. Este modo de produção abriga um pensamento sobre o fazer teatral que pode ser denominado “cultura de grupo”, que delimita o campo da identidade coletiva e que está definido, principalmente, pela continuidade dos integrantes do grupo. Este procedimento solidifica as práticas cotidianas que garantem a existência do grupo como tal e fomenta uma cultura de grupo que está relacionada com as atividades básicas do coletivo, que vão desde a criação artística e formação até a manutenção do espaço de trabalho.

Nos anos noventa, além dos trabalhos de porte como o do Lume e do Galpão, houve um grande número de aparecimento de novos grupos e de espetáculos, sendo que muitos surgiram em condições periféricas.

Neste contexto é importante dizer que o Teatro de Grupo propõe um pensamento sobre o contemporâneo, construindo espaços de reflexão e discussão sobre o próprio fenômeno teatral. Ainda quando seja discutível a constituição de um movimento homogêneo, a própria percepção dos grupos de uma identidade tem conformado um campo de trabalho bastante prolífico, mesmo nas condições adversas que supõe esta forma do sistema diretamente profissionalizado.

Apesar disso, o discurso que define a auto-imagem dos grupos parece explicitar um escasso exercício de crítica sobre suas estruturas de trabalho. Este mesmo discurso identifica toda atividade grupal como pesquisa, sem que, no entanto, isso se reflita em práticas de investigação concretas. Essa banalização, que também supõe pensar que todo grupo pesquisa sobre o ator e, portanto, formula método, não tem sido alvo da análise por parte dos realizadores teatrais nem dos pesquisadores. Conseqüentemente, vemos uma proliferação de propostas teatrais, algumas vezes pouco consolidadas, que vão ganhando espaço junto a jovens atores, e isso tem dado origem a redes de grupos que reproduzem certos modelos de trabalho. Pode-se destacar como exemplo, vemos a disseminação do modelo do grupo de Eugênio Barba por meio da atividade de grupos como o Lume e a Companhia Périplo (Argentina), sob a forma de procedimentos, no qual um grupo matriz difunde sua cultura e ideologia por meio de suas práticas pedagógicas. Estas redes estabelecem também circuitos de eventos nos quais os integrantes das redes se apóiam mutuamente. Isso manifesta uma atitude na qual muitos espetáculos aparecem não como síntese de uma identidade grupal, mas como reprodução de modelos. Apesar deste tipo de atuação, o movimento de Teatro de Grupo tem sido responsável por tentativas de recriação de uma cultura do teatro que dispute espaços ao jogo do mercado. O Teatro de Grupo tem sido também responsável pela abertura de espaços alternativos estáveis, que se multiplicaram nas cidades, e representam espaços nos quais emergem instigantes experiências cênicas.

A presente reflexão indica a necessidade de um olhar que compreenda o fenômeno do Teatro de Grupo de forma sistemática no contexto do teatro brasileiro. Particularmente, parece importante avançar em direção a uma análise sobre as repercussões dos modelos teatrais dos grupos na conformação de novas linhas estéticas no nosso teatro.

Notas

¹ Atriz/pesquisadora, Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. Professora e Coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade do Vale do Itajaí/UNIVALI.

² Professor Doutor da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPG/ Mestrado em Teatro), pesquisador do CNPq, diretor do Grupo Experiência Subterrânea.

Bibliografia

- ANTOINE, A. *Conversas sobre a encenação*. Tradução Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- BARBA, E. *A arte secreta do ator*. Campinas/SP: UNICAMP, 1999.
- BARBA, E. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC, 1991.
- BINER, P. *O Living Theatre*. Forja s/d.
- BRAUN, E. *El director y la escena*. Buenos Aires/AR: Galena, 1992.
- DE MARINIS, M. *El nuevo teatro – 1947 – 1970*. Ediciones Paidós. Barcelona – Buenos Aires – México, 1988.
- FERNADES, Silvia. *Grupos teatrais anos 70*. Campinas/SP: UNICAMP, 2000.
- ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo no Brasil*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, 1995.
- GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. (Org.). Armando Sérgio da Silva. São Paulo: EDUSP, 1992.

* * *

GT 8 – Teatro brasileiro

O ENSINO DO TEATRO NO RIO DE JANEIRO: ENTRE TESSITURAS HISTÓRICAS CONTÍNUAS E DESCONTÍNUAS

Adilson Florentino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

História do ensino do teatro, memória e narrativa de professores de Teatro

Esta comunicação pretende empreender uma análise crítico-reflexiva em torno da configuração histórica que o ensino do teatro apresenta na cidade do Rio de Janeiro em suas manifestações concretas nas instituições escolares vinculadas ao poder público. O eixo de preocupação dessa investigação se dá a partir das relações de continuidades e rupturas existentes nas políticas educacionais, tecidas no período que se gesta em 1971 e se estende até os anos iniciais do século XXI, no que concerne ao campo do ensino do teatro. Há nessa proposta investigativa a pressuposição de problematizar, na perspectiva da política educacional, os eixos de configuração assumidos pelo ensino do teatro nas diferentes e complexas conjunturas históricas aqui analisadas. A questão tematizada sob a forma de problematização, no presente trabalho, pressupõe uma reflexão das práticas do poder público nas esferas do ensino do teatro com a intenção de explicitar as contradições de seu projeto estético-cultural, os pressupostos ideológicos em jogo e os tensionamentos produzidos nas escolas públicas. Buscar-se-á o cruzamento de diversas fontes como estratégia de construção problematizadora do ensino do teatro na cidade do Rio de Janeiro, tais como livros, teses, artigos, documentos oficiais e narrativas orais. Cada uma dessas fontes dispersas assume um determinado estatuto de elaboração, produz diferentes interpretações e polemiza o debate crítico em torno da problematização histórica do ensino do teatro. No entanto, é importante assinalar a negação de um sentido intrínseco no processo de historicização do ensino do teatro na medida em que ele é construído teoricamente, ou seja, parte-se da hipótese fundamental de que as reflexões sobre as condições de possibilidade do ensino do teatro são histórico-emergentes.

O ensino do Teatro nas escolas públicas da rede municipal do Rio de Janeiro teve início a partir de um ciclo de reforma da educação brasileira cujo marco principal foi a Lei 5.692/71, que fixava as diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus. Isto significa dizer que o Teatro foi introduzido nessas escolas num momento histórico em que o Estado no Brasil estava sob a égide do Regime Militar.

No artigo 7 da Lei 5.692/71 havia a obrigatoriedade do ensino de Educação Artística que incluía entre outras linguagens as Artes Cênicas. No entanto, é importante destacar que não havia nos limites do Rio de Janeiro nenhuma instituição formadora de professores de Teatro, ou seja, ainda não existia o curso de Licenciatura de Teatro. Portanto, uma pergunta paira no ar: quais foram os professores que iniciaram o trabalho pioneiro referente ao ensino de Teatro na rede municipal do Rio de Janeiro? Sob quais condições materiais se realizavam as aulas de Teatro? Que conteúdos teóricos e práticos constituíam as aulas de Teatro?

Essas e outras indagações motivaram a presente investigação a adotar uma reflexão perspectivada pela relação entre narração e memória como possibilidade metodológica na constituição da história do ensino do teatro nas escolas municipais do Rio de Janeiro. Ambas, permitem deixar o âmbito do individual e do privado para virem compor uma narrativa coletiva e pública da experiência dos professores de Teatro.

Carlo Ginzburg (1996) escreveu algo que foi o fio condutor da minha tese de doutorado e que reconstruiu uma parte da história e da

memória do ensino do teatro nas escolas públicas do município do Rio de Janeiro:

No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer somente as “gestas dos reis”. Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. “Quem construiu Tebas das sete portas?” – perguntava o “leitor operário” de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo seu peso. (p.15).

Como um pesquisador do ensino de Teatro, aprendiz de historiador, fui em busca das “gestas dos reis” e dei-me conta de que os professores de Teatro não preservaram oficialmente a história desse ensino. Então, como “operário” construtor, perguntei: Quem construiu o ensino de Teatro nas escolas públicas do Rio? Quais foram os ‘pedreiros anônimos’ não registrados nas fontes oficiais que poderiam ajudar-me na reconstrução dessa história?

Entretanto, para chegar a essas perguntas e obter possíveis respostas para elas, foi fundamental libertar-me das “armaduras” e das “bublas” que tolgem os que pretendem produzir algum conhecimento. Queria seguir um caminho (método) diferente, pois achava que os disponíveis eram insuficientes para iluminarem o que gostaria de trilhar. Encontrei esse caminho nos historiadores da História Nova os quais evitaram o reducionismo da História a um único sentido – como ciência – e deslocaram o olhar do historiador para inúmeras descobertas.

A nova perspectiva abriu um leque de possibilidades de mudanças e dilatações no campo da História, trazendo novos problemas, novas abordagens enriquecedoras e modificadoras dos setores mais tradicionais. Além disso, objetos de conhecimento que até então escapavam do território da História tradicional foram sendo incorporados pela Nova História indo desde o clima, o corpo, o mito, a festa, o inconsciente da psicanálise, a imagem cinematográfica, a mentalidade, a cozinha, o livro, o teatro, entre outros, cuja trivialidade não permitia fazerem parte daquele modelo, mas que neste, alcançam dignidade e colocam a História num domínio em expansão ilimitado.

A partir dos *Annales* a História como objeto da historiografia não pôde mais ser pensada como totalidade ou mundo histórico, como o absoluto dos historiadores do passado. Ao não se reconhecer uma historiografia universal que tenha como ponto de partida o plano providencial desemboca-se numa historiografia que reconhece a pluralidade das formas do conhecimento histórico e a sua dependência em relação ao material documentário disponível e aos princípios orientadores da escolha do historiador, ficando sem sentido falar em progresso ou decadência de modo absoluto.

Ao novo olhar, o conhecimento histórico passa a dizer respeito a um tema de investigação, único e irrepetível, com parâmetros cronológicos e geográficos específicos e sempre articulado às condições contextuais. Isso permitiu não desconsiderar diferenças e peculiaridades próprias, as identidades individuais, sociais e culturais.

Um dos grandes ensinamentos desses novos historiadores foi perceberem que as sociedades históricas funcionam com base na memória e que isso inclui seu fluxo e refluxo, seu recolhimento e sua dispersão.

A memória, seja ela entendida como o sentimento e a experiência do tempo como alguma coisa que passou ou como o passado se presentificando, seja entendida como o registro subjetivo dos acontecimentos pela significação que tiveram para a pessoa, pode oferecer uma contribuição que possibilita uma compreensão complementar ao registro oficial e voluntário dos acontecimentos fixados nos documentos reconhecidos pela História como organização e sistematização de fatos feitos para lembrar. Cabe lembrar que os fatos, apesar de revestidos de um caráter de verdade, nunca são isentos de ideologia.

Apesar dos debates entre a história exercida na oralidade, geralmente considerada sem valor histórico porque memorialística, carregada de subjetividade e por isso mesmo não-confiável e a história como organização e sistematização de fatos considerada como científica e verdadeira, os estudiosos da história do ensino do Teatro têm recorrido às narrativas dos personagens que construíram parte desta história. A história oral pode dar grandes contribuições ao resgate da história do ensino de Teatro no Rio de Janeiro, gerando documentos importantes para revelar e conhecer a originalidade dos fazeres e saberes mesmo que tais documentos sejam prenhes de erros, mentiras e lendas, os quais são também fatos históricos e precisam ser analisados como tais.

Thompson (1992), um dos pioneiros na utilização da história oral como método para o registro histórico, disse que há um acervo inesgotável de material oculto nas experiências e vivências pessoais que se tornam documentos e, por tal razão, podem ser arrolados como testemunhos trazendo uma nova dimensão para a história.

Em suma, os fios para iniciar a tecedura da história do ensino do teatro podem ser buscados na memória dos que a fizeram, lembrando que a narrativa final é sempre fruto de um momento, de um encontro e de um recorte feito, não podendo ser considerada como absoluta e definitiva, mas como algo relativo à versão de cada um contada numa experiência compartilhada feita de muitas e muitas vezes que falam e que silenciam também, podendo “gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original puxado por outros dedos”, como nos ensinou Bosi (1994).

Bibliografia

- BOSI, I. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
 GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
 THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

* * *

SOMMA OU OS MELHORES ANOS DE NOSSAS VIDAS: ARQUEOLOGIA DE UM EXERCÍCIO TEATRAL

Ângela Rebello

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Amir Haddad, *performance*, colagem

Somma ou Os melhores anos de nossas vidas, espetáculo dirigido por Amir Haddad, em 1974, no Teatro João Caetano, foi objeto de minha monografia de graduação, apresentada ao curso de Teoria do teatro da UNIRIO. Procurei lançar um primeiro olhar sobre esse processo, através de “fiapos” de interpretações que, creio, servirão para futuros estudos onde pretendo voltar a questões tocadas ali. Meu esforço não foi o de esgotar tais questões, mas sim, mapear procedimentos que contribuíram para o somatório de teatro e antiteatro, construção e desconstrução, que foi “Somma ou os melhores anos de nossas vidas”.

Este espetáculo redirecionou a trajetória de Amir Haddad e marcou a temporada de 1974 pela radicalidade de sua linguagem cênica. A meu ver, uma radicalidade ligada ao fato de o espetáculo operar procedimentos característicos da *performance* e do *happening*, mesmo realizando-se dentro de um teatro tradicional carioca e empregando uma colagem dramática como base do exercício teatral. Constitui-se esta pesquisa num esforço para ampliar uma ainda escassa documentação sobre este diretor e criar registro histórico sobre um espetáculo decisivo na sua carreira, trabalho que marcou uma ruptura não só em sua trajetória artística, mas, também, no panorama teatral bra-

sileiro dos anos 70. E que não teve até hoje, creio, o reconhecimento crítico merecido.

“Somma” tinha como base um roteiro de 112 cenas de 18 obras teatrais, a maioria delas já encenadas por Amir Haddad. As cenas selecionadas para o espetáculo pertenciam às peças que, a seguir, vêm acompanhadas das datas em que foram dirigidas por Haddad: “Agamenon”, de Ésquilo, 1970; “O Tango”, de Slawomir Mrozc, 1972; “Numancia”, de Miguel de Cervantes, 1968; “O Marido Vai à Caça”, de Feydeau, 1971; “Festa de Aniversário”, de Harold Pinter, 1973; “Fim de Jogo”, de Samuel Beckett, 1971; “Sindica, qual é a tua?”, de Luis Carlos Góes, 1972; “No Paço”, de Getulio Alho; “O Jacaré Dorminhoco”, infantil de Getulio Alho; “O Espelho Mágico ou A Mulher e a Vassoura”, de Getulio Alho; “Depois do Corpo”, de Almir Amorim, 1970; “O Refrigerante”, de Getulio Alho; “A Construção”, de Altimar Pimentel, 1969; “As Armas”, de Miguel Oniga, 1972; “Prece para Nossa Senhora Das Graças”, de Miguel Oniga; “A Passagem da Rainha”, de Antonio Bivar; “A Dama do Camarote”, de Castro Viana; “A Regadeira”, popular.

O espetáculo

Quando o público chegava ao Teatro João Caetano, os atores o conduziam pela lateral dos camarotes até uma porta de serviço que dava no palco. A platéia permanecia escura e vazia, a cortina de boca de cena fechada. O palco estava livre de “tapadeiras”, totalmente nu dos aparatos que tradicionalmente criam a “ilusão cênica”. Cordas e paredes à mostra, rodeadas por treze mesinhas, com espelhos iluminados, que serviam de camarins para cada um dos atores; muitas “aras”, com uma enorme variedade de roupas penduradas, além de muitos adereços; praticáveis, bancos, cadeiras e tablados de diversos tamanhos, todos espalhados pelo espaço. Havia, também, balanços, escadas, espelhos, baús, e refletores soltos, espalhados pelo chão. No centro do palco havia um balcão, em forma de U, que abrigava duas vitrolas e uma infinidade de *long-plays* de músicas de todo tipo, que eram escolhidas pelo sonoplasta que, junto com os atores, improvisava os climas e as seqüências musicais que apoiavam ou desencadeavam cenas. O espetáculo era totalmente improvisado, e cada noite era diferente da anterior. A seqüência das cenas e a duração do espetáculo eram variáveis. Os atores conheciam todas as cenas, porém, nenhum tinha personagem definido. Não havia nenhuma linha de “representação” a seguir, a não ser aquela que se presentificasse na ação, no jogo do momento. As cenas foram apreendidas e não ensaiadas, no sentido tradicional de apoiá-las em marcações, estilo de interpretação, subtexto, ritmo e delimitação espacial. As varas de refletores podiam ser manipuladas tanto pelos atores quanto pelo público, que também podia se vestir, dançar ou iluminar uma cena. Podia até mesmo contracenar com algum ator, pois havia cenas datilografadas espalhadas pelo palco à disposição de todos. Não havia frontalidade, separação entre palco e platéia, nem mesmo entre palco e camarins. O público estava dentro do espaço cênico, do qual os camarins faziam parte. As cenas poderiam acontecer às suas costas, ao seu lado, na sua frente, ou mesmo numa varanda bem alta do teatro, acima do palco. Muitas vezes um ator subia numa dessas varandas e puxava uma cena lá de cima, alguém jogava uma luz, a música mudava e uma nova seqüência começava. Mesmo estando sentado, o público estava dentro, junto, em volta de tudo, via aquela roupa ali pendurada ser transformada em personagem, às vezes via um ator lutar para levar uma cena adiante e desistir porque não houve resposta, podia fruir intensamente de um momento de explosão de energia e criação de um clima e, ele mesmo, se quisesse, podia interferir e ajudar uma cena a crescer – fosse iluminando-a, ou colocando uma capa, um pano, nos ombros de um ator. O final do espetáculo acontecia quando algum ator abria a cortina da boca de cena e surgia, então, aquela imensa platéia de mil lugares vazios e escuros, uma imagem feita de poltronas, camarotes e corredores vazios. A abertura da cortina em “Somma” contrariava uma das

mais tradicionais convenções teatrais, em que este ritual marca não o fim, mas o início da função teatral. Neste espetáculo, ela adquiriu um lugar no interior da encenação. Lugar que, coerente com a configuração estética e poética do espetáculo, também era variável, uma vez que sua abertura carregava a energia produzida pelos acontecimentos gerados a cada noite.

Do roteiro do espetáculo também faziam parte 43 inserções de falas dos textos citados, ou mesmo pequenos diálogos, isolados de seus contextos, que chamei de “vinhetas”. Elas podiam entrar como ligações, como comentário de cenas, como corte ou mudança de ritmo, clima ou assunto, ou como vetor de determinado segmento de temas. Como as cenas propriamente ditas, as vinhetas não tinham lugar predeterminado para entrar, e, junto aos textos, formavam um caldeirão de idéias e sentimentos à disposição dos atores para que, a cada noite, pudessem realizar um encadeamento de ações que iam provocando outras, numa colagem única e momentânea, cuja combinação, variável, dependia de estímulos que se operavam na própria ação dos atores, da música, e do público. Os atores improvisavam não só a seqüência de cenas, mas, também, seus figurinos. Em “Somma” o figurino vestia o ator e não o personagem, e acompanhava seu impulso imagético no momento em que vislumbrava, nos elementos escolhidos, a representação visual para a sua *performance*.

Haddad escolheu realizar “Somma” no Teatro João Caetano, tradicional palco da cidade do Rio de Janeiro. Essa escolha parece relevante para um maior entendimento sobre tal espetáculo, uma vez que o diretor teve a possibilidade de realizá-lo nas salas abertas do MAM, local que, alguns anos antes, havia sido sede de suas experiências cênicas com o grupo A Comunidade. O palco italiano do João Caetano oferecia uma resistência atraente, creio, para os desafios de *Somma*. Os recursos técnicos de um palco tradicional tinham seu lugar naquela desconstrução, tornando-se cenário e objeto das experimentações operadas na produção, na recepção e fruição, uma vez que eram manipulados livremente e a descoberto, ou seja, eram parte do acontecimento. Em *Somma*, a eliminação da platéia do teatro também parece ter sido necessária para a sua peculiar configuração ambiental, onde não havia espaço de dentro e de fora de cena, onde tudo estava dentro e fora, ao mesmo tempo. E onde se operava também, no plano da recepção, a tensão entre a participação na formação daquele corpo coletivo (no qual se incluíam atores e assistência). A tensão, em *Somma*, residia, também, na fragmentação de uma dramaturgia tradicional, composta, na sua maioria, de textos que haviam consagrado Amir Haddad como diretor no panorama teatral carioca. Estes textos eram fragmentados e recombinações, através da colagem aleatória de cenas soltas, música e dança. Sua configuração se dava nesse embate com o tradicional, nessa necessidade de usar uma estrutura dramática e confrontá-la com a destruição do dramático. E, nas brechas trazidas por esse desmantelamento, encontravam-se elementos que aproximam o espetáculo de diversas manifestações artísticas já disseminadas nos anos 60/70, entre elas a *Performance*, e mais ainda, na minha opinião, o *Happening*.

“Somma” foi orientado por procedimentos como: o uso do acaso e do imprevisível, a não preocupação em contar uma história, a associação do teatro à dança, à música e às artes plásticas, a inexistência de um roteiro preconcebido rígido, a participação do espectador, a exposição do acontecimento em plena produção, trazendo em sua linguagem conceitos muito próximos aos do *Happening* e da *Performance*. Tratava-se de conflitar os limites do convencional, do bem-acabado, da história a ser contada, do ilusionismo, do psicologismo, da separação produtor-receptor. Questões ligadas à recepção, ao espaço, à dramaturgia, ao ator, ao diretor, e a todos os elementos que compõem a cena, estavam submetidos ali a um violento processo de tensionamento e desestabilização. Tratava-se, enfim, de conflitar os procedimentos e o espaço do “teatral” convencional, expondo-os a elementos performativos e do *happening*. E de habitar a fronteira de um movimento de

ruptura que determinou definitivamente a linguagem de Haddad como encenador.

* * *

SOBRE RAPSODOS, NARRADORES E PERSONAGENS

Berenice Raulino

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Dramaturgia, narrativa, encenação

O rapsodo assume a *persona* do poeta e, ao narrar, empresta sua voz a diversos personagens. No entanto, o personagem não se despreza nunca da figura do poeta. Não existe, em qualquer momento, a intenção, por parte do autor, de prover o personagem de independência, de emancipá-lo em relação à narrativa. Trata-se, antes, de um *diseur*, pois, segundo Hegel (1965:128), o rapsodo “recita maquinalmente, de cor, por meio de uma massa silábica que se desenrola tranquilamente, uniformemente, de uma maneira igualmente quase mecânica. Porque o que ele conta deve, tanto por seu conteúdo como pela maneira como ele o apresenta, aparecer como uma realidade fechada, exterior a ele como tema, como uma realidade estrangeira com a qual ele não deve se identificar, a ponto de formar com ela uma unidade subjetiva”.

No poema épico *Os Lusíadas*, o narrador sempre presente nos recorda que estamos diante da voz de um poeta que tem como narratário primeiro o seu soberano. Talvez esta seja a dificuldade primordial da transposição daquela epopéia para o palco. Se o teatro é a arte do aqui e agora, quem projeta, a partir de si, o tempo e o espaço é o personagem-ator. Ele é o senhor da cena. Ao narrar um acontecimento do passado, o rapsodo investe-se do poder de onisciência e compartilha com seus ouvintes o tempo presente. Ele não é um personagem ficcional e, portanto, o tempo passado é um referencial em sua narrativa. O ato de narrar (presente) distancia-se do fato narrado (passado).

Talvez o fator que diferencie de maneira radical as figuras – ou os personagens se é que assim podemos denominá-los – Camões e Vasco da Gama seja o tempo. Ambos se movem (agem) impulsionados por uma vontade, ou um querer. No entanto, a vontade da personagem histórica situa-se no passado, uma vez que Vasco da Gama de fato existiu e quis chegar às Índias por mar (mesmo que para isso tenha sido designado por seu rei), mas no poema esse querer permanece um movente histórico. No entanto, a vontade do personagem Camões é atualizada pela sua poesia, pela sua comunicação direta com o leitor, ouvinte ou espectador. Camões quer escrever um belo poema, ser reconhecido por sua obra, garantir sua sobrevivência, enaltecer os feitos portugueses, expressar a importância da passagem da Idade Média para o Renascimento, valorizar o experimentalismo, fixar a língua portuguesa etc. Vasco da Gama tem a missão, que lhe foi destinada, de chegar às Índias por mar.

A grande dificuldade da transposição do personagem épico para o personagem dramático em *Os Lusíadas* é que no poema os feitos são mais importantes do que o personagem que os realizou. Vasco da Gama leva à frente a saga dos portugueses. Sua vontade mistura-se com os desígnios de uma nação que naquele momento está disposta a ir ao encontro de seu destino, em uma trajetória favorecida por circunstâncias e aprimoramentos tecnológicos que impeliam os desbravadores a cumprir inelutavelmente seu fado.

Nesse sentido, o “personagem” Camões pode constituir praticamente a totalidade da obra, uma vez que seu ímpeto é narrar os grandes feitos, o que realiza nos dez Cantos transmitidos oralmente ao rei. Retoma-se assim a figura do rapsodo. Sua condição de poeta afasta qualquer obrigatoriedade de tornar-se um narrador impessoal. Ele não se omite na narrativa, mas associa o conhecimento do fato narrado

com sua vivência pessoal em um diferente momento da história imediatamente posterior à sucessão de acontecimentos em questão. Por ser fruto de sua vontade de explicitar estados de alma que se alternam entre a informação objetiva e a experimentação de vida, *Erlebnis*, essa posição privilegiada favorece um personagem que se transmuda em diversos outros em um jogo primoroso de narrações e de retornos ao seu próprio âmagô. É o poeta-narrador que se desvenda em *Os Lusíadas*, que revela seu sentimento, desaparecendo muitas vezes uma objetividade narrativa para a afluência do Eu lírico.

Em *A viagem*, espetáculo encenado por Celso Nunes em 1972, Carlos Queiroz Telles transpôs as falas do Poeta/Narrador para um jogral que, comentando a ação, assumia a função própria da voz coral. É necessário também pensarmos que a idéia de coletivo naquele período de ditadura militar no Brasil se configurava pela existência do inimigo comum. Portanto, a voz do poeta, originalmente uma, era multiplicada.

Na adaptação de José Rubens Siqueira, encenada em 2001 por Iacov Hillel, o Poeta/Narrador estava literalmente em cena. Foi criado o personagem Camões, inclusive houve a busca de uma grande proximidade física: o ator que o representava tinha cabelos longos, barba e bigode e chegou mesmo a ser testada nos ensaios uma caracterização simulando a ausência de seu olho direito no intuito de dar maior veracidade ao personagem: o perseguido índice de realidade, como definiam seus realizadores. O ator/rapsodo que trazia à cena Camões, principalmente por meio dos versos que configuram os excursos do poeta, ao mesmo tempo, acumulava a função de *meneur de jeu*. Ele estava, portanto, em um típico procedimento metalingüístico, dentro e fora da ação. As semelhanças de figurinos e de gestual de Camões e Vasco da Gama denunciavam a intenção dos realizadores de fundir os dois personagens.

Na adaptação de Valderéz Cardoso Gomes, dirigida por Marcio Aurelio, foi criada a personagem do escrivão, inexistente no original; os versos camonianos mais objetivamente ligados à narrativa ou aos excursos do poeta tornaram-se falas tanto desse novo personagem, como de Vasco da Gama e também dos marinheiros de bordo, com o intuito de dar voz ao povo português. Desapareceu, assim, a figura do poeta, uma vez que suas falas foram distribuídas entre vários personagens, o que diluiu a noção de uma única autoria.

Apenas com os exemplos acima, podemos depreender que existe uma grande gama de possibilidades para a elaboração do personagem, uma vez eliminadas as amarras do realismo *tout court*. Historicamente, o personagem dramático, ao surgir, impeliu o autor para fora da cena. No entanto, ele cada vez mais freqüentemente é trazido de volta, não por meio da figura destacada do narrador mas fundido com o personagem/ator. Trata-se, a meu ver, do indício de um resgate de procedimentos próprios da épica em espetáculos resultantes de uma experimentação cênica sintonizada com os rumos da arte atual. Se atingir uma verdade cênica pela qual se amplie o universo sensível e a percepção de mundo do espectador sempre foi uma das buscas fundamentais do *teatrante*,¹ essa verdade é alterada constantemente em função de cada época. Se temos consciência de que o nosso tempo se caracteriza primordialmente pela rapidez das mudanças, é forçoso pensar que paradigmas apropriados para dotar a cena de verdade – entendida amplamente como sintonia, contundência e poesia – devem transformar-se de maneira continuada. Jean-Pierre Sarrazac (1999: 19) toma o rapsodo como eixo de seu discurso teórico sobre o teatro da atualidade, considerando que o “*modelo dramático*, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, não dá mais *globalmente* conta da existência moderna”. Williams James é citado por aquele teórico francês: “O mundo é mais uma epopéia com múltiplos episódios do que um drama no qual a unidade de ação se manifestaria” (SARRAZAC, 1999:198). E, reportando-se à obra de diversos dramaturgos modernos, afirma que existe uma intensa “rapsodização” das escrituras teatrais.

Na dramaturgia contemporânea, levada à cena em palcos brasileiros, surge muitas vezes a associação entre narrador e personagem em um mesmo ator, o que nos remete ao desdobramento do rapsodo em personagens aos quais ele cede a palavra. Em experimentos recentes do teatro brasileiro, o personagem perde algumas das características da dramática, como a simulação da emoção, para encampar procedimentos da épica como a descrição e o distanciamento. No espetáculo *O que diz Molero*, encenado por Aderbal Freire Filho a partir do romance homônimo do autor português Dinis Machado, a narrativa não é parte da fala de um personagem, nem está destacada daquela, como um recurso do autor – como no ancestral aparte –, mas é enunciada pela figura do narrador que, por sua vez, acumula duas funções, uma vez que atua e narra simultaneamente. Desaparece, portanto, a preocupação de adaptar um romance, no sentido de transformar personagens literários em personagens dramáticos, e surge o caminho inverso que é o do romance em cena, no qual se procura aproximar a *performance* do ator em cena com o personagem literário, inaugurando uma nova maneira de representar. Quebra-se assim uma das máximas por tanto tempo reverenciadas no teatro: a do personagem realista.

Agreste, de Newton Moreno, encenada por Márcio Aurélio é outro exemplo da dramaturgia atual em que prepondera a narrativa. Mas embora não haja praticamente diálogos no texto, o universo ficcional recebe tratamento próprio da construção dramática pois os fatos narrados têm uma seqüência cronológica e um desdobramento que se aproximam da curva dramática de uma peça teatral. No texto, pode identificar-se a apresentação dos personagens, as circunstâncias dadas o conflito principal, o seu ápice e o desenlace final.

Os espetáculos citados podem ser considerados exemplos basilares para a reflexão sobre procedimentos dramáticos presentes na cena brasileira atual.

Nota

¹ *Teatrante* é um termo forjado, em italiano, por Anton Giulio Bragaglia, para designar o profissional de teatro.

Bibliografia

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.
 HEGEL, G.W.F. *Esthétique: La Poésie*. Paris, Aubier-Montaigne, 1965.
 SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame: ecritures dramatiques contemporaines*. Belfort: Circé/poche, 1999.

* * *

O TEATRO BRASILEIRO NAS REVISTAS LITERÁRIAS E CULTURAIS DO MODERNISMO (1922-1942)

Christina Barros Riego

Universidade São Paulo (USP)

Teatro brasileiro, modernismo, periódicos

A ausência do teatro entre as manifestações artísticas que figuraram na Semana de Arte Moderna de 1922 revela a complexidade da estrutura teatral como um todo, que dependia de uma série de renovações para a formação de uma nova mentalidade moderna. Não apenas as transformações na organização cênica, mas também a modernização da dramaturgia, da crítica teatral e da arte de representar era de vital importância para que o teatro nacional atingisse um padrão moderno sólido e independente.

Entretanto, modificar uma estrutura já consolidada desde a virada do século demandou uma série de esforços em prol da renovação teatral, que só foi efetivamente alcançada na década de 1950. O monopólio das companhias teatrais, o advento do cinema e a influência

do teatro estrangeiro figuraram como os principais obstáculos na criação de um teatro essencialmente nacional, que tivesse autonomia para delinear, criar e realizar um espetáculo moderno.

Dessa forma, partiremos do embate de idéias protagonizado pelos intelectuais nas revistas que circularam entre 1922 e 1942, a fim de apontar suas principais contribuições ao processo de modernização dos palcos nacionais. Para tal, analisaremos, em um primeiro momento, a relevância dos periódicos pesquisados e seu papel no processo de formação dos valores nacionais. Posteriormente, apresentaremos de que forma o teatro nacional estava estruturado nas décadas de 1920, 1930 e 1940, destacando não apenas a antiga estrutura teatral, mas também as tentativas de modernização do teatro nacional.

Periódicos Modernistas e a manutenção dos valores nacionais

A circulação de periódicos sempre foi de vital importância para o debate e difusão de idéias nos diversos momentos da história do Brasil. A atuação das revistas, principalmente as do final do século XIX até meados do século XX, estava voltada para a defesa da nossa independência e para a constituição de uma identidade nacional.

Na virada do século, o processo de urbanização das cidades como Rio de Janeiro e São Paulo foi intensificado, criando-se assim um novo quadro nacional: a velocidade proporcionou uma nova dinâmica à sociedade, que foi adquirindo com o tempo novos modos de percepção. Essas mudanças no quadro social juntamente com a circulação de idéias estrangeiras entre os intelectuais brasileiros contribuíram para revolucionar o universo artístico e literário das metrópoles.

Acompanhando o embalo e a força que os ideais modernistas atingiram no período pós-Semana de Arte Moderna, vários intelectuais resolveram criar periódicos que facilitassem a circulação do ideário modernista que precisava, após as barulhentas noites no Municipal, consolidar seu projeto e suas bases na estratégia cultural do país.

Dessa forma, a posição dos intelectuais torna-se essencial para o nosso estudo, já que a criação e produção dos periódicos modernistas dependiam da atuação, da concepção e da posição política, econômica, social e cultural de cada um. Veremos, então, de que maneira esses intelectuais, preocupados com a manutenção dos valores nacionais, posicionavam-se em relação ao nosso teatro.

A estrutura teatral da época

Tanto a dramaturgia quanto a estrutura das companhias teatrais das primeiras décadas do século XX estavam consolidadas nas bases do teatro do final do século XIX. Repleta de comédias de costumes desprezíveis, a década de 1920 caracterizava-se pelo domínio desse gênero comercialmente viável tanto para os autores nacionais quanto para os empresários das companhias teatrais, que, receosos em arriscar novos textos ou formas de representação, mantinham a mesma estrutura a fim de garantir as risadas do público e os lucros das bilheterias.

Dessa forma, muitos autores passaram a escrever sobre a “validade dos casamentos por interesse, os adultérios masculinos e femininos, a prostituição elegante e as relações sociais estabelecidas entre a média e a grande burguesia” (PRADO, 2003:118). E é esse gênero teatral que aparece publicado nas revistas modernistas, com a reprodução integral de peças de autores como Carlos Maul, Eduardo Victorino, Eduardo Guimarães e Cláudio de Souza.

Além da existência de uma dramaturgia sem perspectivas de inovações, a estrutura das companhias teatrais também contribuiu para o retardamento do processo de modernização. O primeiro ator – geralmente o dono da companhia – acumulava duas funções: a de ator e de empresário. Além de ocupar sempre o centro do palco, ele dispunha da presença do ponto, que o liberava da obrigação de decorar suas falas. Como empresário, programava suas produções de acordo com o gosto do público, garantindo o sucesso de bilheteria.

Dessa forma, a dramaturgia brasileira era caracterizada pelo individualismo artístico desses atores/empresários. Apesar de alguns inte-

lectuais como Antonio de Alcântara Machado e Mário Nunes apontarem o caráter negativo dessas companhias, a presença de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira era constante nos periódicos modernistas, principalmente em críticas positivas.

Já a década de 1930 foi marcada por diversas mudanças no cenário artístico, principalmente devido ao advento do cinema, que passava a ganhar importante espaço no terreno da diversão popular. A cidade de São Paulo, por exemplo, apresentou um grande aumento no número de cinemas na década de 1920, chegando a ter vinte e dois cinemas em oposição a oito teatros em 1930.

Com a ameaça do cinema, diversas discussões foram travadas entre os intelectuais do período. É importante ressaltar que o cinema ocupava um lugar de destaque nos periódicos modernistas, superando muitas vezes o teatro. A revista *Klaxon*, por exemplo, destaca o cinema como uma arte promissora. “No próprio manifesto há referência à importância do cinema como fonte de ensinamentos para a literatura moderna, por ser a arte mais representativa do século XX” (LARA, 1972:94).

Além disso, o teatro brasileiro foi marcado pelas constantes visitas das companhias estrangeiras, que se apresentavam em longas temporadas e com um vasto repertório. Essas companhias, principalmente europeias, recebiam um grande destaque tanto nos palcos quanto nas revistas literárias e culturais da época, que notificavam a chegada, as apresentações e os repertórios de grande parte dessas companhias.

Contribuições ao processo de modernização do teatro nacional

Entre as contribuições da década de 1920, destacam-se Antonio de Alcântara Machado e suas críticas em tom de denúncia sobre a situação dos palcos nacionais e Renato Vianna e Álvaro Moreyra com suas experimentações da *Batalha da Quimera* e do *Teatro de Brinquedo*, respectivamente. Eles tinham como principal preocupação a conquista da platéia pequeno-burguesa, que não ia ao teatro; para tal, ofereciam textos de melhor qualidade, que aproveitassem o modelo estrangeiro na representação de assuntos nacionais.

Já na década de 1930, a principal contribuição à dramaturgia nacional ficaria a cargo de Oswald de Andrade, que, apesar de não ter sido o provocador da modernização do teatro brasileiro, ocupa a posição de precursor da dramaturgia moderna devido à suas inovações formais, na busca de construir uma nova linguagem; às inovações cênicas, na complexa elaboração e estruturação de suas peças; e às inovações temáticas, levando ao palco a questão da luta de classes, da apatia da sociedade e do eterno embate entre a tradição e a modernidade.

Além disso, a constituição de grupos amadores intensificou a pesquisa nos modelos do teatro estrangeiro. Reunindo estudantes que ajudassem a desenvolver um teatro de qualidade, Paschoal Carlos Magno trouxe à cena nacional importantes inovações que direcionariam de forma definitiva o nosso teatro rumo à modernidade. A valorização do diretor e do cenógrafo, bem como a supressão do ponto e a imposição da língua ‘brasileira’ podem ser consideradas como suas principais contribuições. Os periódicos da época, como a *Revista do Brasil* e *Cultura Política*, acompanhavam os passos do Teatro do Estudante por meio de críticas positivas às suas iniciativas.

A década de 1940 permitiu que as tentativas, até então esparsas, se consolidassem no empenho de novos grupos teatrais, que deixavam cada vez o seu amadorismo de lado. No campo da crítica, os intelectuais passaram a considerar em diversos artigos publicados nos periódicos da época assuntos relacionados à produção estrangeira, principalmente os textos dramáticos modernos de Ibsen, Pirandello e Bernard Shaw, e à situação do teatro nacional.

O grupo *Os Comediantes* levou à cena importantes montagens, como *A verdade de cada um*, de Pirandello, em 1940, e a histórica *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Esta, consagrada como o marco do teatro brasileiro moderno, convergiu uma série de esforços determinantes para a modernização do nosso teatro: um tex-

to moderno, uma pesquisa séria de cenografia realizada por Santa Rosa e uma série de contribuições do polonês Ziembinski em relação à aplicação de luz, à organização da cena e à interpretação.

Assim, podemos afirmar que o material coletado nas fontes primárias nos permitiu acompanhar de que forma os aspectos da vida teatral eram considerados na época por aqueles que pensavam a produção artística no país. Pudemos perceber que a apatia do teatro nacional em relação às mudanças modernistas só foi se transformando ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940 num longo processo, que envolvia não apenas as inovações dos elementos constituintes da arte teatral, mas também a formação de uma nova mentalidade para que o público e a crítica apoiassem as mudanças propostas.

Bibliografia

LARA, Cecília de. *Klaxon & terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas*. São Paulo: IEB/USP, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 2003.

* * *

YAN MICHALSKI: A INICIAÇÃO DE UM CRÍTICO

Christine Junqueira Leite de Medeiros

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Yan Michalski, crítica teatral, teatro brasileiro

Esta comunicação irá tratar da abrangente formação multicultural de Yan Michalski, um europeu que imigrou para o Brasil. Parto da tese de Vilém Flusser (1998:161) de que “carece de sentido perguntar o que é ser brasileiro, mas apenas o que pode ser o brasileiro.” Para ele, “ser brasileiro é tarefa da *poiesis*, do engajamento criativo.” Vilém Flusser (1920-1991), filósofo de origem tcheca que viveu e lecionou no Brasil entre 1940 e 1972, pode ser considerado um brasileiro que não nasceu no Brasil, como bem observa Gustavo Bernardo (FLUSSER, 1998:7). No que se pode compará-lo, de certa maneira, a Michalski,

Em um de seus ensaios publicado nos anos 1970, Flusser (1998:39) observou que o tema da imigração fora poucas vezes analisado até então sob o ponto de vista do intelectual imigrante: “Isto é surpreendente, já que deve ser suposto ser justamente o intelectual o mais indicado para articular a situação existencial do imigrante.” Os relatos biográficos e a experiência profissional de Flusser, como estrangeiro neste país, lembram a trajetória de um outro imigrante europeu, o crítico teatral Yan Michalski (1932-1990), polonês de nascimento e naturalizado brasileiro. Ambos fugiram da invasão nazista, vieram para o Brasil, exerceram o jornalismo e inicialmente dedicaram-se a redigir simultaneamente em duas línguas: Flusser, em alemão e português, e Michalski, em francês e português.

Ultrapassar fronteiras, sejam elas geográficas ou lingüísticas, parece ser a sina de todo imigrante e, no caso de Yan Michalski, a primeira delas aconteceu aos oito anos de idade, imposta pelo gueto de Czestochowa – sua cidade natal – que o separou de seus pais. Foi salvo por uma amiga da família que conseguiu escondê-lo por algum tempo em seu apartamento de Varsóvia. Após três anos, ao ser descoberto por meio de uma denúncia, Michalski viu-se despojado de sua verdadeira identidade e obrigado a permanecer incógnito numa aldeia do interior da Polônia. Em 1945, foi para Zurique, morar com parentes suíços e de lá migrou com eles para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em julho de 1948.

A capacidade de comunicar-se por meio de outras línguas proporcionou o alargamento das fronteiras culturais do crítico. Além do português, falava francês, inglês e alemão; o polonês, sua língua materna, foi aos poucos sendo esquecido. Profissionalmente, antes de se

iniciar como colunista de teatro do *Jornal do Brasil*, em meados dos anos 1960, Michalski obteve a sua primeira inserção na área da crítica teatral e cinematográfica ao escrever, entre 1954 e 1957, no *Journal Français du Brésil*, um periódico da comunidade francesa do Rio de Janeiro. Redigia em francês, idioma com o qual mantinha grande afinidade, por ter estudado no Liceu Franco-Brasileiro (RJ), e por ter prestado o exame de conclusão do ensino médio francês, o *baccalauréat*, em 1950. O crítico costumava frisar que a escola francesa lhe dera uma boa base de redação e que em seu currículo escolar constara o estudo da literatura dramática através de cenas de peças de Molière, Racine e Corneille (GUILHERME, 1980:10).

Um dado oportuno é que entre 1953 e 1954, de acordo com informações colhidas em anotações autobiográficas, Yan Michalski teria frequentado os cursos de nível básico e de extensão universitária de crítica cinematográfica da Ação Social Arquidiocesana – ASA, considerados um dos primeiros cursos de cinema do Rio de Janeiro. O principal objetivo desses cursos era a “transmissão de critérios de análise de filmes de qualidade” (JORNAL DA PUC, 1997).

“Molière change d’adresse” vem a ser uma das manchetes estampadas no primeiro número do periódico quinzenal *Journal Français du Brésil*, publicado em junho de 1952, ano em que a Comédie Française faz temporadas em São Paulo e Rio de Janeiro. As críticas do jornal privilegiavam a análise de filmes, peças e concertos de autores franceses em cartaz no Brasil e no exterior.

O *Journal Français du Brésil*, na quinzena inicial de novembro de 1954, traz a primeira *chronique* de Yan Michalski, publicada na coluna Le Cinéma, sobre o filme *Les portes de la nuit*, de Marcel Carné, assinada: “par Jan” (JORNAL, 1954a:9). Segundo o editorial (JORNAL, 1954b:1): “De agora em diante, crônicas permanentes de cinema, de teatro, de música e de esportes serão incluídas em todos os números. Os autores são ‘especialistas’ a quem nós confiamos a responsabilidade de redigir na forma de crítica uma apreciação do principal acontecimento da quinzena.”¹

Ao abordar o filme *Julietta*, do também francês Marc Allegret, em 1955, Michalski (JORNAL, 1955a:10) reflete sobre o que considerava ser o triste destino dos críticos de cinema: “Vamos ao cinema como outros vão ao trabalho.” Interessante notar o preciosismo em sua observação sobre certas minúcias lingüísticas do vocabulário da crítica de cinema, sobre os anglicanismos dominantes nos termos empregados para tratar da atividade cinematográfica: “(...) preparamos mentalmente para decompor o cenário e analisar a montagem, estudar cuidadosamente os *travellings*, os *close-ups* e mil outras coisas de nome inglês.”

Escrita em 1955, por ocasião da estréia da peça *Pluft, o fantasminha*, “Fantômes au Tablado” se configura como a primeira crítica teatral de Yan Michalski. O crítico, que havia ingressado recentemente como ator no grupo de teatro O Tablado, dirige elogios à autora Maria Clara Machado: “*Pluft* é, com toda a objetividade, uma das mais belas peças para crianças que eu conheço.” E propõe: “Se algum dia este número do *Journal Français du Brésil* chega à França e cai nas mãos de um grupo, que faz teatro infantil, se este grupo procura uma boa peça para seu repertório, e acredita que o pequeno fantasma *Pluft* possa fazer a conquista das crianças francesas como ele fez a conquista das crianças brasileiras que nos escrevem: nós nos encarregaremos de bom grado da tradução!” (JORNAL, 1955b:10). É possível notar que, a partir deste número do *Journal Français du Brésil*, Yan Michalski irá se alternar entre as críticas de cinema e teatro e irá, aos poucos, proporcionar um espaço generoso para o teatro brasileiro junto ao público da colônia francesa.

Posteriormente, Yan Michalski resenhou espetáculos na prestigiada revista de literatura e arte *Leitura*, a convite de Renard Perez, a quem conheceu na casa do escritor Aníbal Machado (CADERNOS DE TEATRO, 1981:11). Segundo palavras do próprio crítico, seus artigos seguiam a linha editorial da revista, ou seja, o que predominava

era o “aspecto literário do teatro” (GUILHERME, 1980:10). A revista *Leitura* surgiu em 1942, sob a direção de Dioclécio D. Duarte e Raul de Góes. Renard Perez ocuparia o posto de redator-chefe em 1963, ano em que convida Yan Michalski a ocupar a coluna de teatro, junto a nomes de gabarito como os de Alex Viány (cinema) e Marc Berkowitz (artes plásticas). Nesta mesma época, Michalski se tornaria crítico interino da coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, assinada, então, por Barbara Heliodora. Em 1964 assumiria definitivamente a função no *JB*, permanecendo na revista *Leitura* até 1968.

Voltando a Flusser, lembro que ele e Michalski desenvolveriam um perfeito domínio da língua portuguesa, a ponto de traduzirem obras para o nosso idioma. Macksen Luiz (2000:2) nos revela alguns aspectos sobre o cuidado de Michalski com a escrita: “(...) escrevia à mão cada uma de suas críticas que, por 19 anos, ocuparam as páginas do Caderno B do *Jornal do Brasil*. Depois de feitas as correções e ajustes, transcrevia na máquina de escrever, a princípio manual, só depois elétrica, de onde retirava laudas sem nenhuma rasura, impecáveis, e que continham textos tão límpidos quanto a clareza de sua análise, igualmente impecável”. Sérgio Paulo Rouanet (*apud* KESTLER, 1998:97) relataria algo semelhante sobre Flusser, segundo ele, “um nome seminal para todos os que se interessam por cultura no Brasil. Morou mais de 30 anos em São Paulo, onde escrevia, num português impecável, para os principais jornais.”

Para concluir esta comunicação gostaria de citar um trecho de Flusser (1998:48) sobre a fenomenologia do brasileiro: “Tornar-se brasileiro é difícil, porque as estruturas brasileiras estão escondidas, e ninguém é brasileiro (exceção feita da elite decadente, que o é em sentido superado). Portanto pode-se tornar brasileiro apenas quem primeiro dá sentido a este termo. E, para poder dar esse sentido, precisa primeiro descobrir a realidade. E, para poder descobrir a realidade, precisa primeiro alterar o ambiente. Em outros termos: se dar sentido, descobrir realidade e modificar ambiente é viver, então tornar-se brasileiro é tarefa para uma vida.” Essa será uma das minhas linhas de leitura da trajetória intelectual de Yan Michalski no Brasil.

Nota

¹ As citações dos artigos do *Journal Français du Brésil*, redigidos originalmente em francês, foram traduzidas pela autora.

Bibliografia

- Cadernos de teatro*. Yan Michalski – Entrevista. Rio de Janeiro: O Tablado, nº 90, jul./ago./set. 1981.
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Org. Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GUILHERME, Ricardo. Yan Michalski: o crítico e a autocrítica. *O Povo*, Fortaleza, 17 fev. 1980.
- Jornal da PUC*, seção Cultura. Curso analisa o belo no cinema, nov. 1997, <http://www.puc-rio.br/jornaldapuc/nov97/index.html>. Consultado em 2 dez. 2005 às 13h45.
- Journal Français du Brésil*. Rio de Janeiro, nº 58, du 1 au 15 de novembre 1954a.
- Journal Français du Brésil*. Rio de Janeiro, nº 59, du 16 au 30 de novembre 1954b.
- Journal Français du Brésil*. Rio de Janeiro, nº 78, du 1 au 15 septembre 1955a.
- Journal Français du Brésil*. Rio de Janeiro, nº 81, du 16 au 31 de octobre, 1955b.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Trad. Karola Zimber. São Paulo: EDUSP, 2003.
- MACKSEN LUIZ. Emoções contidas e rigor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 abr. 2000, Cad B.

* * *

PASCHOAL SEGRETO EM SÃO PAULO

Elizabeth R. Azevedo

Universidade de São Paulo (USP)

Paschoal Segreto, São Paulo, café-concerto

Ministro das Diversões foi o título que Paschoal Segreto (1868 – 1920) recebeu da imprensa carioca em 1910. Procópio Ferreira, pouco depois, chamou-o de “o papa do teatro brasileiro”. Seu “ministério” originou-se de sua intensa atividade como empresário teatral e cinematográfico.¹ Paschoal estabeleceu-se no ramo dos espetáculos ao inaugurar, em 1896, o Salão das Novidades Paris no Rio, primeira sala fixa de cinema do Brasil. Em 1898, realizou o primeiro filme “natural”² brasileiro de que se tem notícia. Tratava-se da vista da entrada da Baía da Guanabara tomada a partir do navio em que seu irmão Afonso voltava de uma viagem à Europa e aos Estados Unidos.

Com o sucesso, se une aos irmãos, ampliando os negócios e investindo em outras cidades e Estados. Isso só foi possível porque Paschoal Segreto representava um novo tipo de empresário teatral. A tradição brasileira, e mesmo européia, era de que o ator principal, ou o diretor, de uma companhia fosse também seu empresário. Paschoal nunca foi ator, nem diretor, ou ensaiador como se costumava dizer. Era um negociante do ramo das diversões. E não tinha preconceito contra nenhuma delas, desde que fosse rentável. Além de seu pioneirismo no cinema, Paschoal também inovou no campo teatral. Investiu em cafés-concerto no Rio de Janeiro e fixou o chamado “teatro por sessões”. Foi também quem negociou, pela primeira vez, uma folga semanal para os atores, em 1920. Seria tão bem-sucedido em suas iniciativas que a companhia de revistas e burletas que arregimentou para trabalhar no Teatro São José do Rio de Janeiro, a partir de 1911, durou ainda por seis anos depois de sua morte, pois a companhia escapava da dependência da figura do primeiro ator/empresário para existir.

Ao expandir seus negócios, Paschoal dirigiu seu olhar para fora do Rio de Janeiro. A primeira referência que se tem dele em São Paulo é, como havia sido no Rio, relativa ao cinema. Consta que em 1899 o primeiro filme (natural) que mostrou a cidade foi feito por Paschoal e seu irmão Afonso. Era o registro de um cortejo organizado pelo Circolo Operário Italiano em comemoração ao aniversário da Unificação Italiana. Porém, o filme não foi exibido em São Paulo, só no Rio.

Em 1901, as atividades empresárias de Paschoal Segreto na capital paulista tornam-se mais regulares com a inauguração de um jogo de pules, anunciado como “velódromo mecânico”.³ Mas a fama viria com seu investimento na área teatral, especialmente como a abertura, do melhor café-concerto paulistano⁴ – O Politeama-Concerto. Localizado na rua de São João, 23,⁵ num edifício inaugurado em 1892, de propriedade da Companhia Antártica Paulista, era dirigido por J. Cateyson, que depois se tornaria ele próprio empresário por muitos anos em São Paulo.

Thomaz Mayor, administrador da empresa Segreto, em matéria do jornal *O Comércio de São Paulo* explicava que

os espetáculos oferecidos pelo Politeama Concerto são fornecidos por uma série de companhias de Buenos Aires, Rosário, Montevidéu, Rio de Janeiro e São Paulo; de maneira que as trupes permanecem apenas dez ou quinze dias em cada cidade, resultando disso novidade constante no elenco e no repertório. É um vai-e-vem contínuo formado pelos artistas que contratados na Europa, entram por Buenos Aires e regressam ao ponto de partida, saindo por São Paulo, depois de ter cumprido o itinerário pelas cinco cidades citadas.⁶

As primeiras atrações foram: Rosir- Hams (um casal de cantores), Bayman e Zina (cantoras italianas), Kralike (cantora tirolesa), Jenny Cook (transformista excêntrica), Theodora (ginasta), Portos (“hércules” e lutador), Elsa Ortiz (dançarina espanhola), Colberg (homem meio-soprano), entre outros.

O Politeama-Concerto tornou-se um sucesso imediato (sempre “cheio como um ovo”,⁷ no dizer de um cronista), revigorando inclusi-

ve as matinês, há muito tempo esvaziadas. Contudo, junto com o sucesso vieram os problemas com a censura. Em junho, o mesmo jornal⁸ noticiava que a polícia havia determinado que as saias das atrizes deveriam permanecer abaixadas – “chorando pelas pernas das cantoras”⁹ – e que se cobrisse com *fichus* e golos dos decotes das “atrações” nas apresentações das tardes familiares.

Os espetáculos duraram até meados de novembro, quando os proprietários do edifício foram obrigados a fechá-lo para executar reformas emergenciais exigidas pela Prefeitura. O teatro foi reaberto em janeiro do ano seguinte, mas pela Empresa C. Seguin & Cia, dirigida pelo mesmo J. Cateyson, permanecendo como café-concerto até o final de 1904.

Paschoal Segreto volta a atuar em São Paulo em 1906, arrendando o antigo teatro Carlos Gomes, do Largo do Paissandu, esquina com a atual rua Dom José de Barros, recém-reformado pelos seus proprietários e mudando seu nome para Moulin Rouge, o mesmo de um dos teatros que possuía no Rio de Janeiro¹⁰. Inaugurado em 1 de agosto, enfrentou problemas iniciais, perdendo público, ao que parece pela má qualidade da orquestra, defeito fatal nesse tipo de espetáculo. Das atrações apresentadas, algumas foram: a Companhia Cômica Italiana de Comédias e Vaudevilles Marchetti, com as atrizes/cantoras Graziosi Dina e Itália Almirante, e dançarinas de Paris. O Moulin Rouge funcionou até 1908 e reabriu em 1909; em 1910 passou para a Companhia Teatral Paulista.

Provavelmente para não permanecer inativo durante a interdição do Moulin Rouge, a Empresa Paschoal Segreto arrendou por dois anos, a partir de outubro de 1907, o Teatro Santana, de Antonio Álvares Penteado, fazendeiro e industrial paulista. A primeira atração foi a Companhia Lírica Italiana, que apresentou, a preços populares, as óperas *Tosca*, *La Gioconda*, *Cavalleria Rusticana* e outras mais, todas bem conhecidas do público. Mais arrojada e moderna foi a atração seguinte: o Cinematógrafo Colosso que, “com vistas magníficas, quer pela nitidez, quer pela beleza dos quadros”,¹¹ exibiu fitas feitas por Afonso Segreto (O Corso de Carruagens na Exposição,¹² Almoço da Imprensa no Pão-de-Açúcar) e, grande sensação da época, o filme nacional *O Crime da Mala*. Seguiram-se outras companhias de peso como a Vitale, a Grande Companhia Alemã de Óperas e Operetas e a da grande atriz italiana Tina di Lorenzo. Terminado o contrato, Segreto voltou a arrendar o Teatro Santana esporadicamente até sua demolição, em 1912. Localizado na rua Boa Vista (onde hoje se encontra o viaduto Boa Vista¹³) era o melhor teatro da cidade até a inauguração do Teatro Municipal em 1911. Daí se vê que a Empresa Segreto trabalhava não só com companhias populares de variedades, mas também com grupos de teatro de “mais sérios”.

Por essa época, Segreto ampliou suas atividades para outros pontos da cidade. Em 1910, arrendou o Teatro Cassino, inaugurado em setembro de 1909, localizado entre as ruas 24 de Maio e Onze de Junho (atual Dom José de Barros), de propriedade da Cia de Diversões. No mesmo ano, reabriu o Moulin Rouge, mudando depois seu nome para Teatro de Variedades. Em todas essas casas, alternavam-se atrações de maior ou menor qualidade. Balés, cantoras, companhias líricas, elefantes, acrobatas, companhia de operetas e de revistas. Contudo, tanto o Teatro de Variedades e quanto o Cassino se dedicariam mais comumente à apresentação de espetáculos ligeiros.

O Variedades funcionou até cerca de 1914, tendo sido aí introduzido o sistema de “teatro por sessões” na capital paulista (a primeira às 18 e a segunda às 19:45h). Mais longa vida teve o Teatro Cassino. Em 1914, no entanto, Paschoal mudou seu nome para Teatro Apolo¹⁴ e anunciou que não mais apresentaria espetáculos de café-concerto. Para dar prova de sua nova proposta, trouxe a Companhia Tavieira com a revista *Verdades e Mentiras*, com “deslumbrante *mise-en-scène* e grandioso guarda-roupa”,¹⁵ a Companhia Dramática Napolitana de Alfredo Minino, a Companhia Dramática Espanhola Valle, a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José (do Rio de Janeiro), a Com-

panhia de operetas Mareska-Weiss e a Grande Companhia Dialetal Città di Napoli, entre outras. Contudo, o teatro continuou apresentando com regularidade pequenas companhias de variedades, ficando conhecido pelos paulistanos como o *music-ball* da Dom José. A partir do final de 1918, seu uso foi intermitente; abria para a curta temporada de uma companhia e depois ficava longo tempo fechado. Em março de 1920, o teatro passou para o comando de outra empresa.¹⁶

Durante anos, nos anúncios de jornal, Afonso Segreto¹⁷ aparecia como responsável pela empresa. Provavelmente Afonso instalou-se em São Paulo para cuidar dos interesses da família na cidade. De Paschoal, nunca se teve notícia que tivesse voltado a São Paulo depois de 1899. Sua morte, em 22 de fevereiro de 1920, não foi noticiada com destaque pela imprensa paulistana, muito embora, como empresário de diversões, tenha feito parte da história da cidade por mais de uma década.

Notas

¹ Paschoal e seus irmãos, Gaetano (? -1908), que se tornou jornalista, e Alfonso, ou Afonso como ficou conhecido (1875-1920), vieram da região de Salerno, na Itália, chegando no Brasil em 1883. Aqui foram inovadores em muitas áreas do divertimento popular.

² Isto é: de “não ficção”, de imagens reais, de paisagens ou acontecimentos.

³ É conhecido o interesse dos Segreto pelas maquinetas automáticas. No Rio de Janeiro, inventaram e patentearam várias dessas novas máquinas mecânicas, tais como o Protetor Segreto, o Indicador Urbano, a Junção Elétrica para Iluminação, os Cavalos Higiénicos, o Estereoscópio Aperfeiçoado Automático, a Bicicleta Contínua e Circular, a Estrada Aérea e muitas outras mais. Ver MARTINS, W. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia de Ciências Sociais da UFRJ, 2004, pp.81-120.

⁴ Cafés-concerto apareceram em São Paulo por volta dos anos 80 do século XX, mas tinham péssima reputação e provocavam constantes problemas com a polícia.

⁵ Hoje, Avenida São João, justamente onde há a passagem de nível do Vale do Anhangabaú.

⁶ *O Comércio de São Paulo*, 28-4-1901, p. 2.

⁷ *Idem*, 3-5-1901, p. 2.

⁸ *Idem*, 17-6-1901, p. 1.

⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁰ A Empresa Paschoal Segreto possuiu, ou arrendou, no Rio Janeiro diversos teatros e centros de diversões: Parque das Novidades, Maison Moderne, High Life, Parque Fluminense, Moulin Rouge e Teatro São José.

¹¹ *O Comércio de São Paulo*, 27-2-1908, p. 3

¹² Exposição em comemoração aos 100 anos de abertura dos portos brasileiros.

¹³ Muitos dos teatros paulistanos construídos no final do século XIX e início do XX foram postos abaixo para dar lugar a viadutos, numa estranha cruel coincidência.

¹⁴ Era a segunda vez que São Paulo tinha um teatro com esse nome. O primeiro existiu no final do século XIX e ficava onde depois foi construído o Teatro Santana.

¹⁵ *O Comércio de São Paulo*, 1-10-1910, p. 5.

¹⁶ Curiosamente, o contrato com a Empresa Segreto venceu no mesmo dia da morte de Paschoal.

¹⁷ Encontra-se também o nome de Florentino Segreto ligado aos negócios da empresa.

Bibliografia

- AMARAL, A. B. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979, 459p.
- ARAÚJO, V. P. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, 353p.
- AZEVEDO, E. R. História dos teatros em São Paulo. In: *História da cidade de São Paulo*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, vol.1, pp.523-75.
- CHIARADIA, F. A companhia de revistas e burletas do teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto. Dissertação de mestrado apresentada ao Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1997, 190p.
- Correio paulistano – 1873-1900*.
- MAGALDI, S e VARGAS, M.T. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000, 454p.
- MARTINS, W. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia de Ciências Sociais da UFRJ, 2004, 171p.
- O Comércio de São Paulo – 1900-1916*.
- O Estado de São Paulo – 1916-1920*.

* * *

PROCESSOS CRIATIVOS DA CIA. DOS ATORES

Fabio Cordeiro dos Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Processo, autoria, espetáculo

Propomos expor, em resumo, as principais reflexões desenvolvidas para a dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (UNIRIO) em 2004. Com esta pesquisa, tentamos contribuir para a análise do trabalho da Cia. dos Atores, do Rio de Janeiro, através do estudo de três de seus processos criativos. Escolhemos espetáculos que, de algum modo, representam uma tendência em sistematizar, cada vez mais, a fase de ensaios.

O que se procura, com este trabalho, é desenvolver uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo de teatro; o tempo de preparação, pesquisas, ensaios e escolhas estéticas, quando, de maneiras diversas, o espetáculo vai ganhando suas primeiras características.

Ao mesmo tempo, buscamos apresentar o projeto moderno brasileiro, nos anos 50 e 60, com seus princípios de hierarquia e poder, suas noções de autoria, seus procedimentos criativos mais comuns, como uma forte referência a ser apreendida, reelaborada ou completamente abandonada pelas gerações seguintes. O moderno brasileiro poderia ter criado uma espécie de tradição de procedimentos de criação do espetáculo? No caso da Cia. dos Atores, através de seus processos criativos, como tal *tradição* se apresentaria? Desse modo, em qual medida podemos discutir a existência, ou não, de um paradigma, para a autoria do espetáculo, forjado desde o tempo do TBC?

Este estudo é, também, uma tentativa de tecer considerações sobre o moderno como uma tradição teatral que sofre determinadas revisões tanto no plano da crítica como na prática da cena, ao longo das últimas quatro décadas. O moderno, de maneiras diferentes, ainda se faz presente como referência para procedimentos criativos, nas escolas de teatro ou nos palcos brasileiros, até mesmo pela permanência, expressiva, das primeiras gerações de atores e diretores modernos.

Criar um espetáculo em processo, pode-se dizer, também se tornou um valor e uma referência, nas últimas décadas do teatro brasileiro, para tendências identificadas pela “categoria” *teatro experimental* ou *teatro de pesquisa*. É curioso notar que essa característica parece funcionar como um diferencial entre um teatro “of”, supostamente inovador como linguagem cênica, e o que se convencionou chamar de “teatrão” – termo pejorativo para o teatro que se filia, de algum modo, a uma *doxa* de criação moderna – o “espírito do TBC”, como diria Décio de Almeida Prado.

Pode-se dizer que a criação coletiva, modo de criar o espetáculo de determinados grupos de atores dos anos 70, teria sido uma tentativa de romper com o *esquema* do “estudo do texto”, ou da valorização do texto dramático.¹ O texto dramático, como obra pronta e acabada, muitas vezes nem fazia parte destas encenações, ou então servia como objeto de desconstrução e metáfora, adaptado, ou *colado* a outros textos, em uma clara tentativa de desvalorizar “os clássicos” e a “tradição do autor dramático”.

Nos anos 80, na visão do crítico Sábado Magaldi,² após o espetáculo *Macunatma* (1978), de Antunes Filho, a tendência do “teatro do encenador” ganha um grande número de adesões em diversos centros da produção teatral brasileira. Como exemplos deste perfil profissional poderíamos citar ainda: Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulisses Cruz, além de Antônio Araújo e Enrique Diaz, entre outros encenadores-criadores.³ Mesmo considerando a incidência de grupos e companhias, tal função artística parece ter-se tornado a principal referência para o teatro brasileiro contemporâneo, nas décadas de 1980 e 1990.

Afirmar que estaríamos na “era do encenador”, ou na “era do ator”,⁴ significa também levar adiante uma reflexão sobre a história do teatro sob o ponto de vista das funções teatrais. Neste sentido, torna-se rele-

vante discutir tais aspectos, pois quando localizamos o encenador como centro desencadeador da cena contemporânea estamos considerando a encenação como um conjunto de procedimentos, não somente como um produto final e acabado. Desse modo, encenar significa agir em processo.

A Cia. dos Atores, dirigida por Enrique Diaz, inicia sua trajetória ao final dos anos 80, em um cenário carioca “dominado” pela expressão destes encenadores contemporâneos. No entanto, sua marca como agrupamento, fundamentalmente, possui o traço coletivo. E é exatamente esse “traço coletivo” que merece uma definição mais cuidadosa.

Com a chamada *criação coletiva*, as funções teatrais, em alguma medida, sofriam uma espécie de *apagamento*; como nos processos criativos do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Nossa hipótese é a de que a Companhia, ao mesmo tempo, assimila as funções teatrais conceitualmente fixadas pelo projeto moderno brasileiro e algo da *criação coletiva* dos anos 70 e do teatro do encenador dos anos 80. Haveria, nesse sentido, uma nova perspectiva para a autoria do espetáculo, sobretudo, a partir dos anos 90, no Brasil?

O estudo sobre a criação de *A Bao a Qu – um lance de dados* (1989), *Melodrama* (1995) e *O rei da vela* (2000), sob certos aspectos, aponta para a possibilidade de haver um tipo de *teatro colaborativo*. Verificamos, também, a utilização da *performance* como ferramenta de construção e a *colaboratividade* como sistema de trabalho, em alguns de seus espetáculos. A Companhia, de forma particular, aproxima-se da hipótese de um *teatro colaborativo*; é bom dizer que nem todos os seus processos apresentaram o mesmo modo de colaboração.

Nosso esforço de análise visa, também, discutir a hipótese de que o Autor não seria uma função técnica ou artística, mas teatral, uma condição ontológica de enunciação do discurso cênico. A autoria, em teatro, um dos tópicos centrais de nosso trabalho, no contexto da Cia. dos Atores seria, a seu modo, coletiva.

Compomos o seu percurso entre 1988 e 2004, em três fases: “anos de formação”, “o núcleo se afirma” e “a companhia se organiza”. Seus espetáculos oscilam em torno do próprio gênero espetacular (*performance*, teatralização de obras literárias, teatro infantil), das possibilidades expressivas do corpo do ator (na utilização de recursos da mímica), do próprio conceito de encenação (na utilização de elementos multimídia) e das possibilidades de criação da dramaturgia (com a presença de um dramaturgo durante o processo de criação, gerando um texto inédito – como em *Melodrama*).

Tentamos pensar sobre o trabalho de Enrique Diaz, como diretor, no qual, pode-se dizer, há uma tendência à co-direção, no sentido de *co-laboração*. O espetáculo *A Bao a Qu*, cujo tema é o próprio processo de criação, sem contar com a participação de um dramaturgo, não parte de um texto dramático. A dramaturgia foi sendo organizada durante o processo de trabalho entre atores e encenador, que também assina o roteiro e a concepção do espetáculo.

Tentamos comparar os traços de linguagem dramática entre os espetáculos estudados partindo da análise do processo de escrita do texto de *Melodrama*. Percebemos algumas reincidências de estruturas dramáticas entre os três espetáculos, como as tramas paralelas que acabam se entrelaçando ou a repetição de situações entre personagens diferentes.

Refletimos sobre o processo do Ator, principalmente, através do estudo da montagem de *O rei da vela*. Nesse espetáculo a *performance* dos atores funciona como principal elo, um “ponto de passagem”, para as parcerias entre os setores da criação, pode-se dizer, dando à Cia. dos Atores a aparência de um *sujeito coletivo*, responsável pela autoria do espetáculo; seria uma assinatura individual e plural ao mesmo tempo. Nesse caso, poderia haver um novo exercício de autoridade sobre a obra do teatro?

A Cia. dos Atores também adotou textos preconcebidos, como em *O rei da vela*, aproximando-se, por um lado, da lógica moderna de criação e, por outro, distanciando-se, pela forma como a equipe fun-

cionou durante o processo – de acordo com uma noção de *teatro* ou de *processo colaborativo*.⁵ Algo que aproxima a Cia. dos Atores de alguns exercícios criativos do Teatro da Vertigem⁶ (*Apocalipse 1,11*), assim como de determinados processos do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine,⁷ nos anos 70 ou do processo de criação de *Macunaima* (1978), de Antunes Filho.⁸

Em nossas conclusões, acreditamos ser possível sustentar que a definição das funções teatrais *fixadas* pelo teatro moderno, no caso da Cia. dos Atores, possui desdobramentos que colocam em jogo determinadas noções de autoria, para nós, baseadas na acepção romântica do “gênio criador”. O autor, de acordo com o teatro moderno brasileiro, seria o dramaturgo – e o diretor o seu *ilustrador*, aquele que materializa no palco a sua obra dramática.

Enrique Diaz apresenta um outro perfil como “encenador-criador”, ao utilizar a *performance* dos atores como fonte fundamental para a organização de estruturas dramáticas e espetaculares. O sujeito criador, aquele que se responsabiliza pela autoria do espetáculo, passa a ser percebido como coletivo e este coletivo não visa anular a individualidade ou a plural assinatura do trabalho.

A Cia. dos Atores possui hoje uma sede e conta com um patrocínio regular. É composta por um núcleo de atores-integrantes que, ocasionalmente, se desdobram nas demais funções teatrais (produção, direção, figurino e cenário). Fazem parte deste núcleo os atores: Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Enrique Diaz, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro. Cada um deles já desempenhou, em diferentes oportunidades, mais de uma função na estrutura de criação do espetáculo.

Notas

¹ Cf. FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

² Cf. MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Revista SBAT. Rio de Janeiro: SBAT, setembro, 1996.

³ Expressão que passou a ser comum para identificar este *novo* perfil do profissional de direção de espetáculos.

⁴ Ainda que tais expressões sejam redutoras e excludentes.

⁵ Encontramos essa expressão pela primeira vez no título do relatório de pesquisa (*Bolsa Viúva*) da atriz Mariana Lima, sobre o processo criativo de *Apocalipse 1,11*, ainda inédito.

⁶ Cf. NESTROVSKI, Arthur (et al). *Teatro da Vertigem/ Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

⁷ Cf. WILLIAMS, David (org.). *Collaborative Theatre – The Théâtre du Soleil sourcebook*. London and New York: Routledge, 1999.

⁸ Cf. GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

Bibliografia

CORDEIRO, Fabio. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO.

* * *

FORMAS DE HUMOR NO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Gabriela Maria Lisboa Pinheiro

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro, historiografia do teatro brasileiro, Machado de Assis

Este trabalho está relacionado ao tema da pesquisa de mestrado iniciada em agosto de 2005 na Universidade de São Paulo. A pesquisa estuda o teatro escrito por Machado de Assis, tendo em vista as formas de humor construídas em suas peças, sua importância no conjunto da obra do escritor e também no cenário teatral brasileiro, durante a segunda metade do século XIX. Machado de Assis dedicou-se ao teatro especialmente durante o período de sua juventude, mas nunca

o abandonou por completo. *Não consulte médico* e *Lição de botânica*, suas duas últimas peças publicadas respectivamente em 1896 e 1906, comprovam que Machado de Assis deu especial atenção ao teatro até o fim de sua vida. Além disso, o escritor foi o mais importante crítico de teatro de seu tempo. Com apenas 20 anos de idade, tornou-se crítico teatral do jornal *O Espelho*, na seção chamada *Revista Teatral*. Escreveu ainda nos jornais *Diário do Rio de Janeiro*, *A Semana Ilustrada* e outros. Tornou-se censor do Conservatório Dramático em 1862. Escreveu e traduziu peças de teatro especialmente entre os anos de 1860 e 1870.

O estudo da obra teatral de Machado de Assis se faz importante por diversas razões. Além de terem sido escritas durante o período de maior florescimento do teatro brasileiro no século XIX, suas peças já apresentam características que fariam dele o nosso maior e mais representativo escritor. Machado de Assis presenciou a chegada da escola realista nos palcos brasileiros, tornando-se um de seus maiores defensores. Assim como José de Alencar, o escritor chamou atenção para a necessidade da formação de um teatro nacional, tomando como modelo o teatro realista francês, a chamada “escola moderna”. “Entre 1860 e 1863, Machado vai acompanhar de perto e aplaudir o surgimento de uma dezena de dramaturgos que forneceram ao Ginásio Dramático um conjunto nada desprezível de peças que abordam os costumes da burguesia emergente do Rio de Janeiro, com propósito moralizador”.¹

Estudar suas peças tendo em vista o gênero da comédia e as formas de humor que ela se utiliza (como a paródia, a ironia, a sátira...) parece ser um campo bastante fértil. Machado de Assis, além de possuir um notável conhecimento da tradição deste gênero e dos rumos que ele tomava nos palcos da Europa (e especialmente nos palcos franceses) durante o século XIX, nosso escritor também trazia um profundo conhecimento da tradição literária brasileira. Já no século XVII temos notícia da abertura de “casas de ópera” e “casas de comédia” no Brasil. E, durante a juventude de Machado de Assis, Martins Pena já havia criado uma certa tradição com suas comédias, de apelo bastante popular, mas que já se encontravam, de alguma forma, superadas. Certamente, como já foi dito, não foi o modelo de Martins Pena que nosso escritor buscou, mas o modelo do novo teatro francês, o teatro realista. As comédias realistas, de caráter moralizante e civilizador, eram para Machado de Assis o modelo mais apropriado e capaz de construir uma dramaturgia que pudesse tratar das questões sociais do momento. Mas, o jovem escritor não se arriscou de imediato na criação de um teatro nos moldes da comédia realista. Os chamados “provérbios dramáticos”, comuns na obra de Alfred de Musset e Octave Feuillet, representaram o primeiro caminho encontrado por Machado de Assis. De qualquer forma, a luta pelo bom gosto foi sempre um princípio norteador para o escritor, que rompia com a tradição cômica típica das peças de Martins Pena.

Machado de Assis sempre possuiu uma capacidade extraordinária de observação da vida social e política brasileira, além de também ser um sensível observador da alma humana. Por isso, seu teatro (e por extensão toda sua obra) é recheado de contrastes humanos e sociais que nos surpreendem, e que aliados, por exemplo, à ironia (que é por excelência um mecanismo que acusa contrastes, além de produzir efeitos humorísticos), trazem junto de si um fino senso de humor. Dessa forma, encontramos aqui o que mais tarde seria desenvolvido com maestria em seus romances e contos. Além da ironia, recursos como a paródia são frequentes em suas peças, assim como são frequentes em suas demais obras.

O teatro para Machado de Assis foi o objeto de maior dedicação em sua juventude, e se achamos neste teatro os germens da obra escrita durante a maturidade, significa que Machado de Assis precisou de tempo e constante exercício para merecer a importância que nele conhecemos. “Certo vezo brasileiro de encarar o artista como um produto espontâneo e precoce não dá lugar para se compreender que a arte é a resultante de longa paciência, de esforço continuado de pes-

quisa, estudo, reflexão”.² O reconhecimento do talento crescente de Machado de Assis foi defendido por boa parte da crítica brasileira, e suas peças têm merecido especial atenção de alguns historiadores do teatro brasileiro. Apesar disso, considerando a imensa quantidade de textos dedicados à obra do escritor, percebemos que a grande maioria apenas se refere aos seus romances e contos. “O fato de Machado de Assis ter-se dedicado ao teatro no início de sua carreira, chegando mesmo a considerá-lo como seu destino literário, já seria suficiente para que recebesse mais atenção”.³

Suas peças tratam de temas importantes tanto para o conjunto da obra do escritor como para a história do teatro brasileiro. O reconhecimento que Machado de Assis conquistou durante a sua juventude, os cargos profissionais que ocupou neste período e a qualidade crescente de sua obra foram resultados desses anos iniciais dedicados à dramaturgia e à crítica. O estudo e a reflexão sobre suas peças e sobre este período de sua vida poderão contribuir dando um novo sentido e uma nova perspectiva sobre sua obra e sobre a sua formação como escritor.

Notas

¹ FÁRIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*. São Paulo, Estudos Avançados 18, 2004.

² COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

³ TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas. O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo, Editora Unisinos, 2002.

Bibliografia

- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
 BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1980.
 COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
 FÁRIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2001.
 FÁRIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*. São Paulo, Estudos Avançados 18, 2004.
 _____. *O teatro na estante*. São Paulo, Ateliê, 1998.
 _____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1993.
 MACHADO DE ASSIS, J.M. *Teatro de Machado de Assis*. (edição preparada por João Roberto Faria). São Paulo, Martins Fontes, 2003.
 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1996.
 MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
 _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1999.
 PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
 TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas. O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

* * *

MODERNISMO E HISTÓRIA DA PLATÉIA NO TEATRO BRASILEIRO

Giuliana Martins Simões

Universidade de São Paulo (USP)

História, espectador, modernismo

Os últimos anos do século XIX representam para a arte teatral o início de um período revolucionário. É a partir de então que será reconhecida a função e a necessidade do trabalho do encenador, o qual substituirá o antigo ensaiador, que apenas definia a disposição da cena, a marcação dos atores e auxiliava na determinação das inflexões e gestos dos personagens.

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça apresentada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator (Roubine, 1982:25).

Com a presença do encenador surge também uma nova e mais intensa preocupação: o espectador. O processo de comunicação teatral passa a ser desmontado e analisado em seus mais diversos aspectos. As pesquisas modernas, apresentadas pelos novos encenadores – das experiências naturalistas de Antoine, em Paris, até as experiências simbolistas de Appia, na Suíça, Craig, em Londres, e Meyerhold, em Moscou, todas surgidas nas primeiras décadas do século XX –, resultam diferentes tentativas, mas todas possuem uma preocupação comum: como intensificar o diálogo com o público receptor.

O reconhecimento da importância do espectador para o espetáculo, deflagrado neste período, e a percepção de que revelar os mecanismos da comunicação entre palco e platéia significa ampliar o conhecimento da própria arte teatral, acendem o interesse investigativo em olhar para o fato artístico teatral a partir da perspectiva da recepção.

Um estudo que se proponha a analisar o teatro brasileiro sob a perspectiva da história da platéia, precisa, portanto, buscar os rastros dessas revoluções cênicas, investigar como as idéias modernas de encenação que contagiavam o teatro europeu, e traziam o espectador para o centro do debate, chegavam ao país. E, mais especificamente, como esse momento histórico influenciou a formação não apenas dos produtores de obras teatrais em nosso país, mas, também e especialmente, dos receptores, ou seja, como o período apontado influenciou a formação de espectadores no teatro brasileiro.

A estética da recepção como instrumento de análise das obras dramáticas

A investigação acerca da história e formação da platéia no Brasil exige que lancemos um olhar para o passado que revitalize o aspecto comunicativo da arte teatral, tentando desvendar a tensão constante entre sociedade e obra de arte presente em cada experiência artística. Os estudos de estética da recepção desenvolvidos por Hans Robert Jauss, que sublinham os aspectos receptivos de uma obra artística, podem nos auxiliar imensamente nesta investigação.

A estética da recepção pretende que se escreva uma nova história da literatura a partir da atenção à esfera do leitor. O processo receptivo, sendo determinante para o evento artístico, deve estar presente também na investigação literária.

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (Jauss, 1994, p. 25).

Na medida em que compreendemos a literatura como um acontecimento e não como um fator estático, estamos vinculando a sua vida à experiência dos leitores, dos críticos e dos autores. Jauss propõe que este pressuposto, a relação dialógica que corresponde à vida da obra, sem a qual a mesma não pode existir, seja também pressuposto para a escrita da história da literatura.

Para a compreensão da experiência do leitor ou do espectador do passado, para a aproximação da natureza deste diálogo, a estética da recepção apresenta como ponto fundamental a reconstrução do horizonte de expectativa que acompanha uma obra, visto que nenhuma obra aparece sem estar envolvida em um contexto.

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (Jauss, 1994, p.26).

Somente após termos objetivado esse horizonte de expectativa, estaremos aptos a questionar a respeito da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores e espectadores. O horizonte de expectativa representa o momento do público, o estado da sociedade, seu conhecimento do gênero teatral e seus interesses no período. Os passos para a reconstrução deste horizonte encontram-se, primeiramente, nos dados literários, ou seja, no próprio texto, em seguida, na análise de alguns fatores externos que circundam a obra, tais como: o reconhecimento das normas literárias dominantes e imanentes ao gênero ao qual pertence aquela obra e a percepção da relação implícita com outras obras conhecidas do mesmo período.

Sobre os limites entre o horizonte de expectativa inicial e a obra nova, ou melhor, sobre a distância que separa um e outro, Jauss afirma que justamente esta medida revelará o caráter artístico de determinada obra. Quanto mais próxima de uma expectativa geral, quanto mais ligada ao já experimentado, mais distante da possibilidade de causar no público receptor um esforço de compreensão, de provocar uma guinada em suas convicções e em seus horizontes. A proximidade entre a obra e o horizonte já existente, entre o que esta propõe e o que já pertence ao senso comum, a aproxima, segundo o autor, da arte culinária, ou, podemos dizer, de uma arte de mera diversão. Jauss acredita, portanto, que o valor da obra decorre da percepção estética que esta é capaz de suscitar, apontando para o fato de que a boa criação contraria a percepção usual do receptor.

Considerações finais

A estética da recepção pode nos auxiliar, portanto, a estabelecer critérios para a observação da relação entre obra e espectador do passado; como reativar o processo comunicativo que existiu entre teatro e público brasileiros nas primeiras décadas do século XX; quais as implicações estéticas e históricas destes encontros; como não perder de vista o caráter temporal, que não está presente somente na encenação, mas também no texto dramático; de que maneira podemos desvendar os aspectos que interferem na elaboração de sentido de uma determinada obra por um determinado receptor, aspectos estes que serão localizados na esfera social e também no próprio texto; além de clarear o processo de reconhecimento do valor estético que uma obra propõe em seu contexto histórico-social.

A atenção à esfera da recepção vai ao encontro da proposta artística formulada pelo modernismo no teatro, que se propõe a retirar o espectador de seu lugar passivo na platéia, efetivando a sua ativa participação no evento artístico. A necessidade de interferência do receptor na decodificação e na construção de sentido para os signos cênicos marca um novo momento para a história do teatro.

Bibliografia

- BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992.
 JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
 ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

* * *

A MENINA, O VENTO E SEUS PARES

Inês Cardoso Martins Moreira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Dramaturgia, Maria Clara Machado

Se a peça de Maria Clara Machado “A menina e o vento” (1962) encontra no conto “O iniciado do vento” (1954), do pai da autora, Aníbal Machado, uma fonte de inspiração, um duplo por semelhança, todas as duas obras, tanto a peça quanto o conto possuem uma estrutura que se baseia no embate entre duplos por oposição. E estes pares de opostos se definem a partir de um contraste que estaria na raiz de todos os outros: movimento e estagnação. Oposição esta que se configura pela presença ou ausência do vento. Contraposição explicitada na fala do personagem do conto, Zeca da Curva, entristecido pela ausência do vento, num dia de ar parado: “O mundo fica sem graça, não é? Tudo parece fotografia.”

A peça “A menina e o vento” começa com Maria e Pedro fugindo de uma aula de “educação cívica” dada num dia de domingo por sua tia Adelaide. Os irmãos estão, já no prólogo, em movimento. Em oposição, as tias Adelaide, Adalgisa e Aurélia (esta última, figura intermediária, que reúne nela os dois opostos) revelam tendência à estagnação que se dá a ver no linguajar usado por elas, composto de frases feitas: “lugar de criança é dentro de casa”, e na nostalgia pelo tempo passado, contida nas falas de Aurélia que iniciam com o bordão “No nosso tempo...”. Em Aurélia, em particular, sua aparente imobilidade no tempo – “meio biruta, meio infantil” –, acaba funcionando de maneira inversa, já que, se guarda na idade adulta características ainda infantis, é justamente esta recusa pela maturidade – que nas outras resultaria num comportamento estagnado – que faz dela um duplo de Maria, uma vez que se predispõe a seguir os passos da sobrinha e ser também posta em movimento, levada pelo vento.

Já Maria encontra em Zeca da Curva um duplo por semelhança. Ambos se identificam com o vento a ponto de sentirem sua presença. Quando Maria e Pedro chegam na “cova do vento”, antes de verem o vento dormindo, a menina percebe que há ali algo diferente: “Ih, aqui hoje está muito esquisito.” No caso de Zeca da Curva, mesmo o ar estando parado, é “uma coisa” que o menino sente no corpo que anuncia que o vento “já vem vindo”. E, se Zeca da Curva sente o vento em seu corpo, Maria “ventarola”, faz de seu corpo um receptor de vento, um papa-vento. Tanto um quanto outro são levados pelo vento: Zeca embarca numa viagem sem volta, gritando “Com este eu vou!” e Maria monta na cacunda do vento e sai “voando por aí”.

Tanto na peça quanto no conto, a separação clara entre elementos da natureza e seres humanos é abalada. No conto, o engenheiro diz a Zeca que “correm” no vento “meninos invisíveis”. Um pouco mais adiante, o engenheiro observa com um binóculo Zeca da Curva, “nu no meio do vento”. Aproximando o binóculo, vê “a urina” do menino diluir-se “em gotas cristalinas”, e supõe, então, que Zeca da Curva “misturando ao ar um líquido de seu organismo (...) procurava sentir-se mais ligado aos elementos”. Na peça, Maria chega a considerar a possibilidade de ser transformada em brisa do mar. E o vento não só angaria uma família (a ventania é sua mãe e a brisa é sua filha), como recebe forma humana: “é velho e barrigudo.” E ainda se parece com alguém bem próximo às crianças: “o vento se parece com vovô Jaime.” E não é só nesta peça que Clara opõe um grupo de personagens “abstratos” a um grupo de personagens humanos. Em “Pluft, o fantasminha” a trama é semelhante. A cena da conversa entre o fantasma e a menina Maribel, na qual os dois se conhecem, pode ser considerada um duplo da cena na qual Maria trava com o vento os primeiros contatos. Todas as duas possuem um momento de estranhamento entre os personagens, que depois passam a amigos íntimos: a menina e o vento; Pluft e Maribel. O “intercâmbio cultural entre gente e fantasma”, promovido pela mãe de Pluft, seria uma interação entre gente e vento em “A menina e o vento”. Mais uma semelhança entre estas

duas peças é a de que tanto Maria quanto Pluft são levados pelos seus novos amigos, o vento e Maribel, para longe de casa, para uma aventura na qual vão conhecer o mundo, no caso de Pluft, e o Brasil, no caso de Maria. E é também, além de Maribel, o próprio vento que, em parte, vai ajudar a levar Pluft para longe de casa: “Toma aqui, uns pastéis de vento para vocês comerem no caminho. (...) Procura o vento sudoeste que é mais agradável.”

Um outro par de duplos que se faz por oposição, é o que contrasta ordem e desordem no conto e na peça. O vento é considerado por Maria como “o maior desordeiro de todos os tempos”. A menina o convida para fazer umas bagunças: “Mundo certinho é tão chato! Vamos desmanchar um pouco, tá bem?” A proposta de Maria é aceita pelo vento, que passa então a interferir na ordem das coisas: pendura as três tias numa árvore, levantando suas saias, faz o repórter se enrolar no fio do microfone e joga tia Adelaide nos braços do comissário. A última ação “desordeira” do vento é soprar um terrível vendaval, que tira todos da prisão, já que o comissário passa a considerar quase todos os personagens da peça suspeitos do desaparecimento de Maria. Um por um são, então, jogados em cena. Durante o vendaval “ouve-se o piano tocando as escalas desordenadamente”, som que remete ao início da peça quando o que se ouve, logo antes da primeira entrada de Maria e Pedro em cena, é o som de “uma escala de piano tocada ao longe”.

No conto “O Iniciado do Vento”, as desordens variam de mínimas mudanças, movimentos sutis, – “os cabelos assanhados do menino”, o vento que levanta os gravetos do caminho, o vento mais forte um pouco que levanta a saia das moças, “o ventinho nas barbas” de um velho –, até a desordem mais absoluta, quando, no final do conto, o vento opera uma mudança no comportamento, antes estagnado, de todos os habitantes da cidade: “Qualquer coisa havia mudado na fisionomia moral da cidade. O vento começou a existir. Descobriram-lhe um sentido novo.” Esta interferência mais determinante tem início quando, já no final do relato do engenheiro, durante a audiência na qual ele é acusado de ter sido responsável pelo desaparecimento de Zeca da Curva, o vento penetra na sala. “O vento forçava as janelas”, conta-se. E “entrava às lufadas pela vidraça lateral, a que se havia partido de manhã. E por essa fresta, logo ampliada, invadiu o prédio. Levantava os papéis, fazia bater as portas. Dava a impressão de que queria participar do final do interrogatório”.

Mas a interferência maior do vento é a de não deixar que a população leia o jornal da tarde com a notícia do escândalo, arrancando as folhas das mãos das pessoas ou jogando poeira em seus olhos. E continua ainda – como na peça de Maria Clara – a desarrumar tudo: espalha folhas de revistas que se desintegram no ar, desmancha o arquivo fazendo voar pelas janelas “uma nuvem de escrituras, certidões e editais”, bate nas pernas do Juiz e faz ventar o seu chapéu.

Outro contraste, pensando ainda na semelhança estrutural entre o texto de Aníbal e o de Clara, oporia um saber “científico” a um saber sensorial ou um saber da vivência, que, a certa altura, resvala para o fantasioso. No conto, este contraste fica claro nas conversas entre o engenheiro e Zeca da Curva. Quando o engenheiro sugere ao garoto que existem aparelhos capazes de medir a velocidade do vento este replica: “Pois sim, vou acreditar! (...) A gente toma a velocidade do vento é nas árvores e na roupa dos varais”. Num outro momento, o engenheiro resolve dar a Zeca “noções elementares sobre deslocamento de massas quentes e frias na atmosfera”. Mas o menino prefere acreditar na hipótese mais fantasiosa de que “o vento é soprado por gigantes enormes escondidos atrás da cordilheira”. Nesta tensão entre ciência e imaginação, é a segunda opção que se fortalece, já que o engenheiro resolve aticar a fantasia do garoto, inventando ele também explicações absurdas para as variações do vento. A princípio o engenheiro entra no jogo, por achar interessante a imaginação de Zeca da Curva e depois, por perceber que o menino era mesmo um “enfeitado do vento”:

Desde o momento em que verifiquei como procedia Zeca da Curva quando se viu só com seu vento, comecei a acreditar mais nesse menino. (...)

O pequeno maltrapilho era o meu mestre do vento e verdadeiro iniciado. E eu o discípulo, não me vexo de confessá-lo.

Maria prefere acreditar na hipótese de que o trovão é o “Padre Eterno levantando a voz”, do que na explicação, provavelmente científica, dada por sua tia Adelaide: “Sabia que a explicação de tia Adelaide não era boa. Sabia que era o Padre Eterno.” Na peça de Maria Clara, trata-se de contrastar formas de aprendizado: o estudo a distância, no qual o aprendiz vê através do olhar de quem está ensinando (no caso, o olhar imobilizado da tia Adelaide), e o estudo das “coisas mostradas”, vistas pelo próprio aprendiz, como explica Maria na carta enviada à mãe: “Não vou mais precisar de estudar para as aulas de tia Adelaide porque já aprendi tudo. As coisas mostradas a gente aprende mais depressa.”

Se no conto, o autor deixa que estes dois opostos permaneçam oscilando entre a imaginação livre infantil do garoto e a maturidade do engenheiro, que tenta manter os pés no chão, Maria Clara, em sua peça, como se quisesse dar vida às idéias do personagem do conto, personifica o vento na figura do gigante imaginado pelo garoto e, como se a história estivesse sendo contada por Zeca da Curva, Clara faz do enfeitado do vento seu próprio duplo.

Bibliografia

- MACHADO, Aníbal. “O iniciado do vento”. In: *A morte da Porta-Estandarte e outras histórias*. Livraria José Olympio: Rio de Janeiro, 1965.
 MACHADO, Maria Clara. “A menina e o vento”. In: *Teatro III – Maria Clara Machado*. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
 _____. “Pluft, o fantasma”. In: *Teatro I – Maria Clara Machado*. Rio de Janeiro: Agir, 1981.
 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Dionysos – O Tablado*. Rio de Janeiro: MinC/Inacen nº27, 1986.

* * *

MACHADO TRADUTOR DE TEATRO: A COLABORAÇÃO COM FURTADO COELHO

João Roberto Faria

Universidade de São Paulo (USP)

Machado de Assis, teatro, tradução

As pesquisas realizadas por J. Galante de Sousa (*Bibliografia de Machado de Assis*), R. Magalhães Jr. (*Vida e Obra de Machado de Assis*) e Jean-Michel Massa (*A Juventude de Machado de Assis e Machado de Assis Traducteur*) nos dão boas informações para conhecermos o trabalho de Machado como tradutor de quinze peças teatrais. Nesta breve comunicação apresentarei algumas reflexões em torno das traduções feitas para o ator e empresário Furtado Coelho, a saber: *Suplício de uma mulher*, de Girardin e Dumas Filho (1865); *O anjo da meia-noite*, de Barrière e E. Plouvier (1866); *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais (1866); *A família Benoiton*, de Sardou (1867); e *Como elas são todas*, de Musset (1868).

Essa colaboração merece algumas considerações, uma vez que as peças pertencem a gêneros diferentes e, muito possivelmente, com exceção das comédias de Beaumarchais e Musset, as demais foram traduzidas em função do sucesso que haviam obtido em Paris. No caso de *Suplício de uma mulher*, o próprio Machado informou os leitores sobre a história do drama, no *Diário do Rio de Janeiro*. E num segundo folhetim comentou a peça, que é um libelo contra o adultério, um dos temas mais abordados pelos dramaturgos do realismo teatral. O que há de interessante no folhetim de Machado é a defesa da solução que os autores encontraram para punir a esposa adúltera e o amante, falso amigo e sócio do marido traído. Sem violência física, o protagonista impõe ao sócio que o leve à falência, que o deixe pobre por meios desonestos e à mulher que o abandone por não poder viver

na pobreza, abrindo mão da guarda da filha, que é do amante, não dele. Ambos serão expostos à execução pública. Para Machado, tal solução é uma “vitória da lei moral e da pureza dos costumes” (ASSIS, 1951:478). E aos comentários sobre uma suposta imoralidade da peça, ele respondeu que não faria a tradução “de uma obra de cuja deformidade moral e poética estivesse convencido” (ASSIS, 1951:479).

Os críticos de Machado não deram atenção a esse trabalho. Mas não passou despercebido de Barreto Filho o comentário de uma personagem sobre a filha do casal, menina de sete anos, em conversa com o amante da esposa do protagonista: “Oh! à força de viver juntos a gente acaba por se parecer uns com os outros!... É como esta menina, que se parece tanto com o senhor como com o pai” (ASSIS, 1951:410). Observa o crítico: “Esse drama terá repercussões futuras, quando ele escreve o *D. Casmurro*. Parecia-lhe então que o erro de Matilde, descoberto, como no *D. Casmurro*, pela semelhança do filho ilegítimo com o pai verdadeiro, não está na ‘lógica moral dos sentimentos’. E isso porque a fraqueza da personagem do drama é atribuída a um sentimento de gratidão, e não a um impulso passional. Quando ele esboça depois a figura de Capitu, não vai justificar o adultério valendo-se de um motivo extrínseco; o acontecimento sai da pessoa como uma fatalidade de sua natureza passional e dissimulada” (BARRETO FILHO, 1980:43).

Deixemos de lado a certeza com que Barreto Filho se refere ao suposto adultério de Capitu. O que importa é ressaltar a possibilidade de que uma peça traduzida por Machado em 1865 lhe tenha sugerido a questão fundamental da semelhança entre Escobar e Ezequiel em *Dom Casmurro*, paralelo que merece estudo mais detalhado.

Com exceção da tradução de *Suplício de uma mulher*, as demais que Machado fez para Furtado Coelho estão perdidas. *O anjo da meia-noite* surpreende no conjunto, pois é uma peça sem qualidade literária. Trata-se de um “drama fantástico”, muito em voga na ocasião. Esse gênero de peça combinava as características da mágica e do dramalhão, isto é, os truques cênicos da primeira e o enredo mirabolante do segundo, com possíveis incursões pelo sobrenatural. Voltado para o grande público, anunciado nos jornais como “peça de grande aparato” ou “de grande espetáculo”, o drama fantástico queria apenas divertir, impressionar, assustar ou encantar o espectador. O sucesso de *O anjo da meia-noite* e a amizade com Furtado Coelho talvez tenham levado Machado a colaborar na redação de uma obra semelhante. É um episódio obscuro da sua biografia. Teria ele escrito parte do drama fantástico *O remorso vivo*? Ao estreitar em fevereiro de 1867, no Ginásio, apenas Furtado Coelho e Joaquim Serra assumiram sua paternidade, ao lado de Artur Napoleão, responsável pela música. O drama voltou várias vezes à cena, e sua autoria suscitou, então, diversas versões. Sanches de Frias e Artur Barreiros colocam Machado entre os autores (SOUSA, 1955:426-427). Múcio da Paixão dá outros detalhes, informando que o drama foi projetado na casa de Furtado Coelho, numa ceia: “Ficou nessa ocasião combinado que se escreveria a peça em colaboração pelos comensais. Furtado escreveu o prólogo e o 1º ato, Joaquim Serra o 2º, Ferreira de Meneses o 3º e Machado de Assis o último, circunstância essa ignorada por muita gente” (PAIXÃO, 1916:476).

Registre-se que até hoje nenhum biógrafo de Machado conseguiu comprovar essa colaboração. Mas a amizade que o ligava a todos os envolvidos é forte indício de que participou da empreitada. O drama, fiel ao seu gênero, tem personagens reais, personagens fantásticas e passa-se numa cidade da Prússia – o prólogo em 1850, os quatro atos quinze anos depois. E o enredo, melodramático, gira em torno de um mau pai, que abandona mulher e filha, que esbanja parte da fortuna pelo mundo e que, de volta à cidade natal, é confrontado com o passado, atormentado pela “Sombra do remorso”, personalizada em cena. Se Machado colaborou, sabemos bem por que razão não assinou o trabalho. A favor do teatro de cunho literário, sempre criticou esse tipo de peça, que a seu ver contribuía para a decadência do teatro brasileiro.

Como empresário teatral, Furtado Coelho alternava sucessos comerciais e peças de inquestionável qualidade artística. Assim, ao sucesso de *O anjo da meia-noite* sucedeu o fracasso de *O barbeiro de Sevilha*. A comédia não repetiu o sucesso da ópera de Rossini. Apresentada em noite de gala, a 7 de setembro de 1866, com presença de Dom Pedro II, ficou menos de uma semana em cartaz. Era uma “ópera... sem música”, observa R. Magalhães Júnior, que faz um bom comentário acerca desse fracasso em sua biografia de Machado (MAGALHÃES JR., 1981:373-374).

Melhor sorte teve a montagem de *A família Benoiton*, de Sardou, autor que desde 1860 vinha arrebatando a platéia parisiense com sua infalível carpintaria teatral. Legítimo herdeiro de Scribe, o dramaturgo tornou-se hábil na construção de comédias que combinavam a intriga bem armada e desenvolvida com a observação dos costumes sociais. Machado nada escreveu sobre *A família Benoiton*, mas é bem provável que o parentesco com as comédias realistas de Dumas Filho e Augier o tenha estimulado a traduzir essa peça que mostra o amor ao luxo como uma praga das sociedades modernas. Com bom humor, espírito satírico e um certo viés moralizador, mas não sentencioso como nos dois outros autores mencionados, Sardou coloca em cena uma família descaracterizada pela frivolidade de seus hábitos. Todos cultivam a aparência, a vida fora de casa, nos bailes, passeios, visitas, de modo que logo nasce uma suspeita equivocada de adultério no gênero do protagonista, para que em seguida, desfeita a confusão, a confiança mútua seja restabelecida na família. Esse olhar crítico do casamento e da vida em sociedade, esse dom da observação das pequenas – ou grandes – vaidades humanas, presentes nos dramaturgos franceses e também brasileiros dos anos de 1860, foram fundamentais no desenvolvimento da visão de mundo do nosso escritor. Toda a sua formação literária se fez nesse tempo, em contato com um repertório não muito lembrado em nossos dias.

O desejo de ver a cena brasileira tomada por obras teatrais de valor literário dirigiu o pensamento de Machado em toda a sua trajetória como autor, crítico, censor e tradutor. Exceção feita a *O anjo da meia-noite* e às possíveis colaborações em *O remorso vivo* e em uma paródia a *A dama das camélias*, em 1873, encontramos-lo sempre aplaudindo as iniciativas comprometidas com a qualidade artística e censurando o mau gosto e a má literatura. Por isso, acredito que partiu dele a iniciativa de traduzir uma peça de Musset. É possível imaginar os bons argumentos que encontrou para convencer Furtado Coelho a incorporar no repertório de sua companhia dramática um autor que era mais conhecido como poeta do que dramaturgo. Machado, como se sabe, foi leitor e admirador de Musset a vida toda. Traduziu vários de seus poemas e escreveu comédias e provérbios dramáticos à maneira do escritor francês. Por isso é difícil compreender por que a representação de *Como elas são todas*, em julho de 1868, não trouxe nos anúncios nem o nome de Machado nem o de Musset. Segundo Magalhães Júnior, os comentários na imprensa permitem identificar a peça traduzida: *Un Caprice*. E a autoria da tradução, segundo Galante de Sousa, só se tornou pública nos anúncios da reapresentação da comédia em 1873.

Esse trabalho foi a última colaboração de Machado com Furtado Coelho. O casamento em 1869, o novo emprego que exigiu a demissão da imprensa diária e outros interesses afastaram o escritor do teatro. O que posso dizer, para concluir, é que o trabalho de Machado como tradutor de teatro pede uma investigação mais profunda. Há muito por fazer para se definir melhor a importância dessa atividade no conjunto da sua obra.

Bibliografia

- ASSIS, Machado de. *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, vol. 28.
 BARRETO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis*, 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.
 SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955.

PAIXÃO, Múcio da. *Esprito alheio*. São Paulo: Teixeira, 1916.
MAGALHÃES JR., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981, vol.1.

* * *

A VIDA DO ARTISTA DE TEATRO EM O MAMBEMBE

Larissa de Oliveira Neves

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Burleta, teatro da virada do século XIX-XX, artistas

Considera-se a burleta *O Mambembe* (1904) uma das melhores comédias de Artur Azevedo, devido à naturalidade e maestria com que transpôs para o palco, nessa comédia, o teatro de sua época. Uma típica companhia teatral de fins do século XIX aparece representada em cena por meio do fictício mambembe do ator-empresário Frazão, personagem inspirada em uma grande personalidade teatral da época, o cômico Brandão (1845-1921). Nesse estudo, examinamos como o autor introduziu no texto os problemas teatrais que buscava solucionar, sem pedantismo ou didatismo.

A cena inicia-se em casa de Dona Rita e de sua filha adotiva Laudelina, ambas atrizes amadoras de um dos chamados teatrinhos de bairro. Esses, no princípio do século, espalhavam-se por todo Rio de Janeiro. Esporadicamente, os grupos amadores abriam suas portas aos novos dramaturgos ou organizavam festivais em que se apresentavam textos brasileiros. Desse modo, os grêmios dramáticos tornaram-se, praticamente, o único espaço possível para a representação de obras inéditas nacionais que fugissem aos gêneros musicados. Para Artur Azevedo, caberia aos teatrinhos a árdua tarefa de incentivar os escritores a escrever peças “literárias” e fazer com que a platéia passasse a apreciar os textos considerados “elevados”:

O que falta ao Elite-Club é uma direção literária que não faça concessões aos seus associados, e lhes imponha o teatro que lhes deve impor, a fim de que o bom gosto da platéia se compadeça com o talento dos amadores.¹

Os amadores, de fato, encenavam esporadicamente dramas e altas comédias nacionais durante festivais organizados especialmente para este fim. No geral, todavia, o repertório dessas pequenas entidades não fugia aos melodramas franceses ou portugueses apresentados, outrossim, pelas companhias profissionais. Assim, as críticas à escolha de peças desse gênero pelos amadores aparece continuamente no conjunto de crônicas teatrais de Azevedo. Coerente com tal realidade, o fictício grupo amador de *O Mambembe* apresentou o melodrama português de Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Val-Flor*. A peça, um velho dramalhão conhecido por todos à época, serve de mote à sátira sobre o repertório dos grupos amadores. Ela já fora apresentada tantas vezes que uma reencenação do texto por profissionais só poderia ser considerada um “tiro”:

No S. Pedro um tiro com a *Morgadinha de Val-Flor*, o que prova, talvez, que o drama de Pinheiro Chagas atingiu a idade da compulsória.²

Em *O Mambembe*, as personagens recitam trechos da peça. Eduardo visita Dona Rita para declarar seu amor por Laudelina. Ele não encontra palavras melhores para expressar seus sentimentos do que aquelas recitadas na noite anterior, durante o espetáculo:

Eduardo – Mas a morgadinha é ela, é dona Laudelina, sua afilhada, sua filha de criação, que “eu amo cada vez mais com um amor ardente, louco, dilacerante, ó Cristo, ó Deus!”

Dona Rita – Esse pedacinho é da peça.³

Para um público familiarizado com o texto, a cena, além de engraçada, remete diretamente à realidade teatral daqueles anos. O jogo entre realidade e teatro caracteriza a estrutura metateatral de *O Mambembe*.

A atração exercida pelo teatro sobre Laudelina preocupa sua madrinha. Surge, então, um novo assunto de interesse para o homem de teatro: o preconceito sobre a profissão de artista. Com medo de que sua afilhada recuse a proposta de casamento de Eduardo para se tornar atriz profissional, Dona Rita deseja afastar-se do teatrinho. O objetivo parece não ser muito fácil:

Dona Rita – Se preciso for, mudar-nos-emos para outro bairro, e adeus teatrinho!

Eduardo – Mas há teatrinho em todos os bairros!⁴

A observação de Eduardo mostra-se bastante pertinente para a realidade da época. Havia um grande número de teatrinhos espalhados pela cidade, a ponto de ser difícil alguém viver longe de um deles. Apesar do número, não estaria nos clubes dramáticos a solução para os problemas de falta de público e de artistas para a dramaturgia séria. A elite carioca e as moças ou rapazes de “boa família” dificilmente deixariam os prazerosos e inocentes serões teatrais para viver profissionalmente da arte dramática.

Bem sei que o nosso palco não pode absolutamente contar com as senhoras e os cavalheiros que se exibiram no Cassino, mas o grande caso é que não faltam vocações dessa natureza em todas as classes da nossa sociedade, (...).⁵

Enquanto “as senhoras e os cavalheiros que se exibiam no Cassino”, grupo amador composto por pessoas ricas, jamais deixariam de ser apenas “curiosos”; em outras “classes da nossa sociedade” poderia estar a esperança de renovação. Isto aconteceria, é claro, com o rompimento da visão preconceituosa impregnada na sociedade. O sonho expresso pelo cronista nas linhas dos jornais ganha vida na obra dramática. Frazão busca a primeira-dama de sua companhia no teatrinho, e encontra Laudelina. O único obstáculo parece ser o zelo da madrinha Dona Rita, que, apaixonada pelo teatro, faz questão de deixar claro os limites de sua paixão:

Dona Rita – O teatro foi sempre a minha paixão... o teatro particular, bem entendido, porque na nossa terra ainda há certa prevenção contra as artistas.⁶

E os cuidados para evitar a “perdição” de sua filha:

Dona Rita – Quando descobri que a pequena tinha tanta queda para o teatro, fiquei contente, e consenti, com muito prazer, que ela fizesse parte do Grêmio Dramático Familiar de Catumbi, sob a condição de só entrar nas peças em que também eu entrasse. Mas lhe confesso, seu Eduardo, que tenho os meus receios de que ela pretenda seriamente abraçar a carreira teatral...⁷

Tais apontamentos são de extrema relevância para demonstrar a vontade do homem de teatro de mudar os pensamentos vigentes em relação à arte dramática e aos artistas. Nessa burleta em que trabalha com o universo teatral, fica evidente a interferência das idéias do crítico na produção ficcional. Laudelina, decidida a seguir a carreira de atriz, não escuta os apelos da madrinha ou do namorado. Nas entrelinhas da comédia, Artur Azevedo mantém a campanha de conscientização defendida veementemente na imprensa.

O preconceito, especialmente forte em relação às mulheres, aproximava as atrizes das imagens de leviandade e prostituição. Não somente as mulheres, mas os artistas em geral sofriam, sendo comparados a malandros e desocupados. Mudar essa visão seria possível somente através do desenvolvimento de um novo olhar da sociedade sobre a arte dramática como um todo. A criação de uma companhia teatral honesta e trabalhadora, em *O Mambembe*, corrobora a idéia contrária ao modo de pensar comum. Uma moça de família aceita seguir a vocação artística, sem “se perder”. O empresário da companhia prova sua idoneidade. Ao pedir empréstimos para obter os recursos necessários à viagem do mambembe, quase desiste de receber um conto de réis, porque o empregado encarregado de levar-lhe o dinheiro atrasa proposadamente.

Velhote (Sô): – O senhor Madureira faz mal. Empréstimo um conto de réis a um cômico! Isto é gentinha a quem não se deve fiar nem um alfinete!⁸

Desmentindo o “Velhote”, Frazão paga suas dívidas com os lucros obtidos na primeira parte da excursão. Depois de um mês, porém, a companhia não consegue mais público bastante para garantir os lucros. O empresário, viajando por cidades onde não passa de um saltimbanco desconhecido, vê-se sem crédito. Não tem onde se hospedar, tampouco tem dinheiro para voltar ao Rio de Janeiro. Na vida real, as dificuldades financeiras das companhias figuravam como um difícil problema para os empresários. Dependentes da bilheteria, eles precisavam agradar ao público para sobreviver. Na fictícia empresa teatral, Frazão paga os ordenados dos artistas e suas dívidas, mas alguns espetáculos sem rendimentos são suficientes para agravar a situação.

A campanha de Artur Azevedo por uma mudança no lugar periférico ocupado pelos atores dentro da sociedade brasileira incluía retirá-los da miséria e inconstância a que estavam submetidos.

Quanto aos ordenados, o meu parecer é que os artistas devem ser bem pagos, sem o que dificilmente poderão distinguir-se na sociedade. Para combater o preconceito, que infelizmente ainda existe, contra o ator, é indispensável que este freqüente boas rodas, ande vestido com decência, e, sobretudo, não deva nada a ninguém.⁹

Longe de ser vagabundo ou falastrão, Frazão mostra-se um protetor dos artistas sob sua responsabilidade. Unidos pelas agruras da vida itinerante, eles caminham lado a lado, ajudando uns aos outros quando o momento se torna tumultuado, a despeito das pequenas intrigas do dia-a-dia. Os artistas de *O Mambembe* prestam um tributo à classe teatral. Ao criar uma fábula cujo núcleo principal representa um segmento profissional de íntima ligação com sua vida, Artur Azevedo não hesitou em caracterizá-lo de maneira a mostrar atores honestos e dedicados à arte. Ao mesmo tempo, manteve a verossimilhança externa ao delinear um panorama fidedigno dos problemas e alegrias vividos por uma companhia teatral típica dos princípios do século XX.

A empresa de Frazão, apesar de ser composta por personagens positivas, não é nada idealizada. Ela revela uma face da sociedade brasileira, o que não se daria caso a companhia fosse composta por grandes atores, a representar obras literárias universais. As personagens tipificadas e a estrutura da peça, traçada a partir da comicidade popular, satirizam a realidade, possibilitando uma crítica calcada em eventos verídicos. Assim, Artur Azevedo espalhou pelo texto os problemas teatrais que buscava solucionar. Por exemplo, um dos assuntos que mais o interessava, a construção do Teatro Municipal, iniciada naquele ano, serve de tema para a apoteose final da peça e aparece mencionado na apoteose do segundo ato:

Laudelina (*Do alto de um carro*) – Como o Brasil é belo! Nada lhe falta! Frazão – Só lhe falta um teatro...¹⁰

Notas

¹ AZEVEDO, Artur, *O Teatro*. In: “A Notícia”, 14/12/1899.

² *Idem*, 27/01/1898.

³ AZEVEDO, Artur, *O Mambembe*. In: Azevedo, Artur, *Teatro de Artur Azevedo*, vol. V, 1995. p. 278.

⁴ *Idem*, *Ib.* p. 280.

⁵ AZEVEDO, Artur, *O Teatro*. In: “A Notícia”, 12/11/1896.

⁶ AZEVEDO, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995. p. 280.

⁷ AZEVEDO, Artur, *O Teatro*. In: “A Notícia”, 14/12/1899.

⁸ AZEVEDO, Artur, *opus cit.*, 1995, vol. V. p. 308.

⁹ AZEVEDO, Artur, *O Teatro*, In: “A Notícia”, 27/01/1898.

¹⁰ *Idem*. *Ib.* p. 350.

Bibliografia

AZEVEDO, Artur, *O teatro*. In: “A Notícia”.

AZEVEDO, Artur, *O Mambembe*. In: Azevedo, Artur, *Teatro de Artur Azevedo*, vol. V, 1995.

A DECADÊNCIA DO TEATRO BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Maira Mariano

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro brasileiro, operetas, teatro de revista

Os críticos e dramaturgos pré-modernistas aspiravam a um teatro que representasse a realidade do povo brasileiro, para que as pessoas pudessem se ver em cena e isso se tornasse motivo de reflexão. No entanto, ao pesquisar as revistas literárias de São Paulo do início do século XX (1901-1922), constata-se como as companhias estrangeiras dominavam a cena teatral brasileira. Companhias de ópera, operetas, zarzuelas, cantores líricos e grandes atores como Sarah Bernhard, Clara Della Guardia, Eleonora Duse, Ermete Novelli reinavam absoluto nos palcos nacionais, enquanto anúncios de peças brasileiras aparecem esporadicamente nas revistas.

Companhias nacionais como a do ator Brandão, Companhia Silva Pinto, Cristiano de Souza e Companhia Dias Braga eram as responsáveis por levar à cena peças nacionais. Entretanto, algumas vezes esse repertório era deixado de lado pelos empresários e donos de teatro que visavam ao lucro.

O dramaturgo Arlindo Leal, em artigo na revista *Íris* de 1905, expressa a necessidade de se ter um teatro verdadeiramente nacional. Conforme o crítico, o teatro é “a forma mais expressiva da expressão de um povo”, logo, deve retratar a realidade de nossa sociedade, pois, caso sejam encenadas só peças estrangeiras, o que veremos será a história e costumes de outros países.

Um ano após este artigo, o dramaturgo questiona novamente a encenação de peças estrangeiras em território nacional. Ele acusava as produções francesas de possuírem baixo nível e de serem imorais: “Esquece-se tais autores que o teatro se fez para a educação de um povo” (*sic*).¹ Também era defensor do teatro como arte em contraposição ao teatro como simples mercadoria, sem valor literário. Assim sendo, era um crítico mordaz do teatro de revista.

Dentre os gêneros teatrais atuantes no início do século XX figuram a burlata, a revista e a opereta. Essa última começou a ganhar mais espaço e a atrair um público cada vez mais significativo.

A opereta é um tipo de espetáculo em que o elemento mais importante é a música, possui um tom de paródia, com muito humor, mulheres bonitas e números de dança, como o canção. Enfim, é um espetáculo alegre, sem preocupações literárias, seu intuito principal é o da diversão.

Segundo Antonio Piccarolo, crítico da *Gazeta Artística*, os espectadores preferiam as operetas às representações líricas ou ao teatro considerado sério.

... dêem ao público a Viúva Alegre, o Toreador e Sonho de Valsa, ou peças ainda mas medíocres e os teatros encher-se-ão. Os espectadores, que deixam às moscas o teatro, quando se representa a *Dannazione di Faust*, digna das maiores cenas teatrais, ao contrário afluem às operetas, desertam da tragédia, do drama clássico e correm pressurosos a aplaudir a pochade decotada.²

Um dos motivos que levava o público a escolher a opereta em vez da ópera lírica e do chamado teatro-sério, ou seja, o teatro com pretensões literárias, era o preço, bem mais barato. Além, é claro, do seu caráter alegre e de riso fácil, os principais alvos dos críticos de arte.

Piccarolo adota uma postura dura para justificar essa preferência. Ele argumenta que os espectadores não possuíam formação e educação necessárias para apreciar o teatro-sério. Ademais, a rotina diária e o trabalho desgastante faziam com que as pessoas buscassem nas operetas a distração das ocupações cotidianas, em vez de “cansar o cérebro, obrigando-o a pensar, a refletir”.³

Conforme o crítico, a arte tem uma função social e não pode escapar da sociedade sobre a qual ela age. Portanto, se a ação for sobre uma classe que quase não tem distração, funcionará como um meca-

nismo de evasão, pois o público irá buscar algo que lhe distraia dessa vida sofrida e o divirta.

Um público cansado da luta pela vida quer uma arte, que o divirta e lhe proporcione algum repouso às fadigas diárias.

Um público sossegado, tranqüilo, sem as preocupações materiais da existência, procura arte que o eleve, que o faça pensar.⁴

Sua esperança era de que este gênero teatral fosse passageiro ou só um preparo para que daí surgissem novas formas de expressão dramático-musicais. Enquanto isso não ocorria, a opereta era a forma mais presente e atuante no momento e, por mais que os intelectuais bufassem, era um dos gêneros preferidos pelo público, e responsável pelo lucro das companhias de teatro. Quando havia alguma tentativa de apresentar um melodrama ou uma ópera lírica, o resultado se estampava nas poltronas do teatro, que apareciam quase... vazias, depois de uma ou duas noites.

A opereta é a forma musical que tem força de levar ao teatro o mais numeroso público.⁵

Nem as críticas abalavam o sucesso das companhias, e muitos se curvaram às operetas.

E, demais em que pese os adeptos do Teatro da Alma, à intransigência dos psicólogos da ribalta, o teatro popular ainda é o soberano a cuja voz as platéias se enchem.⁶

O teatro de revista também era constante na cena paulistana. Muitas companhias que lutavam pela melhoria do teatro brasileiro, ou seja, por subsídio do Estado e mais espaço para as companhias e peças nacionais, costumavam levar à cena revistas de ano.

Nomes importantes nas artes aparecem relacionados às revistas, como é o caso de João Phoca, pseudônimo de Batista Coelho, o qual apresentou *Babel Revista*, feita especialmente para a Companhia Juvenil. Com êxito na estréia, a revista seguiu fazendo um enorme sucesso.

Os anos de 1913 e 1914 são prósperos para esse gênero em São Paulo. O teatro Variedades comemorava o sucesso alcançado com a representação das revistas *Já te pinte* e *O chegadoinho*, ambas em fevereiro de 1913. Em julho desse mesmo ano, estreou a Companhia Nacional de operetas no Palace Theatre, representando a revista *Jocotó* e a opereta *Gatinha Branca*.

Espectáculos teatrais tendo a cidade de São Paulo como tema apareceram em 1914. A revista *São Paulo Futuro*, de Danton Vampré e João Felizardo, musicada por F. Lobo, conquistou enorme sucesso em sua temporada em maio de 1914 no Teatro São José. Esperava-se a montagem da revista de costumes paulistas *São Paulo em Fraldas*, de Ricardo de Oliveira e música do maestro Bentinho Cintra.

Prosperava também neste período a burleta. Segundo Décio de Almeida Prado, “talvez, por sua indeterminação, seja o rótulo mais apropriado a tais peças, que, sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica.” (PRADO, 1917:148)

A edição número 63, de 30 de março de 1912, da *Ilustração Paulista* traz um exemplo do que ocorria nos teatros paulistas.

No Politeama, atualmente encontra-se de tudo: Chanteuses, gommeuses e sem gomma, à voix, a diction, excentriques et comiques, bailarinas espanholas, machietistas, duettistas e cançonetistas italianas e internacionais, equilibristas, ilusionistas e Goytakysis com o seu célebre cão que fala.⁷

Esta variedade se devia ao sistema de espetáculos de gênero livre adotado pelos teatros da cidade, que anunciavam desde companhias eqüestres a campeonatos de luta romana. Como se não bastassem todas essas opções, ainda havia a grande quantidade de companhias estrangeiras atuantes nos nossos palcos.

Se o teatro brasileiro não contou com uma significativa produção nacional no início do século XX, não foi por falta de tentativas de dramaturgos – como Arlindo Leal ou Cláudio de Souza, sem falar em Arthur Azevedo, que desempenhou brilhantemente seu papel – ou

dos grupos teatrais, mas porque, talvez, a concorrência tenha sido muito intensa e desvantajosa.

Notas

¹ Revista *Íris*, volume I, 1906.

² PICCAROLO, Antonio. *Ressurgimento da opereta*. In: *Gazeta Artística*, n.º 2, 24/12/1909, sem numeração de página.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ PICCAROLO, Antonio. *Voltando ao tema (Triunfo da opereta)*. In: *Gazeta Artística*, n.º 10, 1.º e 2.º Quinzena de Maio de 1910, sem numeração de página.

⁶ *Ilustração Paulista*, 13/05/1911, n.º 19. Ano I.

⁷ *Ilustração Paulista*, n.º 63, 30/03/1912.

Bibliografia

- AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. Governo do Estado, São Paulo, 1979.
- BROCA, Brito. *A vida literária: 1900*. José Olympio, Rio de Janeiro, 1975.
- CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de Rezende. *A Villa Kyrial e o imaginário da Belle Époque paulistana. (1900-1930)*. São Paulo: Doutorado, História/ FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- CRUZ, Heloísa Faria. *São Paulo em revistas: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana-1870/1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.
- DANON, Diana Dorothea & TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: “Belle Époque”*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1974.
- FARIA, João Roberto. *As idéias teatrais no Brasil: O século XIX no Brasil*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2001.
- GIRON, Luís Antônio. *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. Editora 34, São Paulo, 1998.
- MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. Editora SENAC, São Paulo, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1962.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. EDUSP, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2001.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cinematógrafos: O cinema e a construção da brasilidade moderna na Belle Époque*. In: *Estudos de História*, França, v.4, n.2, pp. 121-132, 1997.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1993.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. EDUSP, São Paulo, 1917.
- SALIBA, Elias Thomé. *Nos tempos de Villa Kyrial*. In: *Revista USP*, n.50, pp. 303-307, junho/ agosto 2001.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964*. Edições Quiron, São Paulo, 1976.
- VARGAS, Maria Thereza. *O teatro operário na cidade de São Paulo*. Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1980.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Editora da UNICAMP: Pontes, Campinas, 1991.

* * *

A CRÍTICA TEATRAL COMO DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO

Maria de Fatima da Silva Assunção

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Crítica, teatro, historiografia

Quais as possibilidades da crítica ser um documento historiográfico e de ser utilizada como recepção para se pensar e historiografar o

teatro a partir dela? Para Pierre Nora, toda reconstrução histórica é também sempre problemática e incompleta, pois lida com o que ficou no passado e já não existe mais (NORA, 1984:13). Na maioria das vezes, os registros das peças são feitos, unicamente, a partir de críticas jornalísticas, o que obriga ao historiador ser um hermenêuta nesta tentativa de reconstrução do espetáculo teatral. Segundo Patrice Pavis, devemos, ao fazer esta análise, avançar com muita cautela porque é um “campo minado pelas mais contraditórias tendências e as suspeitas metodológicas mais insidiosas, terreno baldio que ainda não viu se desenvolver um método satisfatório e universal” (PAVIS, 2003:XVII), e que dificulta uma análise e uma historiografia teatral fora do texto. Para Pavis o receptor – aqui se insere também o crítico teatral – se torna a instância principal que julga em função de seus gestos, de sua vida e de sua experiência pessoal (*idem, ibidem*). Marco De Marinis sugere aos estudiosos do teatro escrever uma nova teatrologia visto que a história do teatro está quase sempre identificada com os estudos teatrais o que, segundo ele, é uma disciplina ainda por fazer-se. Depois do textocentrismo, explica De Marinis, vivemos agora a era do *theaterwissenschaft* que divide por setores, fragmenta e “tende a decompor o feito teatral em seus diversos e heterogêneos componentes e não recompô-lo jamais” (DE MARINIS, 1997:7).

Para Sábato Magaldi, não é fácil conceituar a função da crítica, nem definir o seu papel. Um espetáculo pode, segundo Magaldi, “preencher seus objetivos, realizando-se como arte e atingindo o público, sem receber um só comentário da imprensa. Acresce que, se examinarmos o papel desempenhado pela crítica através dos tempos, seremos coagidos a concluir que suas manifestações representam uma história de equívocos” (MAGALDI, 2003:21). Se a crítica teatral registra a recepção do espetáculo e é, muitas vezes, o único documento para a reconstrução da cena, o texto dramático consegue atravessar gerações e transpor fronteiras do tempo e no espaço. Não é de se estranhar que a historiografia do teatro esteja apoiada nesse alicerce textocêntrico para a sua construção, e que tenhamos, por este motivo, a escrita da história do teatro em relação ao espetáculo já bastante comprometida. A história do teatro é tradicionalmente escrita a partir da história da dramaturgia. Em seu artigo *Aristóteles teórico do espetáculo*, De Marinis faz uma outra leitura de um dos textos mais importantes e estudados de Aristóteles: *A poética* e discute o que, em sua opinião,

é um preconceito que por séculos pesou como um rochedo sobre a cultura ocidental, se trata do preconceito a partir do qual o fato teatral foi reduzido indevidamente apenas à sua componente literária, o texto dramático, desconhecendo-se a sua pluralidade lingüística – expressiva constitutiva e a sua autonomia estética. Esta ideologia textocêntrica e anti-espetacular, que falseou por tanto tempo o estabelecimento de relação texto, cena e que ainda criou obstáculos para o acesso a uma consideração plena, não amputada, do fato teatral, tem raízes antigas: clássicas, como de resto, como acontece com muitas outras grandes questões da cultura ocidental. E, todavia essa é, antes, ao mesmo tempo, um produto estranhamente moderno; de fato, na forma em que a enunciei, ela emergiu completamente não antes do Cinquéceto, no interior da vasta reflexão teórica que ao teatro, em particular à tragédia, dedicaram o Renascimento italiano e o Classicismo francês: se tratou – como se sabe – do resultado de uma releitura esquemática e rigidamente normativa da primeira grande teoria teatral que apareceu no mundo ocidental: a Poética de Aristóteles (DE MARINIS, 1989).

A ciência histórica, segundo Foucault, desde o seu nascimento nas sociedades ocidentais, “define-se em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como nas matemáticas, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se indaga, se testemunha” (Foucault, *apud* Le Goff, 2000:10) e, do significado do termo grego ἱστορίη, ver:

A história começou, portanto, por ser um relato, o relato daquele que pode afirmar eu vi, eu ouvi. Este aspecto da história-relato, da história-testemunho, nunca deixou de existir no desenvolvimento da ciência his-

tórica. Paradoxalmente, assiste-se hoje à crítica deste tipo de história pela vontade de substituir a narrativa pela explicação, mas também, e ao mesmo tempo, ao renascimento da história-testemunho mercê do “regresso do acontecimento” (Nora) ligado aos novos *media*, ao aparecimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da história imediata (*idem, ibidem*).

Uma redefinição faz-se necessária nos procedimentos metodológicos dessa escrita. A história do teatro, segundo De Marinis, “está condicionada, por numerosas carências, até agora, não supridas pela antiga historiografia (que a divide em setores, o evolucionismo historiográfico, o fetichismo documental)” (DE MARINIS, 1997:8-9). O metadiscorso da crítica teatral é um discurso particularmente falacioso na opinião de Anne Ubersfeld na medida em que não explica nem seus condicionamentos, nem suas condições de enunciação. “Apresenta-se, hipocritamente, como discurso reflexivo e aparenta um distanciamento natural e espontâneo do espetáculo, como se fosse de um apreciador esclarecido – o que não é de maneira alguma” (UBERSFELD, 1993).

Para o crítico de arte Luiz Camillo Osório, de certo modo podemos dizer que a crítica, ao correr atrás das palavras que traduzam uma experiência não-verbal, busca criar um vocabulário que balize nossos modos de ver não só a arte, mas o próprio mundo. Segundo Osório, “desde Kant, seu patrono teórico, criticar significa estabelecer limites e julgar” (OSÓRIO, 2001). O juízo que acompanha a experiência estética é um juízo reflexivo e não determinante, ou seja, “é um juízo que toma o fenômeno na sua particularidade e busca uma significação universal, que não é dada *a priori*, mas forjada e inventada pelos usos da razão e da linguagem” (*idem, ibidem*). Esse modo de conceituar o ato de criticar – neste caso as artes plásticas – pode perfeitamente ser utilizado para o teatro. Se criticar é julgar, explica Osório, é bom que se diga que esse julgamento nunca será objetivo e irrefutável, pois não se pode provar o bom fundamento dos juízos estéticos, não obstante o fato de que argumentos são construídos para justificar determinadas posições. “É isto o que a crítica se propõe: produzir argumentos que sejam uma extensão do saber e da ação específica das obras” (*idem, ibidem*).

Se nas artes plásticas esse julgamento não é objetivo, no teatro, por sua *performance*, estabelecer esses limites para uma reflexão estética é uma tarefa que ainda carece de uma metodologia adequada. Para Pavis “um modelo semiológico baseado numa tipologia de signos não ultrapassa a constatação de generalidades que não dão conta, em nada, do funcionamento específico de um texto dramático ou de uma representação” (PAVIS, 1999:352). Muitas vezes as pesquisas investiram ora na semiologia do texto, ora na representação, deixando de comparar o resultado dessas abordagens. Ainda segundo Pavis, em relação aos métodos de interpretação do crítico teatral, a “hermenêutica goza de direitos adquiridos na crítica dramática na medida em que a interpretação do texto e do palco pelo encenador, pelo ator e pelo público é um aspecto essencial do trabalho do teatro, porquanto a representação se apresenta como uma série de interpretações, em todos os níveis e em todos os momentos” (*idem, ibidem*). Para De Marinis, uma semiótica redefinida em seus termos pode legitimamente aspirar a plantar-se como uma epistemologia e propedêutica de uma nova teatrologia mas admite que o estado atual seja totalmente insatisfatório para as investigações da recepção teatral. (DE MARINIS, 1997:9). A conclusão que podemos chegar até este ponto da construção de uma historiografia teatral através da crítica como documento é que ela é um objeto a se investigar. Para Anne Ubersfeld, o problema fundamental do metadiscorso crítico no teatro é o do seu destinatário e do ato lingüístico a ele dirigido: “Entre dogmatismo e subjetivismo, entre prazer e ciência, entre complacência e condenação, o discurso crítico no teatro se beneficia de uma margem de jogo estreita e estreitamente submetida a dois imperativos: rigor no conhecimento (teórico e prático, cultural e técnico), e liberdade criadora na escritura” (UBERSFELD, 1993).

Buscar na crítica um documento de indícios das *performances* passadas é tarefa para mais de um historiador, assim como a busca de uma epistemologia que abarque tantas análises, para a escrita de, pelo menos, algumas *histórias* do espetáculo.

Bibliografia

- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos e una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- _____. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In: Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17/10 Aprile 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizioni Costa & Nolan. Tradução Tania Brandão.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. (v.1) Lisboa: Edições 70, 2000.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire: la République*. Paris: Gallimard, 1984. In: Projeto História/História e Cultura. São Paulo: PUC, 1993.
- OSÓRIO, Luis Camillo. *Jornal do Rio-Arte*, Rio de Janeiro, ano 10, n°29, 2001.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- UBERSFELD, Anne. Notas Teóricas sobre o metadiscorso da crítica teatral. Rio de Janeiro: Revista de Teatro, SBAT, n° 488, 1993.

* * *

MONÓLOGOS BRASILEIROS: POÉTICAS DA PRIMEIRA PESSOA E ESPACIALIDADES

Maria Helena Vicente Werneck

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro brasileiro, monólogo, Hilda Hist

Desde 2002 venho, com a colaboração de bolsistas, realizando levantamentos para a constituição de um *corpus* de textos e espetáculos do gênero monólogo.¹ Estabelecido o ano de 1951 – criação de *Valsa N. 6*, de Nelson Rodrigues – como limite inicial da coleta, realizou-se uma dupla operação: em primeiro lugar procedeu-se, nos bancos de peças do CEDOC/FUNARTE, da UNIRIO e da SBAT, ao levantamento de textos cuja ficha catalográfica indicasse “1 personagem” ou especificamente “monólogo”; em segundo lugar, identificar-se os espetáculos das temporadas anuais, que foram apresentados com as denominações monólogos e trabalhos solos. Sobre esta base empírica, iniciaram-se as análises de espetáculos e as reconstituições históricas de encenações. A escolha de textos teatrais identificados como monólogo decorreu da constatação de que se trata de uma forma que não só freqüenta a dramaturgia tradicional, em solilóquios, apartes e fragmentos narrativos, mas também se constitui autonomamente reafirmando procedimentos discursivos próprios. Sua gênese leva em conta a mescla do épico, do lírico e do dramático que engendra específicos modos de atuar, alçando o ator a um patamar da composição interpretativa, que tanto pode funcionar como iniciação quanto pode dar margem ao reconhecimento consagrado.

Gênero que, segundo Patrice Pavis, “revela a artificialidade da representação teatral e o papel que as convenções desempenham para o bom funcionamento do teatro”, o monólogo freqüentemente transforma-se em “texto no limite”, na medida em que a atuação empurra o texto em direção à sua máxima materialidade verbal e corporal para compor a escritura cênica.

Em outra perspectiva, ainda segundo a síntese de Pavis, a comunicação direta com o espectador, chamado a ser cúmplice ou *voyeur-ouvinte*, constitui não só a força, mas também a inverossimilhança e debilidade do monólogo. No entanto, através das presenças do ator e do espectador, o monólogo figura o conjunto de relações sociais, que se tornam identificáveis através de discurso do locutor-ator. Desta forma, exige-se do espectador do diálogo que, por um lado aceite a consciência da representação teatral, produzindo uma recepção que integre o jogo inteiramente teatral do monólogo, e que, por outro, localize-se face ao teatro e à sociedade.

No teatro contemporâneo, o monólogo é uma forma em mutação, ocupando um campo novo – o da criação cênico-dramatúrgica de atores que reivindicam para si a autoria do texto e, muitas vezes, assinam a concepção de atuação e de proposta cênica, atualizando, principalmente a função-autor. Em espetáculos que preferem se intitular trabalhos-solos ou que se direcionam para a vertente autoperformática, os componentes do enredo e da composição cênica podem estabelecer um pacto autobiográfico, que diz respeito à autenticidade dos eventos narrados, à história pessoal e ao percurso de formação e treinamento do ator.

Assim, diante de um acervo de textos e de espetáculos definidos, criava-se a perspectiva de mapear e descrever os exemplares dos gêneros em suas variações históricas e formais, aí incluída a expectativa de recepção dos espectadores, e também de registrar formas de atuação de uma galeria de atores e atrizes do teatro brasileiro que se renderam ao exercício cênico desta forma dramatúrgica. Além disso, tornava-se possível acompanhar a entrada no panorama teatral de novos autores e atores que optam por esta forma teatral em busca de liberdade de experimentação e de economia de meios de produção.

Em última análise, identificava-se um vasto *corpus* que, para efeito de estudo, foi organizado em coleções. Desta forma, foram compostos conjuntos: Coleção 1 – exemplares do gênero que podem ser tomados como canônicos (são mencionados em estudos críticos e historiográficos do teatro brasileiro; apresentam inúmeras encenações por diferentes atores; constituem marcos no repertório de atores); Coleção 2 – textos e espetáculos que ultrapassem os formatos tradicionais do gênero em direção ao conceito de autoperformance, onde se encontram o realismo do discurso autobiográfico e a narratividade que alça o monólogo a um trabalho de ficção; Coleção 3 – espetáculos cuja dramaturgia seja resultante do processamento de textos literários – romances, contos, poesia.

Ao longo do trabalho de análise constituíram-se algumas zonas de investigação privilegiadas, que dizem respeito aos seguintes apontamentos: a) o estatuto ficcional da fala em primeira pessoa e as fronteiras com os gêneros discursivos da memória, da autobiografia, do testemunho, da confissão, etc.; b) as convenções cênicas do monólogo e as espacialidades (a ênfase na frontalidade, a produção da intimidade ou *teichosopia*, a imersão no espaço tridimensional da instalação); c) as referências do trabalho do ator: a herança renovada do *diseur*, a atuação histórica, o desenho coreográfico, a *mimesis realista* e a *antimimesis*.

Concentrando-se, em seu último ano de atividades, na coleção 3 – Monólogos Processados da Literatura, a pesquisa volta-se para os modos de espacialização que a dramaturgia engendra quando se apodera de um texto literário. Quando não são concebidos originalmente para a cena, os espetáculos devem vencer a travessia do estatuto privativo de leitura, que o ambiente livro produz, para estabelecer o novo estatuto de comunicação pública, em que a frontalidade se torna uma exigência, um dispositivo representativo a ser continuamente reinventado.

Em texto que situa historicamente a radicalidade da inserção da figura do homem de costas no teatro, Georges Banu é categórico: “Com o espectador ignorado, a modernidade tem início”, na medida em que se oferecem alternativas para a “prática de um teatro de transmissão direta”, definido como “um teatro da troca realizado graças à co-presença assumida do público e do comediante”, em que este deve cativar aquele, fazendo-se ouvir e oferecendo à vista, o corpo entregue à mediação entre um personagem e um espectador” (BANU, 2001:4). A um teatro de transmissão direta, Diderot, seguido de Stanislavski e de Antoine, oferece um novo pacto com o espectador, que o ensaísta francês denomina “pacto da delimitação” entre a cena e a sala, que devem proceder como se parassem de se comunicar diretamente enquanto durasse a apresentação teatral.

Se é obrigação do monólogo reinventar continuamente modos de frontalidade e meios de garantir a comunicação direta com o especta-

dor, torna-se um problema para a encenação enfrentar o regime de visualidade total do corpo, quando o texto-fonte se situa na esfera da pura e deleitosa verbalidade escrita, território secreto da língua, que se compraz com a companhia do dizer e do fazer, ou melhor, que se compraz muito exclusivamente com o dizer e ouvir, com o escrever e ler ou deixar que leiam. O prazer de contar e o prazer de ler-ouvir substituiriam o efeito da visualidade obscena.

No livro *O caderno rosa de Lori Lamb*, a personagem narradora, menina de oito anos que narra sessões de sexo oral, registra ter ouvido numa conversa entre o pai e a mãe a sugestão de que o relato encomendado pelo editor ao pai poderia, além de filme pornozinho, também servir como “Até teatro, amor! Teatrinho pornô”. Sem levar a proposição a cabo, o espetáculo baseado no livro de Hilda Hilst, dirigido por Bete Coelho em 2003, enfrenta alguns impasses.² O primeiro deles diz respeito à encarnação de uma personagem que nos conta “bandalheiras” como quem conta jogos e brincadeiras de crianças. A fala em voz singularmente infantil da atriz Iara Jamra é explorada até as últimas possibilidades, fazendo o contraste previsto com o teor do discurso. Ao mesmo tempo esse corpo que usa da oralidade plena para narrar as experiências sexuais na perspectiva ingênua e, simultaneamente, safada de uma menina, comporta-se em cena como uma mulher adulta, nas cenas em que a narração é substituída pelo som ofegante de um corpo em orgasmo. O desnorteante regime de disparate de visualidades se adensa, quando o grotesco do rosto da atriz, pintado como o de um *clown*, se alia ao espaço não-sense, ao modo de Lewis Carroll, demarcado por uma gigantesca cama suspensa pintado no ar, área de atuação em que a frontalidade encontra meios de obter inúmeras variações.

No entanto, o uso frontal do espaço minimiza o gesto de escrever e de reproduzir as conversas sobre as frustrações do pai escritor ao dar conta da escrita de um livro pornográfico. A caderneta em que a personagem anota as aventuras sexuais, embora belamente duplicada na parede ao fundo onde rabisca as palavras das falas adultas que desconhece, também não transita para o enredo. Reduz-se ao tempo de encenação da escrita, de encenação da língua produzindo escrita, de encenação da atividade de cópia dos manuscritos pornográficos do pai. A dupla ficção da obscenidade, uma vez escrita e, depois de roubada, reescrita, desaparece na dramaturgia, para se insinuar, nos momentos finais da encenação, na voz de uma mulher mais velha, que o público é levado a identificar como a da autora Hilda Hilst. Há, assim, uma inversão do estatuto do monólogo, porque o que se expõe não funda a comunicação direta com o público, mas o ludibria, o confunde, o constrange. Tudo muito distante de “um teatrinho pornô”, mas anunciando que a frontalidade pode ser recriada em novos tempos, para, como sintetiza a bela imagem de Banu, instalar no palco “a superfície sobre um fundo de incandescência”.

Notas

¹ Bolsistas que participaram da Pesquisa: Anna Beatriz Gaglianone (PIBIC/CNPq – 2002-2004), Ana Paula de Abreu Dias (IC/UNIRIO 2002-2004) e Iury Salustiano Leite (IC/UNIRIO 2004-2006).

² *O caderno rosa de Lori Lamb*. Ficha Técnica: Texto: Hilda Hilst; Adaptação: Reinaldo Moraes; Direção: Bete Coelho; Interpretação: Iara Jamra; Cenografia e figurino: Daniela Thomas; Iluminação: Carlinhos Moraes; Música: Zezinho Mutarelli; Voz Off: Miriam Muniz.

Bibliografia

- BANU, Georges. O público ignorado. Trad. de Vera Lúcia Reis. In: _____. *L'Homme de dos*. Paris: Adam Biro, 2001.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamb*. 2ª. Ed. São Paulo: Globo, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

* * *

LEITURA DRAMATIZADA: OBJETO DE FRUIÇÃO – INSTRUMENTO DE ESTUDO

Marta Metzler

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Leitura dramatizada, dramaturgia, teatro brasileiro

A atividade da leitura dramatizada de textos teatrais em apresentações públicas vem sendo amplamente explorada em muitos projetos, de características conceituais variadas, que se desenvolvem na cidade do Rio de Janeiro.¹ Essa atividade, tal como se configura, apresenta-se como uma ferramenta poderosa de estudo das dramaturgias antiga, moderna e contemporânea; uma possibilidade de exercício constante de atuação e direção; teste dos autores para seus textos novos; e funciona ainda como objeto de fruição para o público.

O objetivo deste estudo é apresentar e refletir sobre essa atividade, e pensar em como o ato de ler para um público acaba por estabelecer uma linguagem própria para a atividade.

A leitura dramatizada constitui-se na apresentação pública de uma leitura de texto teatral,² em que atores interpretam uma peça ou parte dela com o texto em mãos. Em geral há um diretor da apresentação que define como ela se dará, podendo priorizar ou o poder de visualidade e ação da palavra, quando os atores interpretam sentados ou de pé, sem movimentação (neste caso, freqüentemente lêem-se também as rubricas); ou a cena, quando o diretor cria algumas marcações que substituem a leitura de rubricas, e, em alguns casos, sugere figurinos, objetos cenográficos, trilha sonora, iluminação.

A preparação da leitura inclui um breve estudo do texto e do autor pelo diretor e pelo elenco; seleção de partes do texto que serão lidas, quando não é possível apresentá-lo na íntegra; escalção do elenco e organização dos ensaios (normalmente acontecem de um a três ensaios). As leituras podem ser eventuais ou estar inseridas em ciclos ou séries que, por sua vez, podem definir um perfil de textos a serem lidos ou não.

Quando a opção do diretor se faz pela ausência de ação física dos atores, ausência de cenário, figurino e quando o uso da iluminação não pretende impor um conceito cênico, mas unicamente possibilitar a visibilidade do palco, evidencia-se a palavra. Todos – elenco e público – estão concentrados nela, e é dado ao público o exercício da imaginação tanto da cenografia quanto da ação descritas no texto. Quando, diferentemente, o diretor cria marcações, elas não são esboços de uma possível encenação, não chegam a configurar uma concepção de cena – não houve tempo para esse tipo de elaboração – e em geral são criadas apenas para dinamizar a leitura. Em qualquer dos casos, portanto, a via principal de comunicação com o público é a palavra. Por isso, a leitura dramatizada é uma atividade em que, por definição, a dramaturgia é elemento central.

O ato de ler publicamente um texto dramático estabelece a relação palco-platéia. Tanto para a assistência quanto para os artistas envolvidos, a leitura dramatizada difere da leitura feita pelo leitor solitário.

Para o espectador, a recepção do texto é mediada pelo ator e pelo diretor. Este último interfere não apenas imprimindo uma interpretação do texto, mas também escolhendo aquilo que o público irá “saber” daquele texto, selecionando o que considera mais importante, por meio dos cortes. A leitura dramatizada não aponta necessariamente para um projeto de encenação e não equivale a uma primeira leitura de texto a ser encenado, não é uma preparação, pois pressupõe-se que a própria apresentação é uma finalização (embora muitas leituras, especialmente as de textos contemporâneos, tenham desencadeado o respectivo processo de montagem). Há ainda a presença concreta do texto nas mãos dos atores e as conseqüentes falhas de dicção, que ocorrem tanto pela necessidade de se ler no mesmo instante em que se fala quanto pela pouca familiaridade com o texto e, no caso de dramaturgia antiga, pela própria dificuldade de falar termos fora do uso

corrente. Esses fatores interrompem o fluxo da representação, gerando um certo distanciamento da audiência, distanciamento esse que é tacitamente desmanchado pela própria audiência, que, de certa forma, já o espera e o aceita cordialmente. O espectador opera entradas e saídas daquele universo dramaturgicamente, num gesto que o faz sentir-se próximo e mesmo cúmplice dos atores. A vivificação e a vivência de um texto em uma leitura dramatizada não são reduzidas em potência, nem do ponto de vista dos seus artistas nem do seu público. Ao contrário, todos os seus elementos – o texto, a interpretação dos atores e as opções da direção – proporcionam, quando bem realizados, diversão, conhecimento e emoção, o que vem caracterizar a leitura dramatizada como objeto de fruição. Objeto cuja forma e cuja linguagem se estabelecem, pois, autonomamente em relação a outras formas teatrais.

Para o diretor e os atores, a premência de uma apresentação faz suas exigências. Os atores não fazem uma leitura branca, mas, ao contrário precisam se apropriar do texto e interpretá-lo com a intensidade requisitada numa *performance*. O estilo de interpretação será determinado ao mesmo tempo pela dramaturgia, pela abordagem do texto feita pelo diretor e pelo próprio estilo do ator (ou, no caso de uma companhia, pela linha seguida em seu trabalho de pesquisa). Os profissionais de teatro são convidados a participar de leituras dramatizadas que não têm necessariamente ligação com o trabalho que desenvolvem. Atores e diretores das mais variadas linhas participam de ciclos de perfis também variados: dramaturgias antiga, moderna e contemporânea, brasileiras e internacionais. Isso exige (ao mesmo tempo que proporciona) duplamente um estudo da dramaturgia em questão, e um exercício específico de direção e de interpretação. A facilidade com que se “monta” uma leitura dramatizada, por sua vez, favorece a constância do exercício e o encontro com textos que, em situações do cotidiano profissional, talvez não viessem à cena, como, por exemplo, textos de autores contemporâneos que não tiveram viabilizadas as suas produções ou textos antigos que foram esquecidos ou considerados irrealizáveis ao longo da História. A leitura dramatizada torna-se assim um instrumento de estudo de dramaturgia tanto pelo viés teórico quanto histórico.

A autora idealizou o ciclo *Dramaturgos do Brasil* – inspirado na coleção homônima da Editora Martins Fontes, organizada por João Roberto Faria –, que permaneceu em cartaz por dez meses no Rio de Janeiro, tendo-o coordenado e produzido em conjunto com Gustavo Nunes e a Usina d’Arte Produções Artísticas.³ Durante o ciclo foram lidos vinte e dois textos de treze autores do século XIX brasileiro, com a participação de noventa e dois atores, dezessete diretores, quatro companhias e dois teóricos. Como a autora teve participação ativa como atriz, diretora, produtora executiva e coordenadora, o método utilizado para a análise qualitativa foi o *estudo de caso* por meio da técnica da *observação participante* (direta).⁴

Como conclusão, temos que é possível observar os ciclos de leituras dramatizadas de relativa duração temporal, como exposição de um certo panorama da atividade teatral do momento em que vige: os ciclos, em geral, contam com a participação de uma gama razoavelmente extensa e plural de artistas, traçando assim um desenho amplo das múltiplas faces estéticas do teatro atual, por meio das visões dos diretores e das interpretações dos atores. A observação permite também fazer algumas inferências do ponto de vista mercadológico, por meio de uma avaliação da frequência e do comportamento do público em relação aos textos apresentados e pelo posicionamento da classe artística diante da atividade.

É importante ressaltar ainda que por ser uma atividade de não tão forte compromisso, a leitura dramatizada é um espaço de grande liberdade. Como muitas vezes não é remunerada, os artistas participam pela própria atividade em si. Para os diretores, autores e atores iniciantes é um espaço de aprendizado e de exposição de seus talentos; para os experientes é um lugar de estudar, pensar e discutir Teatro mesmo não estando em cartaz com nenhum espetáculo, mantendo-se em exercício. As conclusões são o resultado final do estudo.

Notas

¹ Listagem de alguns dos ciclos de leituras dramatizadas do Rio de Janeiro, seus perfis e seus coordenadores:

- *Tudo é Teatro*: dramaturgia contemporânea. Giulia Gam. out/2002-seg em 2006.
- *Amor em tempos de guerra*: textos clássicos (Shakespeare): Paul Heritage, jun.-jul./2004.
- *Nova Dramaturgia Carioca*: Roberto Alvim. seg em 2006.
- *Ciclo de Leituras Casa da Gávea*: 1992-seg em 2006.
- *Arqueologia do Riso Brasileiro*: Tania Brandão. set/2003.
- *Drama Tempo*: dramaturgia contemporânea: Lucianne Maza. jan./2005-(seg em 2006).
- *Ciclo de Leituras Marco Polo*: dramaturgia contemporânea. Marco Polo. 2002-(seg em 2006).
- *Ciclo de Leituras Dramatizadas da SBAT*
- *Ciclo de Leituras Dramatizadas da ABL*.

² No cinema também têm surgido algumas iniciativas de realização de leituras dramatizadas de roteiros, como fruição *e/ou* com finalidades específicas. Helena Ignez apresentou no CCBB-RJ, em 2005, a leitura do roteiro *Luz nas Trevas*, para divulgá-lo e promover a captação de recursos; Domingos de Oliveira pretende fazer uma leitura pública do roteiro que irá filmar em 2006, com o objetivo de aquecer e descontraír os atores antes do processo de filmagem; na Academia Nacional de Atores, estreou em 2005 o Ciclo *Cinema Brasil*, coordenado pela autora, que visa ao estudo de roteiros por estudantes de interpretação em cinema e TV.

³ Não é possível aqui, por questão de espaço, fornecer o histórico do Ciclo *Dramaturgos do Brasil*, que aconteceu no Instituto Cultural Arteclara, no Rio de Janeiro. A relação completa com todos os textos lidos e os participantes está disponível no *website* www.usinadarte.com.br ou com a autora.

⁴ Ver GOLDENBERG, 1998, pp. 33-5.

Bibliografia

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

* * *

DO PALCO AOS LIVROS: ENTREMEZES ADAPTADOS DE MOLIÈRE

Orna Messer Levin

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
História do teatro, entremez, Molière

Na história do teatro português, aquilo que erroneamente se designa por “teatro de cordel” na realidade identifica um conjunto de textos impressos em folhas volantes comercializadas nas ruas por cegos. Forjaz de Sampaio afirma que essa designação nasceu dos cegos ou papelistas vendedores das folhas impressas “pendente[s] dum barbante pregado nas paredes ou nas portas” (FORJAZ DE SAMPAIO, 1920). Em sua opinião, a expressão “teatro de cordel” não indica um gênero teatral e sim uma forma bibliográfica por meio da qual se preservaram inúmeras versões de peças populares, que hoje constituem uma documentação preciosa do léxico e da etnografia do período. Ponto de vista semelhante manifesta Roger Chartier em relação aos impressos da *Bibliothèque Bleue*, na França do XVII, os quais define como uma fórmula editorial inventada pelos Oudot de Troyes com o intuito de atender a um público leitor em expansão, cujas experiências e aptidões não correspondiam às formas literárias então disponíveis (CHARTIER, 1990:167-187). A nova forma popular de impressão baseou-se na adaptação de obras já existentes. Nesse sentido, não se poderia pensar em textos criados para uma finalidade editorial e sim em textos ajustados ao formato de cordel, por razões comerciais, como ocorreu com os contos de fadas do século XVI e XVII, produzidos no âmbito da cultura feminina dos salões e da Corte, e que foram adaptados pelas editoras Oudot e Garnier (CHARTIER, 1995:221-238).

Os estudos recentes indicam que, na Europa, o repertório dessas edições é diversificado, misturando vários gêneros da cultura erudita. No rol constam textos literários, como romances e narrativas de aventuras, textos religiosos, que serviram de apoio à contra-reforma (vidas

de santos, orações, livros de horas), obras de aplicação prática como as destinadas à culinária e à educação feminina, e peças de teatro, raras antes do séc. XVIII. Em Portugal, nota-se uma proliferação da literatura dramática em cordel. A essa proliferação corresponde uma designação variada dos folhetos: autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas jocosos, óperas, divertimentos musicais, serenatas e tragédias. A designação ampla repercute o movimento editorial intenso do período e permite acompanhar o processo de acomodação das normas de impressão de textos teatrais da tradição e de textos associados aos novos espetáculos musicais.

No decorrer do século XVIII, a publicação de dramaturgia sofreu modificações e interferências semelhantes às que se processaram nas edições de ficção. Em estudo pioneiro, Donald Mckenzie destacou as interferências que ajustaram os originais da representação cênica de Congreve às normas da publicação, como o uso de ornamentos para separar as cenas, a introdução de algarismos romanos para a enumeração de episódios, a indicação destacada das falas e entradas das personagens, assim como a listagem de seus nomes na página de abertura, que modificaram a forma pela qual as peças vieram a ser lidas, instaurando uma dinâmica de recepção dos textos pautada pelo formato impresso e não pela encenação” (MCKENZIE, 1986).

Apoiado nesse estudo Chartier demonstrou que na França modos diferentes de transmissão das peças de Molière resultaram em construções de significados diversos, dependendo do contexto das representações ou das formas de impressão, numa relação direta entre a composição social do público, as categorias estéticas e as percepções sociais “que moldam as diferentes apropriações da peça, e as diversas modalidades cênicas e performáticas do texto” (CHARTIER, 2002:53). As formas impressas são consideradas também como um tipo de *performance* na medida em que registram a passagem daquilo que fora concebido como representação cênica para uma situação de leitura, que procura reproduzir o conjunto dos elementos em cena. Para Chartier, as condições de publicação de Molière são ilustrativas dos aspectos envolvidos na transição dos palcos para o impresso, sendo o principal deles a prática da pirataria editorial, que deu origem a reconstituições incorretas das peças, feitas a partir da memória, de um roteiro ou de uma cópia estenografada. Para minimizar os prejuízos trazidos por tais versões, Molière solicitou o *privilege* de publicação, recebendo-o em 6 de julho de 1661 para *L'ecole de maris* depois de já tê-lo obtido, em 1660, na disputa por *Les Précieuses ridicules* e *Sganarelle ou le cocu imaginaire*. Ainda assim, o livreiro e impressor Jean Ribou, favorecido por um privilégio de 1660, divulgou uma versão pirateada de *As preciosas ridiculas* (CHARTIER, 2002:47). Muitas vezes, tratava-se de um processo de reprodução por meio da atribuição de autoria a terceiros, para cujos títulos ele recebia o privilégio. Esse foi o caso de *La Comédie Sganarelle avec des arguments sur chaque scène*, atribuída a um certo “sieur de la Neuf-Villenaïne”, para a qual Ribou obteve o privilégio por dez anos, em julho de 1660. Lançou duas edições pirateadas do *Sganarelle* até que o benefício fosse anulado, em novembro, e as cópias confiscadas. No entender de Chartier, esse meio específico de transmissão textual deixou marcas em certas edições que, quando confrontadas com as publicações autorizadas, revelam as omissões, substituições e acréscimos característicos da relação estabelecida entre as publicações e suas formas de transmissão e representação. A análise das edições não autorizadas, feitas provavelmente a partir da audição dos espetáculos (memorização, transcrição, impressão) permite observar diferenças entre textos “roubados”, que reproduzem o espírito farsesco das encenações e textos autorizados e corrigidos pelo próprio Molière, talvez com a preocupação em eliminar as marcas de linguagem consideradas impróprias para a forma impressa. É no confronto das edições francesas que se evidencia um processo de construção de autoria, pelo qual emergem as marcas textuais distintivas da consolidação do lugar social conquistado pelo autor e diretor de uma companhia de teatro bem-sucedida.

A problemática da construção autoral mostra-se especialmente instigante no caso das publicações em português, em que a contaminação pela linguagem popular deixou registros de um processo acentuado de deslizamento da comédia para a farsa, ou seja, para uma comicidade típica dos entremezes, como se nota na trajetória editorial do *Esganarello, ou o Casamento por força*, em Portugal e no Brasil. A primeira tradução obteve licença da censura para impressão em 1769:

“O casamento por Força, entremez traduzido em Português do original de Molière, é digno de licença que se pede para se imprimir; por seguinte, nada contém de indecente, nada de indecoroso, nada de prejudicial aos bons costumes. Lisboa, 22 de fevereiro de 1769. Frei Joaquim de Santa Ana/ Frei João Baptista de São Caetano/ Frei Manuel da Ressurreição” (CICCIA, 2003:389).

O folheto lançado pela oficina de José da Silva Nazaré estampou a tradução de Molière “em vulgar” por Antonio Duarte Serpa, que ajustou o original ao gosto do público lisboeta, servindo de base, na opinião de Marie-Noëlle, para as impressões posteriores que popularizaram o *Esganarello*. Há indicação de que a peça teria sido representada no Teatro da Rua dos Condes. Nos impressos posteriores não há menção ao Teatro, sugerindo que o sucesso editorial poderia se justificar pela demanda crescente de peças destinadas à leitura. Isso certamente explica que o folheto fosse reimpresso por Francisco Borges de Sousa, ainda em 1769, e despertasse o interesse de outras oficinas, chegando à surpreendente soma de onze edições em cordel (1769 (2), 1770, 1776, 1792, 1794, 17-? (3) e 1813, 1824). O favor dos leitores também foi determinante para sua consagração em volumes encadernados, com parte das seletas. Em 1816, a Oficina de J.F.M. de Campos incluiu o *Entremez do Esganarello ou o Casamento por Força* em sua *Coleção de Entremezes Escolhidos* e, em 1833, a Impressão de João Nunes Esteves e Filho lançou a sua *Coleção* com o *Entremez* que, em 1824, saíra em cordel. No Porto, a editora Cruz Coutinho organizou uma coleção seriada de *Farsas e Entremezes*, na qual *O Casamento por Força* saiu em 1880.

Rapidamente, os entremezes de Molière disseminaram-se no mundo português. Dentre os pedidos de licença para envio de impressos ao Brasil, registram-se os folhetos do *Esganarello* e as *Coleções* que foram comercializadas por Borel (1813), João Baptista Miranda (1820), Viúva Bertrand (1821), Bento Soares (1826) e outros.¹ A tal ponto circularam essas versões, que a divertida cantiga de Esganarello: “Vem, lindinha garrafinha,/ deixa ouvir o teu glu-glu;/doce encanto sem quebranto/é vinho e bacalhau cru;/toca a beber, toca a viver,/ que a vida é glu-glu-glu!” ainda hoje é lembrada por Antonio Candido (CANDIDO, 2004:69) como uma das experiências iniciais de sua formação juvenil como leitor.

Nota

¹ ANTT/ RMC – Exame dos Livros para saída do Reino (caixas 153, 154, 155, 156).

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. Dos livros às pessoas. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CHARTIER, Roger. Textos e edições: a literatura de cordel. In: *A história Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. Textos, impressões, leituras. In: *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CICCIA, Marie-Noëlle. *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII siècle*. Paris, Centre Culturel Gulbenkian, 2003.
- FORJAZ DE SAMPAIO, Albino. *Subsídios para a história do teatro português: o teatro de Cordel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1920.c
- MCKENZIE, D.F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Londres: The British Library, 1986.

O SENTIDO DO DRAMA MODERNO DE NELSON RODRIGUES

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Drama moderno, Nelson Rodrigues, teatro brasileiro

Tomando como ponto de partida a análise de Peter Szondi (1994) sobre a formação e o desenvolvimento do drama moderno europeu e norte-americano, busco problematizar algumas interpretações normativas do drama moderno brasileiro, do ponto de vista da obra de Nelson Rodrigues.

Segundo Szondi, o drama moderno europeu e norte-americano surgiu com a crise formal do drama pela introdução de novos conteúdos, épicos e líricos, que passaram a tensionar a antiga forma. A emergência destes novos temas está diretamente relacionada, na Europa e nos Estados Unidos, à crise da sociedade liberal, especialmente da dialética entre indivíduo e sociedade, pelo crescente isolamento do indivíduo e respectiva alienação do mundo. No Brasil, conforme observou Roberto Schwarz (1999:217-218), não contávamos propriamente com uma tradição dramática comparada à europeia, devido, segundo argumentou o Autor, aos nossos funcionamentos locais, baseados no favor, estarem bem distantes das exigências normativas da forma dramática europeia. Questão que, a meu ver, tem sido muitas vezes negligenciada nas análises (FRAGA, 1998; MAGALDI, 1992) do drama moderno de Nelson Rodrigues. Isto é, os autores não costumam considerar as diferentes “seqüências históricas” das sociedades em meio as quais se forjaram tradições teatrais e processos de modernização distintos.

Diferente do drama moderno europeu e norte-americano que emergiu no processo de tensionamento do legado racionalista, individualista e liberal das respectivas sociedades europeia e norte-americana, no Brasil, o drama moderno surge do tensionamento do legado patriarcal e dos valores da cultura judaico-cristã. Seqüências históricas que marcaram também a socialização de gêneros e formas teatrais distintas.

Meu objetivo é propor certas pistas de leitura do código simbólico Teatro de Nelson Rodrigues a partir do diálogo com a tradição teatral precedente, especialmente, com o melodrama e o teatro de tese que constituíram, nas três primeiras décadas do século XX, importantes gêneros do cotidiano teatral e contribuíram, em grande medida, para uma atualização/massificação do que fosse o nacional e o moderno.

Para pensar a questão vou me valer das leituras das suas confissões publicadas em *O óbvio ululante*, primeiras confissões (1993); *A cabra vadia*, novas confissões (1995a); *O reacionário*, memórias e confissões (1995b), *O Remador de Bem-Hur*, confissões culturais (1996), a partir das quais tenho procurado constituir as teses do Autor sobre o Brasil, a modernidade, o sentido de seu teatro na e para a sociedade moderna brasileira, para compreender como Nelson Rodrigues apropriou-se destes gêneros tradicionais.

Os mitos do amor, da paixão, do incesto e da mulher, conforme Sílvia Oroz, são estruturais no melodrama, a partir dos quais os autores constituíram seus enredos. Mitos estes que atravessam o Teatro de Nelson Rodrigues, assim como foram constitutivos do drama de Renato Vianna. Tendo em mente a flexibilidade do gênero melodramático e seu papel histórico nos momentos de mudança e transição sociais, políticas e culturais, conforme observou Jean-Marie Thomasseau (2005:136), traço um resumido paralelo entre a recepção, em 1934, de *Sexo*, de Renato Vianna e, em 1957, de *Bonitinha mas ordinária*, pois, a resposta que ambos os Autores formularam quanto à polêmica provocada pelos seus textos quando das suas encenações, tendo em mente a seguinte hipótese: Nelson Rodrigues conseguiu equacionar formalmente um conjunto de teses presente nos melodrama de tese *Sexo* (1934), de Renato Vianna.

Sexo estreou, em 1934, pela companhia Teatro-Escola, criada e dirigida por Renato Vianna. A recepção da peça foi polêmica, a ponto

de ser considerada uma ameaça para as famílias e para a sociedade brasileira em geral, pois, encenava assuntos como o adultério e o aborto (MILARÉ, s/d: 185-186).

A peça conta o drama de Wanda e Cecy abandonadas, respectivamente, pelo marido e pai César Linhares, preocupado apenas com sua ciência e com a vida mundana. O personagem foi constituído como um arquétipo do intelectual moderno, segundo o Autor, materialista, cientificista, liberal, valores que, segundo o *raisonneur* Calazans, eram característicos da sociedade moderna, como sentenciou a Wanda: “A sociedade moderna aí está: é uma sociedade secreta, onde os mais simples sentimentos se ocultam, onde a verdade anda sempre mascarada, onde todo o ideal é um espião e toda virtude é suspeita” (VIANNA, 1954:66). Tudos isto devido à liberalização dos costumes que, segundo o *raisonneur*, atingia, especialmente, as mulheres.

Quando *Bonitinha mas ordinária* foi encenada em 1957, Nelson Rodrigues sofreu uma série de críticas e reações pautadas na morbidez e no abuso de temas sexualmente polêmicos, perante as quais respondeu:

Há, todavia, uns poucos espectadores de *Bonitinha* que querem, não carregar no colo o autor, mas liquidá-lo. São os fariseus, ou melhor: – os que jamais foram meninos. Os fariseus se horrorizam, não com a vida, não com os costumes, não com a morte dos valores: – mas com a peça (RODRIGUES, 1996:35).

Nas suas mais diversas confissões o dramaturgo observou que a “morte dos valores” na sociedade moderna era devido à liquidação do amor, ou melhor, da emancipação da sexualidade do amor, sendo assim, o “homem” ao ser liberado de suas coerções tradicionais – amor, segundo a ética do melodrama, abria as portas para a “miséria inconfessa de cada um de nós”, conforme revelou ao distinguir a moralidade no Brasil dos anos de 1960 e 1920: “Hoje sexo é sexo. Naquele tempo, não. O sexo era amor. Vale a pena reparar nas velhas coleções, os jornais da época. O repórter de polícia era, então, o moralista feroz. Pluralizava o sexo chamando-o de ‘baixos instintos’. Dirá alguém que Freud já existia. Não, para nós não” (Rodrigues, 1996:87. Confissão publicada em 12/2/1969).

Em *Apelo de uma fé perdida*, datada de 29/12/1967, Nelson Rodrigues volta para sua infância e novamente para Freud: “Falei ontem do período de 30 e 35. Disse eu que, nessa época, não havia em mim um sentimento forte. Engano, engano. Algo restou em mim, intacto: a fé. Jamais acreditei tanto. Deus era alguém tão pessoal, tangível como qualquer vizinho. Amava os santos. E pior: a fome me dava por vezes, a sensação de que eu próprio era um santo. Eu, um santo vergado. Lembro-me de que, uma noite, comeci a ler uma condensação de Freud. Lia aquilo e voltava para reler. Não entendia nada ou entendia muito pouco. Parecia-me que o sábio valorizava os instintos e só os instintos. E, súbito, deixei de ser o homem eterno. Reagi como se Freud fosse um veterinário e todos nós, bezerros. Fechei o livrinho e comeci a chorar” (RODRIGUES, 1993:73).

Poderíamos questionar, entretanto, as diferenças de datas entre suas peças e suas confissões, no entanto, comentando a recepção de *Perdoa-me por me traíres*, em 15/6/1957, o Autor nos fornece uma pista de leitura para entendermos o objetivo de levar ao palco a “miséria inconfessa de cada um de nós”, “mas vejamos a violência de *Perdoa-me por me traíres*. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo” (RODRIGUES, 1996: 15). Seria o caso de ler *Álbum de Família* segundo estas coordenadas, sobretudo a sua confissão de 12/2/1969, para percebermos como Nelson Rodrigues, nesta peça, cria uma co-presença de temporalidades heterogêneas, isto é, gerando um espaço de tensão entre dois momentos no tempo, e assim constituindo um espaço cênico onde se colocam as escolhas possíveis a serem feitas no presente entre formas de

vida sugeridas na peça, mais que o “desmentido” do tradicional, como geralmente se pensa. Desta maneira penso que a ironia do *speaker* desempenhando o papel da opinião pública, socializada no saber psicanalítico, é o alvo da crítica e não os quadros líricos da família. Para tanto, o Autor, valendo-se de uma coleção de clichês psicanalíticos, ordena o caráter esquemático do texto e os estereótipos da tipologia geral de seus personagens, pois, “as histórias e temas do melodrama são pré-freudianos, não há justificativas psicológicas em sua construção” (OROZ, 1999:109), assim como não há em *Álbum de Família*.

Penso que o *sentido* das polêmicas e do drama moderno de Nelson Rodrigues em seu diálogo com a sociedade moderna brasileira mostra como a relação entre a produção e a recepção foi complexa.

Bibliografia

- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Teatro da obsessão – Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- MILARÉ, Sebastião. *A Batalha da Quimera*. s.d., livro no prelo.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Org: Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- _____. *O óbvio ululante primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *A cabra vadia novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.
- _____. *O reacionário memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b.
- _____. *O remador de Bem-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama moderno*. Barcelona: Destino, 1994.
- VIANNA, Renato. *Sexo/Deus*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

* * *

CARTOGRAFIA DE BR3

Sílvia Fernandes

Universidade de São Paulo (USP)
Pesquisa, estudo, ensino

Os trabalhos do Teatro da Vertigem, dirigidos por Antonio Araújo, são um campo de teatralidade fértil para se pensar o teatro brasileiro contemporâneo. A divisão da autoria dos espetáculos entre atores, dramaturgo, diretor e demais criadores, os longos processos respaldados em pesquisa conjunta, a ausência de um treinamento específico que garanta a sintonia dos desempenhos, o recurso a procedimentos de composição individualizados, que podem tangenciar a autobiografia e funcionam como filtros idiossincráticos da experiência comum, a troca de dramaturgo a cada novo processo, o convite a colaboradores externos, que se juntam ao núcleo original apenas para a realização de um projeto e, especialmente, a potência da escritura cênica de Araújo, vetor de unificação de linguagem mantido desde o primeiro espetáculo, *Paraíso Perdido*, de 1992, talvez sejam os principais fatores de definição da teatralidade híbrida do Vertigem.

A carga simbólica e política dos espaços públicos escolhidos para as apresentações da *Trilogia Bíblica* – uma igreja para *Paraíso Perdido*, um hospital para *O livro de Jó* (1995), um presídio para *Apocalipse 1, 11* (2000) – e a agressiva ocupação desses lugares, com marcações de movimentos expandidos em largura, profundidade e altura, e um desempenho que agredia o espectador pela violenta exposição corpo-

ral do ator, mantido nos limites da resistência física e psíquica, sempre deram aos espetáculos a contundência de eventos de risco, de formalização instável, quase fluxos processuais de teatralidade, inacabados e atualizados a partir dos vetores referidos, de ocupação espacial e fisicalidade.

No novo trabalho do Vertigem, BR-3, o movimento de incorporação de situações públicas atinge um outro patamar. O primeiro objetivo do projeto foi investigar possíveis identidades brasileiras, ou não-identidades, a partir da pesquisa e da vivência em três lugares do país, unidos pelo radical de nacionalidade e por localizações em pontos-limite físicos e imaginários. Em todos os sentidos, Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo, Brasília, capital do país, e Brasília, pequena cidade da fronteira do Acre com a Bolívia, formam territórios de exceção, em que a idéia de país é posta em xeque, bem como conceitos definidos de periferia e centro, arcaico e moderno, exclusão e cidadania, espetacular e não-espetacular, que se confundem numa rede complexa de vertentes culturais, sociais, históricas e políticas. A cidade planejada, a cidade de fronteira e a cidade periférica projetam territórios em que a idéia de pertencimento nacional é enfraquecida por noções de borda, margem e travessia, e identidades instáveis, processuais e híbridas substituem os sujeitos seguros da brasilidade.

Precedida por seminários teóricos, a pesquisa de campo nas três regiões desenvolveu-se em várias frentes de ação. Em relação à Brasilândia, a aproximação aconteceu por meio de oficinas artísticas, que envolveram criadores de várias áreas, e de um intenso processo de vivências no lugar. Em determinados dias da semana, o diretor Antonio Araújo propunha improvisações e exercícios aos atores, centrados no reconhecimento e na interação com o cotidiano do bairro. O dramaturgo Bernardo Carvalho participou do processo e, numa das visitas, foi deixado em uma igreja evangélica, onde sofreu intimidações de um pastor e uma evangelista. A experiência serviu como ponto de partida para uma das cenas mais interessantes do texto, relatada no artigo “Liturgia do medo”, em que o autor menciona o “mundo do terror em que você sobrevive acuado entre a autoridade do tráfico, da polícia e da igreja”, três vertentes contextuais que atuam como personagens de BR3.

No caso de Brasília e Brasília, o procedimento de pesquisa foi uma viagem de quarenta dias e mais de quatro mil quilômetros, feita em julho de 2004, em que dezoito integrantes do Teatro da Vertigem atravessaram o país, unindo as três regiões investigadas. No retorno a São Paulo, Bernardo Carvalho propôs um roteiro, trabalhado pelos atores em *workshops* e improvisações, em que lugares e personagens se entrelaçavam na saga de uma família. A matriarca Jovelina, grávida de um filho, deixa o Nordeste para procurar o marido que trabalha na construção de Brasília, em 1959. Ao saber de sua morte no canteiro de obras do Congresso Nacional, viaja para São Paulo, onde muda de vida e de identidade, passando a controlar o tráfico na Brasilândia, com o codinome Vanda. Tem dois filhos que se envolvem numa relação incestuosa, Helienny e Jonas, herdeiro natural dos negócios da mãe. Em 1980, numa guerra familiar, Vanda é assassinada a mando do Dono dos Cães, um antigo policial interessado no controle da área. Mantido em cativeiro pelo pastor do bairro, comparsa do ex-policial, Jonas é informado do destino da mãe e da suposta morte dos filhos, Patrícia e Douglas. Parte para uma longa viagem pelo país e funda uma seita em um seringal nas proximidades de Brasília. Em 1997, dezessete anos depois de sua partida, Patrícia e Douglas vão em busca do pai. O reencontro de Jonas com os filhos é o desfecho da trama.

Composto por meio de sucessivos deslocamentos da narração para a ação, das vigílias de uma narradora, a Evangelista, para os movimentos do drama familiar, o texto se aproxima do procedimento que Jean-Pierre Sarracaz chama de rapsódico, conceito transversal no teatro contemporâneo, indicativo de uma montagem híbrida de elementos líricos, épicos e dramáticos e de uma construção oscilante, tramada no vai-e-vem entre tempos e lugares distintos. Partindo da atualidade para chegar à construção de Brasília, em 1959, passando pelas décadas de 1980

e 1990, a peça acrescenta a essa temporalidade datada o tempo mítico. Nesse caso, os ecos do Jonas bíblico e seu rastro de maldições – “tudo em que eu toco morre” é um dos motivos recorrentes da personagem – lembram as tragédias familiares de Sófocles e Shakespeare, com suas obsessões de incesto, cegueira, inação e vingança. Motes arcaicos que não escondem a turbulência temática de hoje, presente nas guerras de tráfico, na pregação dos pastores evangélicos, na corrupção política e na miséria das periferias urbanas e nacionais. A narrativa espacial, que se organiza na travessia dos lugares, os *flash-backs* temporais, os espelhamentos temáticos recorrentes em palavras e personagens de identidade instável, como Jonas, sem voz nem rosto, criam uma espécie de jornada expressionista no avesso, pois definem o perfil do protagonista a partir dos lugares por onde passa. Superposição do mito bíblico, de figuras beckettianas e de anti-heróis de hoje, Jonas funciona como uma espécie de personagem-camaleão, sem definição precisa, que muda de contorno à medida que contracenam com os espaços, num mecanismo sucessivo de mutações radicalizado pelo ator Roberto Áudio, numa atuação próxima da *performance*. Talvez por isso *BR3* possa ser considerado um teatro de espaços, projetados de forma diferente na dramaturgia e na encenação, mas inseparáveis da experiência dos lugares por onde passaram os atores e os criadores do Teatro da Vertigem. E por onde passam as identidades migratórias de *BR3*.

O espetáculo é apresentado em um trecho do rio Tietê, em São Paulo. Rodeado por vias expressas de trânsito caótico, o rio recebe toda a poluição da cidade, e os trabalhos recentes de recuperação das águas não conseguiram minorar a situação de esgoto a céu aberto. Margens, viadutos, barcos e plataformas são os locais escolhidos por Antonio Araújo para apresentar, numa viagem real, a travessia metafórica de Jonas pelo país à procura de um rosto e uma revelação, que espelha a longa pesquisa do grupo. Nesse espaço movediço e instável, o diretor cria uma espécie de heterotopia no percurso espetacular. Brasília associada ao monumental e aos viadutos, Brasília abrigada sob as pontes e Brasília dispersa nas margens são espaços heterodoxos, forçados a conviver no mesmo leito-estrada, e absolutamente outros em relação às cidades reais a que se referem e de que falam. Filtrados pelo olhar coletivo e deformados por essa modalidade contemporânea de teatralidade, fragmentária e explodida, tornam-se lugares de “desvio”, irreconhecíveis em sua identidade original.

É inevitável especular sobre o possível apagamento da representação nessa situação de turbulência expressiva. Pois parece claro que um teatro de situações públicas e de vivências reais não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar sua anexação, ou um mergulho abissal que permita, ao menos, ensaiar sua *apresentação*, se possível com poucas mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como presença concreta, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização.

Bibliografia

- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos – Crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.
 DEUTSCH, Michel. *Le théâtre et l'air du temps*. Paris: L'Arche, 1999.
 LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
 SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998.
 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, 2000.

* * *

RELAÇÕES ENTRE PESQUISA E ENSINO DA HISTÓRIA DO TEATRO NATALENSE

Sônia Maria de Oliveira Othon

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

História, pesquisa, ensino

Guiando-me pela temática proposta pelo Congresso – ensinar e pesquisar teatro e suas relações –, apresento neste trabalho, por meio de uma abordagem histórica, quatro fontes documentais da história do teatro natalense para enfatizar a importância dos sujeitos e as respectivas ações responsáveis pela constituição da história do teatro local, bem como realçar a vigorosa relação que a pesquisa estabelece com o ensino, gerando conhecimento de qualidade e progresso cultural.

As fontes selecionadas abrangem o período entre 1727 e 1912. A primeira delas está reproduzida em Cascudo (1980), referindo as comemorações brasileiras do casamento do Príncipe do Brasil, D. José, com a Princesa das Astúrias, D. Mariana Vitória de Bourbon, realizado em 27 de dezembro de 1727. Registra aquele historiador que esta foi a maior festa do século, pois o Rei de Portugal ordenara que se festejasse condignamente essas bodas, o que no Brasil se desdobrou em solenidades, bailes, sessões, cantos e poemas epitalâmicos.

Atendendo a ordens reinóis, o capitão-mor Moraes Navarro, apesar das limitações econômicas locais, esforçou-se para o seu êxito dos festejos coloniais. Conforme se lê na transcrição cascudiana de fonte não explicitada, os mesmos duraram “[...] nove dias sucessivos com comédias e várias festas de cavalo e outras celebridades, iluminando-se três noites todas as casas da dita cidade, avantajando-se nas ruas pois se acendiam nelas oitenta luzes cada noite, sendo toda esta despesa a sua custa” (CASCUDO, 1980, 67). O historiador potiguar atribui-lhes a qualificação de “memoráveis”, o que leva a supor o intuito de marcar indelevelmente a memória coletiva do Setecentos natalense, seja pela extensão do seu período – nove dias – seja pelo seu aparato simbólico ou ainda por ambos os motivos.

A ocorrência desse fato cultural comprova a existência em Natal, desde então, de uma arte teatral exercida por atores, além de demonstrar a viva participação destes no movimento da cidade, inteirados das manifestações culturais próprias do Setecentos colonial. No entanto, ignoram-se os títulos, autores e atores dessas comédias. Certamente amadores, eles atendiam a suas inclinações artísticas, não havendo evidências de que em pequenas capitais de Província, como Natal, existissem atores profissionais.

Somente no século seguinte é que aparece documentadamente um primeiro grupo de atores em Natal, fonte também contida em Cascudo (1980), que transcreve partes da petição de Matias Carlos de Vasconcelos Monteiro, presidente da Sociedade do Teatro Natalense, à Assembléia Provincial, datada de 15 de setembro de 1941, para reconstruir o barracão de palha da antiga Praça do Rosário, berço das casas de espetáculos locais. Um incêndio o destruiu, levando Matias Carlos a contar que “o gênio da perversidade e malvadeza deitou fogo ao edifício e foram pelas chamas devoradas todas as benfeitorias”. Na petição, justificava haver esse teatro de palha proporcionado aos cidadãos “uma distração proveitosa”, alegando um prejuízo que se elevava à soma de 800\$000 réis (oitocentos mil-réis), pois as benfeitorias afetadas incluíam a própria construção e “o cenário com todo aquele mecanismo correspondente ao trabalho” (CASCUDO, 1980:195).

Como resposta a Matias Carlos, a Assembléia Provincial autorizou a *quantia de 291\$500 réis, [...] passada por empréstimo [...] ao Diretor da Sociedade Teatral* (RELATÓRIO..., 1843, 11). Inexplicavelmente, tal quantia jamais foi retirada por ele nem há indícios de que a Sociedade tenha voltado a funcionar.

A terceira fonte diz respeito ao drama em cinco atos “O Sacrifício do Amor”, da professora e poetisa Isabel Urbana de Albuquerque Gondim. Embora não se saiba exatamente o ano em que o escreveu,

foi publicado no Rio de Janeiro em 1909, tornando-se essa autora “a primeira mulher norte-rio-grandense a escrever e publicar uma peça de teatro” (OTHON, 1997:38). Ela atou à dramaturgia norte-rio-grandense a experiência do recrutamento forçado empreendido, em 1865, pelo Governo Imperial quando da eclosão da guerra contra o Paraguai. Todavia, não há registros da encenação desse drama por nenhuma sociedade amadora local nem por companhia profissional que tenha visitado a cidade desde sua publicação. Igualmente não há notícias da sobrevivência de exemplares do mesmo, seja manuscrito, seja impresso.

Alvissareiramente, o historiador Câmara (1951), discutindo a arbitrariedade com que foi conduzido o recrutamento dos “Voluntários da Pátria”, reproduz um trecho da referida peça, único fragmento conhecido por Othon, historiadora do teatro natalense, transcrito a seguir:

Foi preso na roça, onde entramos e tocamos os chocalhos, para que aí supusessem animais destruidores; logo vieram em defesa das plantações alguns vultos, sobre os quais precipitamo-nos, e, finalmente, conseguimos prender este moço (CÂMARA, 1951:28).

Por esse fragmento constata-se que Isabel Gondim soube incorporar, pela via dramática, nossa realidade local, registrando sua condenação ao recrutamento executado sob D. Pedro II, e concorrendo para legar-nos uma dramaturgia pedagogicamente permeada pela memória histórica do povo potiguar.

A última fonte aqui incluída pertence aos anos em torno de 1910, quando o Rio Grande do Norte sofria mais uma vez o fenômeno climático da seca. A gravidade do quadro social manifestada pelos sertanejos migrando para a capital em busca do amparo do governo contrastava com a pujança de recursos aplicados na construção do Teatro Carlos Gomes. O governador Alberto Maranhão chegou a encomendar na França o bronze da cúpula do teatro, obra de Mathurin Moreau, com réplicas em Paris e Bruxelas, gerando alguns incisivos protestos. Um deles partiu dos mossoroenses Philippe e Theophilo Guerra que combateram sem trégua as

centenas de contos de réis [...] gastos na construção de um teatro e reparos num mercado da capital [...] um Estado sem letras, sem escolas, com uma população de analfabetos, sem indústria, sem estradas, flagelado por crises de fome e de sede, não é dado cuidar de arte e literatura: seria principiar a edificar pela cúpula. Venham pão e água, venham escolas, antes de arte e literatura (GUERRA, 1984:146 e 147).

A despeito das reações como a dos aludidos mossoroenses, o Teatro Carlos Gomes impunha-se para os governantes potiguares como uma instância cultural propulsora, por assim dizer, da cultura letrada e, por meio dela, do aprimoramento moral, social e estético da população em geral.

Estas fontes, dentre outras, pesquisadas por Othon – aqui apresentadas para enfatizar a participação de alguns sujeitos e ações na constituição da história do teatro local – foram trabalhadas e incorporadas à dissertação de mestrado “Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos: Natal, 1727 a 1913”, concluída em 2003, e à historiografia teatral natalense à luz do referencial teórico-metodológico da pedagogia cultural, constando hoje como conhecimentos da disciplina Evolução do Teatro III – Teatro Brasileiro, no Curso de Educação Artística da UFRN. Dessa forma, essa pesquisadora carrou para o ensino os resultados obtidos por sua pesquisa focada na história do teatro natalense, o que ainda não havia sido feito nessa área em qualquer nível de ensino no Estado, disponibilizando aos alunos o acesso a novos conteúdos.

Em sua disciplina, Othon promove o cruzamento de dados da história do que é considerado Teatro Brasileiro com a história do teatro natalense entre 1727 e 1913, destacando os pontos de contato entre ambas. Dentre esses, podemos citar a proliferação do número de sociedades ou grupos de amadores desde meados de século XIX, a prática do teatro de revista entrado o século XX, a necessidade de construir casas de teatro apropriadas ao ofício e o contato com reper-

tórios e companhias que se apresentavam nos teatros do Rio de Janeiro e da Europa.

Pesquisas como essa, oriundas de cada Estado do Brasil, podem trazer à tona uma historiografia teatral que aponte tanto para as especificidades de cada lugar quanto para as aproximações entre as histórias locais e a dos centros culturais hegemônicos. Quando isso acontecer, aí, então, haverá realmente uma história do teatro brasileiro.

Bibliografia

CÂMARA, Adauto Miranda Raposo da. *O Rio Grande do Norte na Guerra do Paraguai*. Natal: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, 1951.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da cidade do Natal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL; Natal: UFRN, 1980.

FALLAS e Relatórios dos Presidentes da Província do Rio Grande do Norte ano de 1835 a 1859. Mossoró (RN): Fundação Guimarães Duque e Fundação Vingt-Un Rosado, 2001. (Coleção Mossoroense). Relatório apresentado à Assembléia Legislativa Provincial do Rio Grande do Norte, pelo Exmo. Vice-Presidente.

GUERRA, Phelippe; GUERRA, Theophilo. *Seccas contra a secca*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque; Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1984. (Coleção Mossoroense).

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. *Dramaturgia da cidade dos Reis Magos*. Natal: Editora Universitária da UFRN, 1997.

* * *

TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO NO PALCO:

A ERA GETULISTA

*Tania Brandão*¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Tradição teatral e teatro moderno, teatro brasileiro de convenções, Os Comediantes

Verbos contraditórios: apenas palavras desta natureza poderiam dar conta das condições de representação dominantes no palco brasileiro getulista, durante a Era Vargas (1930-1945). Para tanto, seria preciso recorrer a termos tais como preservar e demolir, conservar e pôr abaixo, manter e mudar. A dinâmica teatral da época abrangiu uma gama variada de produção – lado a lado, coexistiram uma rotina de teatro, momentos de ruptura, projetos culturais alternativos e projetos culturais oficiais. No entanto, vale destacar que há uma contenção do novo. No que se refere aos projetos culturais oficiais, é importante observar que a sua formulação apresentou sempre perfil oscilante, com propostas preocupadas com as práticas tradicionais e iniciativas devotadas às intervenções de vanguarda. A pergunta decisiva a ser feita é a respeito da alquimia de poder que pode explicar esta composição peculiar.

O tema impõe algumas definições primeiras. Falar de rotina de teatro significa falar do dia-a-dia da classe teatral, do modo de produzir, viver e pensar dos profissionais que escolheram o teatro como forma de vida, mais até do que simples opção profissional. É preciso falar em *forma de vida* e definir o que seria esta rotina porque as implicações políticas implícitas aí são decisivas, nada negligenciáveis. Este momento da cena vivia o ritmo *novo* instituído nos palcos a partir do século XIX, algo que se poderia denominar como a *idade das divas e monstros sagrados*, em que personalidades histriônicas ímpares se projetaram e se transformaram em celebridades aclamadas pela sociedade. Portanto, são pessoas que necessitam viver e projetar a sua diferença, a sua forma de ser especial, extravagante, digna de atenção e destaque.

Nesta ordem nova, que se consolidou na cena européia no século XIX e logo se aclimatou no Brasil, ainda que o espetáculo teatral fosse originado pelo texto teatral, o foco de atenção passou a ser o ator. O

processo alcançou impacto considerável em particular ali onde uma tradição dramaturgicamente densa não se consolidara, caso específico do teatro brasileiro. E tendeu, a rigor, a ser suplantado a partir do final do século XIX com o aparecimento da encenação e do teatro moderno. No Brasil, estes episódios de mudança só ocorreram no século XX.

Assim, o palco nacional se transformou em uma lista alentada de deuses da cena, líderes de conjuntos teatrais – as companhias – que eles próprios nomeavam e que giravam ao seu redor. Dos cartazes nas fachadas à orquestração da cena, o que predominava era a ótica do primeiro ator.² O que é importante ressaltar, para elucidar o que seria esta rotina teatral, é a existência de uma hierarquia que era também jogo e realidade de poder – era uma estrutura em que o pólo dominante era absoluto, hegemônico, responsável pela concepção e pela promoção das atividades do setor.

Vale ainda sublinhar que a sobrevivência destes astros e empresas acontecia como fato de bilheteria, portanto dependia diretamente da relação construída pelo astro com os contemporâneos, circunstância que tornava cada líder um atento sismógrafo da sensibilidade social ao redor, muito mais do que um inquieto representante do universo da especulação cultural. Em certo sentido, o astro olhava para o passado e não para o futuro, preocupava-se com o que impressionara os seus súditos e não com o que teriam pela frente. A situação conduz a uma constatação importante: a rotina teatral praticada implicava em reduzido espaço para a inovação e a ruptura, para a pesquisa e o risco.

Acrescente-se ao fato um outro dado peculiar – o ritmo de trabalho exaustivo, marcado pela sucessão apressada das montagens e por uma aliança palco-platéia *permissiva*, digamos, para recorrer a um termo eloqüente, ainda que perigoso naquilo que pode comportar de julgamento moral, que está fora de questão. Na verdade, eram explorados os gêneros *ligeiros*, de comunicação mais imediata com a platéia; imperavam as revistas, as comédias de costumes, as operetas, as farsas, as burletas, os dramalhões e os melodramas.

Este modo de operação do teatro não sobreviveu sem reações contrárias. Basicamente, é possível situar duas vertentes diferentes de oposição que trataram de criticá-lo, às quais chamaremos de *reação letrada* e de *reação reformista*.

A primeira reação surgiu no século XIX e foi sustentada por intelectuais ligados ao teatro e à literatura. Consistia em um repúdio completo ao teatro brasileiro. O argumento central era muito forte – seus defensores sustentavam que o teatro era um índice importante de civilização, que o Brasil não tinha civilização e, logo, não tinha teatro. Para esta visão, a arte privilegiada por excelência era a literatura e é difícil encontrar algum literato do final do século XIX que não forme nestas fileiras;³ destaque-se para esta argumentação a conhecida auto-defesa de Artur Azevedo, em que em boa parte o excelente autor de revistas incorpora as restrições que lhe eram lançadas como condenações.

A importância histórica desta corrente é decisiva – ela viabilizou a existência de uma espécie de aura de interdição ao redor do teatro brasileiro, enquadrado como produção menor, inferior, dissociada do que seria a *verdadeira* cultura. Uma outra decorrência é a proposição freqüente de *projetos de civilização do País* – e do teatro – sob um conceito século dezenovista de elevação cultural. Graças a esta corrente, é possível falar no aparecimento de uma visão de doutos desfavorável ao palco, uma ótica de desqualificação do teatro importante para os momentos de formulação de projetos de Estado. O coro encontrou algum eco no período do getulismo.

Já a outra linha de pensamento, a reação reformista, aproximável da primeira em algum grau, distancia-se deste olhar tão radical por não rejeitar o palco e o teatro em sua totalidade. O seu móvel é o desejo de atualização, a ânsia por ousadia e transformação que, por vezes, se estrutura também como lástima contra uma condição de pretenso *atraso cultural*, ponto em comum com os *doutos*. Neste segundo caso, não está sob o foco a intelectualidade; os promotores das reações são gente do *métier*, personalidades do meio teatral que reivindicam uma contundência maior para a sua arte, outra densidade para a cena.

Trata-se aqui de um esforço para mapear atitudes e inclinações difusas, é bom destacar. Não se pretende ver as duas reações estudadas como manifestações históricas, movimentos estruturados, conscientes, com objetivos precisos, deliberados, coletivos.

A reação reformista tem história mais recente. A rigor, estes brados de rebeldia só surgiram na família teatral brasileira no século XX. Eles pontilharam a obra de alguns dramaturgos, como Roberto Gomes e Renato Vianna, inspiraram movimentos isolados, como algumas propostas do mesmo Renato Vianna e radicalismos de Flávio de Carvalho ou iniciativas de Álvaro Moreira. Nestes casos, o que se pretendia era sacudir a cena de sala de visitas e família dominante desde o século XIX. Mas tais intervenções, personalistas e localizadas, alcançaram sucesso tênue. O poder permanecia com os astros e com o teatro tradicional brasileiro, ainda que este, no avançar do século XX, se mostrasse frágil, ultrapassado pelo ritmo histórico da época, quer dizer, em permanente crise e submerso em lamúrias.

As queixas, de natureza vária, abrangiam desde a indiferença crescente do público diante de velhos estratégias até a ausência de reconhecimento legal da profissão. A partir da capacidade de mobilização oferecida pela SBAT, recém-fundada, surgiu na década de 1920 um movimento a favor da criação de leis reguladoras da atividade teatral. A proposta fez surgir uma aliança entre a classe teatral e um jovem deputado – Getúlio Vargas – que se tornou relator do projeto de lei afinal elaborado, promulgado em 1928 e conhecido na categoria como Lei Getúlio Vargas.

Desta forma, foi construído um vínculo importante, essencial para a definição da condição do teatro sob a Era Vargas. Se o governo, em especial sob o período Capanema, pretendia estimular a transformação sociocultural do País, expandir o poder e o padrão de vida das cidades, indicar ao teatro a sintonia com as transformações impostas pelo século, tal acontecia diante de um telão de fundo pintado politicamente com tons fortes, segundo um desenho tradicional. Era a aproximação entre os senhores antigos da cena, que em dado momento passaram a controlar a própria SBAT, os regentes da rotina de teatro de seu tempo, e o caudilho governante, Getúlio Vargas.

Assim, dois impulsos contraditórios estavam instalados no poder e o seu reconhecimento é fundamental para qualquer reflexão sobre o teatro do período. O impulso conservador, a tradição, conquistou uma participação no poder extensa, foi decisivo para a criação e a implantação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1937, instituição de que os conservadores logo passaram a controlar. Este impulso, que estaria mais próximo do gosto popular e do teatro da Praça Tiradentes, dialogava diretamente com o executivo. O outro impulso, da mudança e da renovação, que teve o seu maior símbolo no grupo amador Os Comediantes, foi o grande instrumento de intervenção na vida teatral brasileira acessível ao ministro Capanema e era a voz do século XX, mas é visível, em tais condições, como a sua esfera de ação era limitada e tensionada.

A partir desta convivência e deste confronto é possível pensar o alcance restrito, na época, das propostas de Os Comediantes. Assim, os verbos contraditórios se anulam. Pois tradição e renovação coexistiam sob um ritmo específico, em descompasso com o tempo histórico exterior, revelando um tempo histórico teatral brasileiro que poderia, na verdade, ser qualificado como renovação da tradição.

Notas

¹ Este trabalho é resultado parcial de pesquisa desenvolvida com apoio do CNPq (Bolsa Produtividade).

² Os manuais dedicados à arte do ator publicados no período são os melhores instrumentos para o estudo do tema, em particular os textos de Otávio Rangel.

³ José Veríssimo (1898:247) seria a referência mais importante para a reflexão.

Bibliografia

BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. Revista do IPHAN, Rio de Janeiro, Edição especial dos 500 anos do descobrimento, n.º 29, p. 300, 2001.

- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1948.
- VERÍSSIMO, José. *O teatro nacional*. Estudos Brasileiros. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1898.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

* * *

DIALÉTICA E COMPLEXIDADE NO TEATRO DO OPRIMIDO

Tristan Castro-Pozo

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro do Oprimido, marxismo, América Latina

Teatro e teoria marxista

A Revolução Russa (1917) agiu como um catalisador na propagação da ideologia marxista, e colocou a luta de classes no planejamento e execução da política teatral na Rússia pós-revolucionária. A. V. Lunatcharsky (1969:158), comissário de educação pública soviética, assinala a missão do teatro de agitação e propaganda mais conhecido como *agit-prop*, na conjuntura revolucionária, o qual devia atingir uma massa de operários sem acesso à produção artística, ao mesmo tempo em que tentou impedir o avanço das forças contra-revolucionárias.

No período intermediário às guerras mundiais (1919-1939), o diretor alemão Erwin Piscator uniu a práxis teatral com a divulgação da crítica marxista. Piscator acrescentou à sua proposta cênica o termo de Teatro Épico, o qual não objetivava produzir arte “mas propaganda efetiva para conquistar as massas ainda politicamente hesitantes e indiferentes” (BERTHOLT, 2000: 499). Piscator apoiou-se num *Neues Sachlichkeit* (novo realismo), sendo essa uma postura de rejeição ao psicologismo do drama burguês, para sublinhar a instância de alienação do homem numa determinada estrutura econômica e num momento histórico específico.

Sendo um dos mais estreitos colaboradores do Teatro Épico de Piscator, Bertolt Brecht acompanha as experiências pioneiras deste teatro e, em seguida, consegue sistematizar um contra-ataque ao avanço do regime totalitário nazista. Brecht, introduzindo o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), é auxiliado pelo *gestus* numa concretização histórica e performática. O efeito de distanciamento se relaciona com a décima primeira tese “Ad Feuerbach” (1845), de Karl Marx: “Os filósofos limitaram-se até agora a interpretar o mundo de diferentes modos; do que se trata é de o transformar” (1979:11). Nas suas peças didáticas Brecht faz uso do estranhamento e a desfamiliarização, na tentativa de desmontar a alienação do ser humano, e o caráter opressivo proveniente do sistema capitalista.

Ambos os autores dedicaram seu esforço militante e seu talento teatral em favor do combate ao avanço da barbárie fascista e da subcultura de massas. Além disso, no tempo de exílio, Brecht assinalou como similares padrões totalitários germinavam na sociedade de massas da América do Norte.

Teatro Popular e o Marxismo na América Latina

Na Europa, consolidava-se o movimento da Internacional Comunista (1847-1915) e, paralelamente, na América Latina iniciou-se uma crítica marxista da estrutura colonial de dominação e um discurso antiimperialista. Entre esses pensadores, destacam-se José Martí, Luis Emilio Recabarren e José Carlos Mariátegui. A obra desses auto-

res citados tratou temas até então considerados tabus, por exemplo: identidade nacional, população indígena, problema da terra e a reforma agrária.

Nascida na América Latina como uma forma de solidariedade com as camadas mais pobres e excluídas da sociedade, surge a Teologia da Libertação, a qual recebe influência da obra e do pensamento de Ernesto Che Guevara, Giorgi Lukács, Antonio Gramsci. Essa teologia de orientação marxista procura “suprir ‘esquemas teológicos’ insuficientes, não adequados para acompanhar (...) uma época de crise, de profundos conflitos, e até em situações revolucionárias” (DUSSEL, 1995:74).

Segundo Frei Betto, a releitura de Karl Marx é feita como uma ferramenta de libertação dos povos oprimidos, não sendo produto do academicismo. Assim, o axioma anticristão de que “a religião é o ópio do povo” foi contestado pelas diversas revoluções de Nicarágua, a Guerrilha Colombiana e o fenômeno subversivo do Sendero Luminoso. Nesse processo, membros do clero católico participaram da organização do povo insurgente.

Também a “alfabetização política” empreendida na linha da Educação Popular, como forma de confrontar as estruturas de dominação, e a “pedagogia bancária” são contribuições do educador Paulo Freire, as quais são inseridas numa reflexão marxista sobre a educação do “novo homem” num programa socialista. Outro conceito freireiano é o de “conscientização” e da orientação social pelas maiorias oprimidas. Nele, Freire levanta a crítica de Marx em sua terceira tese sobre Feuerbach: “O educador deve também ser educado”¹, ou seja, como o processo de conscientização deve assumir um caráter dialético para se tornar uma prática libertária.

No cenário teatral, as mudanças na tarefa de promover o salto rumo ao surgimento de um teatro popular foram dadas no Brasil pelo Teatro Arena em São Paulo. Esse grupo teatral evoluiu desde o teatro experimental para logo passar por uma fase nacionalista na qual se explora a cultura popular com a criação de retratos vivos desses heróis populares. Durante esse período foram explorados os temas do futebol (Vianinha), a greve na fábrica (Giafrancesco Guarnieri), bem como os heróis folclóricos: Zumbi, Tiradentes e Bolívar (parceria de Guarnieri e Boal). A criação teatral partiu de um estudo aprofundado das temáticas e de uma práxis engajada através da dramaturgia nacionalista.

Após o golpe militar de 1964 e mediante a implementação do AI-5, radicalizou-se a censura, e os canais de expressão teatral viram-se comprometidos. Uma das formas pelas quais o Núcleo de Teatro Arena contestava a repressão foi através das experiências do Teatro Jornal – técnica de dramatizar notícias apresentadas em sessão fechada com um número restrito de público –, gerando diversas células teatrais que multiplicavam as experiências de jornal vivo (GARCIA, 1999:137).

Durante a década de 1970, junto à consolidação das ditaduras no Cone Sul, surge um teatro de protesto e resistência alheio aos circuitos de teatro burguês. Essas experiências *sui-generis* conformam: El Galpón (Uruguai), Teatro Escambray (Cuba), Teatro Yuyachani (Perú), Teatro de los Andes (Bolívia), Teatro Popular União e Olho Vivo e Tá na Rua (Brasil). Esses grupos centraram-se na metodologia de criação coletiva, tendo como proposta a denúncia política, a experiência comunitária e o vínculo ideológico.

Nesse mesmo período, a partir da sistematização do Teatro do Oprimido (TO), foram formulados os princípios do Teatro-Fórum, que apresenta à platéia uma pergunta verdadeira, não ficcional em uma cena improvisada, após a qual um espectador é convidado a improvisar variantes do protagonista. Desse modo, o Teatro-Fórum “pode não ser revolucionário, mas é um ensaio da revolução” (PEIXOTO, 1980:17). Essa técnica teatral procura eliminar o espectador e propor novas soluções diante da complexa problemática dos múltiplos atores sociais.

Teatro do Oprimido e o socialismo do presente século

De 1976 a 1985, o TO se transformou, não só pela ausência de uma perseguição ditatorial, mas pelas mudanças no cenário político

após a queda do muro de Berlim. Tanto no Brasil quanto na Alemanha “O teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo” (SCHWARZ, 1987:15). Os estudos da memória após golpe de 1964 observam como a esquerda não sucumbiu mas “produziu uma dialética desdogmatizada e produtiva (marxista, semimarxista e não-marxista)” (*Ibid*, 130).

O TO estabeleceu uma rede que abrange centros multiplicadores dessa técnica de teatro popular em mais de setenta países nos cinco continentes. Essas experiências têm em comum o trabalho junto às classes oprimidas e com pessoas oprimidas mesmo no interior dessas classes, pois numa sociedade complexa elas são excluídas, e mediante as técnicas do TO podem reconstruir sua cidadania (HERITAGE, 2000:16).

O TO tem contribuído para atualizar a realidade do Terceiro Mundo, ainda articulando o protesto antiglobalização do grito dos excluídos e no Fórum Social Mundial. Ainda assim há críticas acerca do dualismo do termo “revolução” no TO. Outra ressalva refere-se ao distanciamento dos objetivos políticos originários do movimento de teatro popular latino-americano, pois no método de teatro-terapia sucumbe-se à lógica da personalização dos problemas sociais (PEREIRA, 2000:142). E, por último, conflitou-se o engajamento real numa dimensão intersubjetiva com a cultura do medo e do silêncio no processo de construção da autodeterminação (BARON, 2004:129).

Conclusões

O TO tem contribuído para a discussão concernente à aplicação marxista às esferas da arte e da cultura. Esse teatro de vertente popular apresenta uma visão plural e humanista da arte, criando uma visão

esperançosa do “eu e o outro”, abrindo-se à compreensão da realidade subjugada. Igualmente, a aplicação das técnicas do TO leva a uma procura de uma linguagem desmecanizada, a qual envolve um rigor ético e estético. Assim, por se tratar de um movimento de escala mundial, há numerosas propostas que não seguem o caminho inicial; mesmo assim, é possível ver nele a opção preferencial pelos pobres, o respeito pela história viva dos sujeitos e a inclusão dos povos autóctones, ou seja, nesse teatro coexistem as raízes de um pensamento libertário latino-americano.

Nota

¹ Marx, op. cit., p.9.

Bibliografia

- BARON, Dan. *Alfabetização cultural*. SP: Alfarrábio, 2004.
 BERTHOLT, Margot. *História mundial do teatro*. SP: Perspectiva, 2000.
 BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. RJ: Garamond, 2003.
 DUSSEL, Enrique. *Teologia da libertação*. SP: Vozes, 1995.
 FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. SP: Paz e Terra, 2002.
 GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. SP: Perspectiva, 1999.
 HERITAGE, Paul. *Mudança de cena*. RJ: British Council, 2000.
 LUNATCHARSKY, Anatoli V. *Arte y revolución*. In: François Maspero (org), *Teatro y política*. Bs. Aires: Ed. de la Flor, 1969.
 MARX, Karl. *A ideologia alemã*. SP: Ciências Humanas, 1979.
 PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. SP: Brasiliense, 1980.
 PEREIRA, Antonia. *Boal e Brecht – o Teatro-Fórum e o lehrstück: a questão do espectador*. In: Armindo Bião, *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. SP: Annablume, 2000.
 SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* SP: Cia. das Letras, 1987.

GT 9 – Teorias do espetáculo e da recepção

PERSPECTIVAS DA PESQUISA MULTIDISCIPLINAR (HISTÓRIA, TEATRO, CINEMA E TELEVISÃO): UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA DE FERNANDO PEIXOTO

Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Teatro brasileiro, indústria cultural, Fernando Peixoto

Nesta comunicação, apresentaremos alguns resultados de um estudo feito com o apoio do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), da UFU. Trata-se do Projeto intitulado *Artistas e Intelectuais de esquerda frente ao Cinema de Mercado e à Televisão: a atuação de Fernando Peixoto na Indústria Cultural* (CNPq). Essa pesquisa nasceu sob o impulso dos debates promovidos pelo NEHAC, principalmente pelos resultados dos trabalhos desenvolvidos pela Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos e seus orientandos. A partir desse estímulo, descortinamos aspectos importantes e muitas vezes não enfrentados pela bibliografia especializada, sobretudo da área de História, na medida em que a trajetória de Fernando Peixoto apresenta perspectivas que exigem uma abordagem multidisciplinar. Em resumo: em seus trabalhos há conexões significativas entre Teatro, Cinema, Televisão e o campo da luta política, como veremos a seguir.

Com efeito, o golpe militar de 1964 significou a ruptura das expectativas acalentadas pelos setores “progressistas” e, nesse contexto, produziram-se espetáculos, músicas, filmes, romances, poesias que se posicionavam claramente contra o *status quo*. Esse quadro acirrou a luta e, na área teatral, as discussões envolvendo reformistas e revolu-

cionários tornavam-se cada vez mais constantes e intensas. Enquanto os artistas próximos à tese da resistência democrática esmeravam-se em espetáculos em favor da liberdade de expressão e da igualdade de direitos, os “radicais” promoviam encenações nas quais as críticas não só ao estado de arbítrio, mas à própria organização social, eram os focos privilegiados.

Em meio a este processo estético, social e político surge na cena brasileira o ator, diretor, escritor e tradutor F. Peixoto. Em depoimento elucidativo, ele assim narra sua trajetória: “Comecei a fazer teatro com dezesseis para dezessete anos (...). Em dezembro de 1962 vim passar uns dias em São Paulo. Queria ver alguns espetáculos. O jornal pagava as passagens para que eu pudesse escrever sobre o que assistira. S. Magaldi fez, neste período, uma longa entrevista comigo, que saiu em dois dias em *O Estado de S. Paulo*, sobre teatro no Rio Grande do Sul. Na mesma época, A. Boal me convidou para substituir o Guarnieri, como ator, no espetáculo que estava em cartaz no Arena, porque eles iriam se apresentar no Rio de Janeiro e o Guarnieri não poderia ir. O convite foi noticiado no jornal, assim como o fato de eu não haver aceitado, devido aos compromissos assumidos com o jornal no qual trabalhava. Nesta mesma semana, fui assistir ao espetáculo Quatro num Quarto (V. Katáiev), no Teatro Oficina, onde paguei ingresso, porque não conhecia ninguém lá. Como eles leram a minha entrevista, gostaram das questões que coloquei e da maneira como as abordei (e tiveram notícia do convite que Boal me havia feito), entraram em contato comigo e me convidaram para participar do Oficina.”¹

O depoimento acima expõe, sucintamente, a atuação de Peixoto nos anos 1960, até o momento em que se aproxima do Teatro Oficina. Não se deve ignorar que esse artista manteve, ao longo desse período, um importante intercâmbio com o Teatro de Arena, especial-

mente, por meio de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, além de ter participado como ator, em 1970, nas encenações de *Arena conta Zumbi* e em *Arena conta Bolívar*, ambas com direção de Boal.

Peixoto esteve presente como ator e/ou assistente de direção em espetáculos que se tornaram referências para a história do teatro brasileiro, como *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), *Galileu Galilei* (Bertolt Brecht), *Na Selva das Cidades* (Brecht), *Poder Negro* (Le Roy Jones), bem como dirigiu musicais como *O Canto Livre de Nara* (com a cantora Nara Leão). Por outro lado, deve-se destacar que, embora formalmente não estivesse ligado a nenhuma companhia artística, nos anos 1970, Peixoto realizou seu trabalho a partir de um grupo orientado por perspectivas políticas comuns. Foi assim no Teatro São Pedro, onde assinou a direção dos seguintes espetáculos: *Tambores na Noite* (1972), *A Semana* (1972), *Frei Caneca* (1972) e *Frank V* (1973). Nesses trabalhos, fez parcerias com os cenógrafos Gianni Ratto e Hélio Eichbauer, com o dramaturgo Carlo Queiroz Telles e com os atores Othon Bastos, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Renato Borghi, Esther Góes, Beatriz Segall, entre outros. Em verdade, deve-se recordar que Othon Bastos e Hélio Eichbauer, Renato Borghi, Esther Góes e Beatriz Segall trabalharam com Peixoto no Teatro Oficina. Por sua vez, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, Dulce Muniz foram integrantes do Núcleo 2 do São Paulo.

Embora essas atividades teatrais sejam imprescindíveis para compreender a contribuição de F. Peixoto para a resistência democrática no campo artístico e cultural, elas não são suficientes, porque, ao lado delas, o mencionado diretor atuou como ator em filmes destacados e elogiados pela crítica especializada, foi assistente de direção, responsabilizou-se por argumento e por roteiros cinematográficos. Teve, portanto, uma circulação muito frutífera para além dos meios teatrais.

Com efeito, F. Peixoto atuou como ator nos seguintes filmes: *Gamal – Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade), *O Homem que comprou a Morte* (1972, Maurício Capovilla), *O Herói Póstumo da Província* (1973, R. de Andrade), *Cristais de Sangue* (1974, L. Alkalay), *O Predileto* (1974, R. Palmari), *Fogo Morto* (1975, M. Farias), *A Queda* (1976, R. Guerra), *Doramundo* (1977, J. B. de Andrade), *A Batalha dos Guararapes* (1977, P. Thiago), *O Homem do Pau-Brasil* (1980, J. P. de Andrade), *Eles não usam Black-tie* (1980, L. Hirszman). Percebe-se por esta listagem a sua capacidade em circular por grupos diversificados. Em outros termos, trabalhou não só com cineastas do Cinema Novo, mas também com diretores de orientações estéticas mais afinadas com o Cinema Marginal. Isso ressalta a sua capacidade em mobilizar diferentes estratégias de construção de personagem (tarefa específica marcada por sua longa atuação no teatro), tornando-o apto, portanto, a participar de projetos complexos e diferenciados. Ainda que possa haver uma “linha” de trabalho que unifique essas participações (necessidade de crítica constante de algumas formas artísticas, principalmente as mais convencionais e facilitadoras da comunicação), vale ressaltar a sua capacidade de “circular” por agrupamentos marcados por diferentes orientações estéticas.

No cinema, além disso, foi assistente de direção nos filmes *Prata Palomares* (1970, A. Faria) e *Eles não usam Black-Tie* (1981, L. Hirszman). Esse tipo de atuação revela outras habilidades que merecem ser ressaltadas em virtude da complexidade de transposição para meios tão diversos de sua capacidade de conceber a totalidade do espetáculo. Obviamente, a sua longa experiência como diretor de teatro deve ter servido como lastro, mas apenas parcialmente, por se tratar de meios de expressão muito diferentes.

Ainda no cinema, foi responsável pelo argumento e pelo roteiro de *O profeta da fome* (1969, M. Capovilla) e pelos seguintes roteiros que não se tornaram filmes: *Quarup* (1971, em parceria com R. Guerra) e *O tronco* (1978, em parceria com J. B. de Andrade). Percebe-se, mais uma vez, a capacidade de F. Peixoto em buscar formas de expressão (agora a do roteiro cinematográfico) que o caracterizam como um

profissional versátil e apto a lidar com o processo de transformação em curso nas artes brasileiras do período (década de 1970). Como se vê, F. Peixoto dedicou-se à atividade de roteirista ao lado de cineastas de orientações estéticas diversificadas.

Na televisão, como diretor, foi responsável pelos seguintes trabalhos: *Em cima da hora* (P. Pontes, 1976, TV Globo), *O sonho* (G. Guarnieri, 1976, TV Globo) e *Maria Stuart* (Schiller – adaptação de C. Lombardi, 1981, TV Cultura, co-edição com E. Braga). Para esse mesmo veículo de comunicação, escreveu *Édipo* (em parceria com G. Guarnieri, 1975) e *O último dia de Lampião* (em parceria com M. Capovilla, 1975, TV Globo). Como que num coroamento daquilo que foi dito acima, nota-se, novamente, a maleabilidade de F. Peixoto em adaptar-se a formas de expressão que o caracterizam como um profissional multimídia. Por outro lado, a modernização, anteriormente mencionada, dos meios de produção artísticos também ocorreu no meio televisivo.

Deve-se destacar em relação à televisão que Peixoto participou de um momento no qual importantes nomes do teatro e do cinema brasileiros ingressaram nesse meio, não só como forma de sobrevivência, mas por acreditarem, também, na possibilidade de realizar um trabalho cultural de importância para o país.

A questão do público, central nos debates do período, encontra na trajetória de F. Peixoto uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, procuraram manter (ou até ampliar) o contato com o público, sem abdicar da qualidade artística de suas produções. É preciso, portanto, pesquisar diferentes linguagens (Teatro, Cinema e Televisão) para que se possa compreender a multifacetada atuação dos artistas brasileiros na década de 1970, no interior da chamada “Resistência Democrática”. Estudar a trajetória de F. Peixoto, sem dúvida, é jogar novas luzes sobre esse processo.

Nota

¹ RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; NASSER, Fernando. Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. *Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n.3, ano 94, v. 94, 2000, pp. 171-79.

Bibliografia

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha* – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999.
RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*: Cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.
RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo; as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. *Fênix – Revista de história e estudos culturais*. Vol. 2, Ano II, nº 3, pp. 1-13, 2005 (www.revistafenix.pro.br).

* * *

A ESPETACULARIDADE NO TEATRO E NO CINEMA

Ana Teresa Jardim Reynaud

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro – cinema – espetacularidade

Historicamente ligada ao teatro, a idéia de espetáculo supõe uma representação “ao vivo”. Já no procedimento cinematográfico, as imagens captadas ganham, depois de editadas, um arranjo definitivo.

No teatro, vemos e somos vistos pelos atores. E mesmo se participamos de um espetáculo de rua, ou feito em um local improvisado, ainda fazemos parte da cena. Nosso corpo e nossas percepções se incluem no aparato comunicacional que é a representação teatral.

No cinema, encontramos-nos no escuro, e desse modo a sala é menos presente em nossa consciência. O cinema é feito para atuar

sobre nossas percepções sensoriais. Nosso corpo, enquanto assistimos a ele, adquire ilusoriamente a possibilidade de se movimentar por outros lugares. O escuro da sala prepara para este transporte sensorial, isolando interferências. A câmera e os outros elementos cinematográficos dissolvem nossa corporeidade e nos transportam. Podemos correr, saltar, mergulhar, atravessar paredes, voar. Um *close-up* nos coloca em um íntimo face a face com um personagem. A música e o som agem sobre nossos sentidos de forma sutil e poderosa, despertando emoções. Estes elementos, somados ao corte cinematográfico, nos jogam em ritmos perceptivos que podem ser mais intensos ou calmos, vagarosos ou velozes. No cinema, somos *voyeurs*. Estamos seguros em nosso posto de observação, e ainda assim expostos à surpresa e ao susto. Não nos encontramos mais na sala, e sim na tela, onde nos vemos ampliados, projetados, soltos de nós mesmos.

Aristóteles, quando fala do espetáculo, o considera a parte menos artística da tragédia. O espetáculo – que para Aristóteles não se limita aos aparatos cênicos, mas inclui o ator e a atuação – pode provocar medo e piedade, mas estes serão mais bem alcançados pela estrutura e incidentes da peça. Marco de Marinis sugere, entretanto, em sua releitura da *Poética*, que a ênfase e o juízo soberbo antiespetacular externados por Aristóteles seriam, ao menos em parte, explicáveis pela exigência de tentar salvaguardar a autonomia do drama escrito em uma época de extrema amplitude da espetacularidade cenotécnica e histriônica. De Marinis conclui que Aristóteles tem uma atitude ambígua, feita ao mesmo tempo de reconhecimento e de recusa, quanto ao primado indiscutível da cena. Apesar de afirmar o estatuto de marginalidade do espetáculo (*ópsis*), a *Poética* contém, em germen, o precioso reconhecimento da autonomia de uma arte da encenação.¹

O espetáculo faz parte do cinema desde o seu nascimento.² O cineasta pioneiro Georges Méliés, que havia atuado como mágico profissional, já fazia experimentos com a trucagem. Enquanto os irmãos Lumière (considerados os pais do documentário) filmavam, nos primeiros anos do século XIX, cenas reais (operários saindo de uma fábrica, bombeiros apagando um incêndio), ou acontecimentos triviais do cotidiano (a refeição do bebê), Méliés, em seu *Viagem à Lua*, de 1902, nos introduzia a mundos fantásticos, criados a partir de efeitos visuais simples e engenhosos.

A espetacularidade se introduz em momentos de suspensão do envolvimento do espectador com a narrativa. Esses momentos podem ser épicos, contemplativos: um pôr-do-sol no deserto, em um *western*; uma cidade sendo filmada de um helicóptero, em um *thriller*. Ou podem ser momentos de emoção: as perseguições de carros, as explosões, os incêndios.

Podemos ter também uma espetacularidade fantástica: a visão de um disco voador imenso pairando sob a cidade de Nova Iorque em *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996). A série de ficção científica *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1982-2005) nos faz continuar a viagem à lua proposta por Méliés, conduzindo-nos dessa vez na direção de galáxias desconhecidas e suas visualidades próprias.

Com a evolução do cinema, a espetacularidade se viu progressivamente ligada ao cinema chamado “popular”. O que denominamos cinema “de arte” ou de “vanguarda” geralmente não lança mão das possibilidades do espetáculo visual, concentrando-se mais nos aspectos reflexivos ou íntimos.

Assistimos, atualmente, a uma evolução surpreendente dos efeitos especiais, com o surgimento e desenvolvimento das novas tecnologias de digitalização, animação, e efeitos especiais, responsáveis por filmes que reconstituem espetacularmente o passado como *Titanic*, épicos como *Gladiador* e *Tróia*, filmes futuristas como os *Alien* e o *Exterminador do Futuro*, aventuras de heróis de quadrinhos como os *Batman* e *Homem Aranha*, fantasias como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, criações dos estúdios Disney e Pixar como *Shrek I e II* e *As Crônicas de Narnia*, e a versão mais recente de *King Kong*, para citar alguns.³ Nesse tipo de cinema popular contemporâneo, o espetáculo

não se restringe a “momentos”, mas faz parte do filme em sua concepção e realização, como um todo. E não estamos falando apenas de uma espetacularidade “cenográfica”, visual, mas do que poderíamos chamar espetacularidade visual-auditivo-performática, já que envolve a composição sonora/musical e conta fortemente com a *performance* “física” dos atores, mais do que com uma interpretação de base psicológica de caracterização de personagem. As tecnologias atuais permitem e propiciam uma ênfase na espetacularidade.

Voltando a fazer um paralelo com o teatro, é interessante que Aristóteles reconheça, ao referir-se às “sensações” ou “percepções” do espectador (*aistheseis*), que o escritor deveria estar sempre estar atento a elas. Ainda assim, argumenta o filósofo, o espetáculo representaria um limite ou tendência pior (aquela que faz um gênero “comercial”, ou de “consumo”, como diremos hoje, sugere de Marinis). Cultivar a *ópsis* significaria condescender com os piores gostos do público, satisfazê-los naquilo que possuem de mais vulgar. De Marinis acha que Aristóteles desvia para o espetáculo e seus artificios (em especial, o ator) a famosa condenação platônica da arte (e da arte dramática em particular), acusada por Platão de fundar-se não sobre a parte alta, racional, da alma humana, mas sobre aquela baixa, emotiva e sentimental, e excitar no indivíduo todos os tipos de paixões. Essas idéias sobre espetáculo contidas na *Poética* ecoam até hoje nos argumentos que opõem um cinema “sério” ao cinema considerado espetacular.

Atualmente, a admiração pela espetacularidade parte de uma faixa de espectadores jovens, envolvidos diariamente com os videogames, a internet e a televisão. Muitos dos novos filmes “espetaculares” são baixados da internet antes da sua exibição no cinema. Por serem assim reproduzidos, os filmes são vistos por falantes de outras línguas que não são o inglês, sem legendas. A espetacularidade que lhes é inerente propicia uma circulação de sentidos eminentemente visuais. É a imagem (e em menor escala, o som combinado à imagem), não as falas, não o conteúdo, o que interessa e atrai. Percebe-se também que, para esses jovens, os verdadeiros astros não são mais os atores, mas os *designers* dos efeitos especiais.⁴ Por exemplo, em relação à famosa perseguição de carro (em que carros futuristas e andróides se transmutam em ritmo alucinante) que dura 28 minutos em *Matrix Reloaded*, a pergunta palpitante é: como foi feito? E a questão que fica é como, no próximo filme, esses efeitos especiais devem ser superados por outros ainda mais incríveis, em uma espécie de *upgrade* eterno.

Devemos ter cuidado ao abordar os filmes considerados espetaculares, superficiais e vulgares, apenas. Em sua brilhante análise de *As Panteras*, de McG (2000), um filme sem pretensões de “qualidade”, que lembra comerciais e videoclipes, Simone Cox nos chama a atenção para as várias cenas que alternam movimento e imobilidade e não seguem a velocidade padrão de 24 quadros por segundo, sugerindo a possibilidade de se trabalhar com tempos e ritmos descontínuos. Os momentos em que a imagem quase congela selecionam fragmentos dentro do fluxo de imagens, explorando sua intensidade e a habilidade única do cinema de animar a imagem fixa. Os momentos de movimento excessivo desafiam e extrapolam a capacidade da visão humana ordinária. Tais artificios poderiam, finalmente, ser considerados experimentais em um sentido vanguardista, já que optam por andar na direção contrária a uma lógica do sentido, descolando-se da narrativa, da relação de causa e efeito, e de uma ordem funcional, para criar um momento de liberdade e de pura fruição das habilidades do cinema.⁵

Não se trata de celebrar a expansão da espetacularidade e sua presença forte em um certo cinema popular (norte-americano) atual. Afinal, elementos como a narrativa e a atuação psicológica continuam a ter um papel relevante em outras cinematografias e podem inclusive ser redimensionados em futuros filmes de caráter espetacular. Mas em uma época em que a vida cotidiana se vê pontuada pelas novas tecnologias – gerando uma fragmentação das informações e uma constante estimulação sensorial – e a nossa percepção se altera, é interessante notar que a sedução do espetáculo, de que falava Aristóteles em rela-

ção ao teatro, invade o cinema transformando seu léxico, seus sentidos, suas formas.

Notas

¹ De Marinis, Marco, *Aristotele teórico dello spettacolo*. In: Teoria e storia della messiniana nel teatro antico, atti del Convegno Internazionale, Torino, 17/10 Aprile 1991, tradução de Tânia Brandão.

² Costa, Flávia Cesarino, "Introdução", *O Primeiro Cinema*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

³ Optei por não fornecer aqui as referências dos filmes citados nesse parágrafo, consultar www.imdb.com.

⁴ Massumi, Brian, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Durham, Duke University Press, 2002.

⁵ Cox, Simone, "Another movie from an old TV show": Reading the excess in *Charlie's Angels*", *Journeys Across Media 2005: The Limits of Adaptation*, 22 April 2005, University of Reading, United Kingdom.

* * *

ESTÉTICA TEATRAL E TEORIA DA RECEPÇÃO

Clóvis Dias Massa

Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS)

Teatro, estética, recepção

Discorrer acerca da prática teatral pelo ponto de vista da estética não é comum no meio universitário brasileiro. Tais pesquisas não fazem parte da tradição acadêmica, e, infelizmente, não despertam atenção dentro do quadro filosófico atual. No âmbito da práxis, passam desatentas aos atores e diretores de teatro. Contudo, dentro dos estudos teatrais, a estética vem se afirmando como abordagem de fronteira no campo das artes cênicas, aglutinando as formas de pensar da filosofia, da fenomenologia e da teoria do teatro.

Com o objetivo de compreender o fenômeno teatral como prática artística, a teoria estética sobre o teatro toma emprestado os mesmos métodos (semiologia, estruturalismo) da teoria literária e compartilha com o objeto de que se ocupa uma heterogeneidade fundadora, a qual justifica a pluralidade de suas formas e de suas definições. Sua interdisciplinaridade é comum a outros métodos de análise dos estudos teatrais, e, ainda que se encontre distante de acabar com o hiato existente entre a prática do teatro e a teoria geral dos discursos, atualmente esse tipo de enfoque afirma-se de tal maneira, que disputa legitimidade junto com métodos que nem sempre são do mesmo campo do conhecimento.

Em nossa tese, vamos adiante na construção de uma teoria estética que abranja a recepção. No âmbito dos estudos teatrais, a estética teatral ressurge como reflexão sobre a arte da cena, ao lado de estudos sobre poética, lingüística, fenomenologia, etnoscenologia, cognição, competência receptiva e, até mesmo, sobre cultura. Como nosso recontar histórico é estimulado por algumas dessas abordagens, a parcialidade da estética da recepção como abordagem é vista dentro do processo de reexame histórico. Apesar de o objeto de estudo da tese ser a recepção teatral, a criação artística jamais é esquecida, pois acreditar que tudo fica a cargo do espectador seria incorrer no mesmo erro que, durante séculos, gerou os estudos extremistas apenas do ponto de vista da dramaturgia e da encenação.

Ao longo do trabalho, o postulado da hermenêutica filosófica que confere ao questionamento a função de isca à compreensão junta-se ao postulado das teorias da leitura sobre a imanência do sentido. Se for verdade que o sentido advém do encontro de dois textos, no qual o leitor não deixa de ser uma espécie de texto plural, há algo que pode ser reconhecido como específico do texto do leitor?

Mona Safwat, em seu estudo acerca da estética da recepção, constatou como exigência à elaboração de uma teoria da leitura teatral a descrição de três campos que interagem constantemente: o texto-representação como conjunto de significantes a ser interpretado, o texto

do leitor ou o leitor como texto, e, enfim, o encontro do texto e de seu leitor e o tipo de significação que pode nascer disso. É nessa diretriz que levantamos os principais conceitos da estética da recepção trazidos à tona por Hans-Robert Jauss. A abordagem teórica dos principais conceitos da recepção, sem o esquecimento de sua contextualização histórica, pretende identificar a repercussão de seus trabalhos pelos estudos teatrais e vislumbrar por esse viés os desdobramentos teóricos e práticos do teatro contemporâneo.

Na parte inicial, intitulada **Da *aisthesis* à estética teatral**, propusemo-nos a realizar uma apresentação à estética teatral. Primeiramente, a *aisthesis* é fundamentada pelo ponto de vista filosófico. Sua definição e distinção ao longo da história visam precisar futuramente os meandros da experiência estética. Em seguida, com o intuito de distinguir a especificidade do fenômeno e delimitar a amplitude de nossa análise, esboçamos um panorama histórico sobre a estética teatral. Ao mesmo tempo em que a circunscrevemos dentro do campo da recepção, abordamos os principais aspectos da estética considerados de interesse para o estudo e enfatizamos a mudança de paradigma trazida pela teoria da recepção.

No capítulo denominado **Estudos teatrais e estética da recepção**, a referência aos estudos teatrais segue a mesma ótica, oportunizando ao leitor o conhecimento dos conceitos fundamentais que fazem parte dos métodos de análise de alguns dos autores que, em meio aos seus extensos trabalhos, tratam da recepção.

Em **Poiesis ou produção de sentidos**, procuramos especificar a natureza da *poiesis*, não apenas como parte da produção do espetáculo, mas como concretização do espectador. Nesse trecho, o leitor perceberá desde o início que, ao tratarmos do teatro contemporâneo, o cotejo com a poética de Aristóteles serve como modelo para a devida comparação com a prática atual do teatro, forma que recebe o mesmo tratamento ao longo de todo o trabalho. Nos dias de hoje, em função da diluição da fábula e da desconstrução de sentidos, o reconhecimento da dramaturgia clássica cede lugar, na dramaturgia moderna e pós-moderna, ao reconhecimento do espectador com base no seu horizonte de expectativa. Para tanto, além do conceito de concretização, o exame do princípio teatral da ostensão permite que se compreenda, com a negação dessa função, como a arte teatral tira partido dos elementos épicos e líricos para enriquecer o gênero dramático.

Em ***Aisthesis* ou conhecimento por meio dos sentidos**, a *aisthesis* é compreendida como fenômeno no âmbito da relação teatral, articulando-se em conformidade com a recepção. Em lugar da peripécia da dramaturgia clássica, tem-se na leitura do espectador uma série de peripécias de intenções e sentidos, as quais agem nas instâncias receptoras a partir da sensorialidade, num processo que vai culminar na cognição e na emoção do espectador, tanto pelo que a cena mostra quanto pelo que – ao ter a ostensão própria do modo dramático negada – apenas sugere à imaginação do espectador, em virtude do enfraquecimento da representação cênica.

No capítulo ***Catharsis* ou purgação das emoções**, a *catharsis* é considerada à luz do processo de identificação e distanciamento do fenômeno teatral. A noção em Aristóteles sobrevém a aceção do conceito que se fez sentir posteriormente, com sua associação à liberdade de julgamento e ao prazer catártico. Como acontece no efeito estético descrito na obra de Proust, a percepção teatral oscila entre a dimensão ficcional e o estatuto da *performance*. Assim, a experiência estética induz o espectador à reflexão acerca do percebido e detém em si a força de alterar a percepção das coisas (e potencialmente modificar o estado da realidade), mesmo que a distância do fenômeno artístico.

Em **Estética teatral contemporânea**, relacionamos manifestações presentes no contexto artístico contemporâneo. Longe de ser caracterizada apenas pela temática, a diversidade da representação teatral é tratada em sua estreita ligação com a intertextualidade e o hibridismo das formas. Por isso, apresentamos um esboço do quadro geral da estética na atualidade a partir das relações entre realidade e mestiça-

gem de estilos. À guisa de considerações finais, indicamos as perspectivas de uma estética da recepção teatral. Sintetizamos os pressupostos mais relevantes às abordagens com interesse em considerar o fenômeno teatral sob o ponto de vista da recepção.

Bibliografia

- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- DE MARINIS, Marco. Toward a cognitive semiotic of theatrical emotions. *In: Versus: quaderni di studi semiotici*, Milão, n. 41, pp. 5-19, 1985.
- DEMEULENAERE, Pierre. *Une théorie des sentiments esthétiques*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2001.
- INGARDEN, Roman. Concreción y reconstrucción. *In: WARNING, Rainer (Org.). Estética de la recepción*. Madri: Visor, 1989. pp. 35-54.
- ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Tradução de Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/PUC-RS, 1999.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: 34, 1996. (v. 1)
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária*. Tradução: Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Tradução de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JAUSS, Hans Robert. Petite apologie de l'expérience esthétique. *In: _____. Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978. pp. 123-157.
- SAFWAT, Mona. *L'esthétique de la réception*. Paris: Éditions Librairie Franco-Egyptienne, 1990.
- NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Paris: Nathan, 2000.
- NAUGRETTE, Florence. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2002.
- PAVIS, Patrice. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. *In: Méthodes en question*.
- L'Annuaire teatral: revue québécoise d'études teatrales*, Ottawa, n. 29, 2001. pp. 14-27.
- PAVIS, Patrice. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Sorbonne, 1986.
- PAVIS, Patrice. Pour une esthétique de la réception théâtrale. *In: DURANT, Regis (Org.). La relation théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980. pp. 27-53.
- PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène 3*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène: pour une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur: lire le théâtre 2*. Paris: Éditions Sociales, 1981.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

* * *

PROBLEMAS DE PESQUISA NA GRADUAÇÃO E NA PÓS-GRADUAÇÃO

Edelcio Mostaço

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Pesquisa, ciências humanas, pós-graduação

Mesmo após o longo período de implantação dos cursos de artes cênicas nas graduações e pós-graduações de algumas universidades brasileiras, as atividades de pesquisa permanecem um campo problemático, sofrendo uma multiplicidade de enfoques e grande variabilidade de entendimento.

Quanto ao primeiro aspecto, o da multiplicidade de enfoques, verifica-se, quando se analisam as disciplinas de metodologia científica integrantes das grades curriculares, uma grande disparidade não

apenas quanto à formalização dos conteúdos e metodologias mas quanto aos focos de interesse ou objetivos a serem alcançados. Tais disciplinas costumam ser entregues a professores de Ciências Humanas que, sem uma aproximação maior com as artes cênicas como fenômeno, possuem apenas experiência como espectadores ou, o que é bem mais freqüente, inteiramente livresca. Articulam-se assim abordagens que privilegiam aspectos psicológicos, históricos, antropológicos, sociológicos, e até mesmo da filosofia da ciência, por indivíduos que, ainda que imbuídos das melhores intenções, são pouco ou nada preparados em relação à estética e à prática cênica.

Quanto à variabilidade de entendimento, as perspectivas são ainda mais disparatadas. O chamado "pensamento científico" que deve presidir o desenvolvimento das atividades de conhecimento no âmbito universitário sofre interpretações as mais diversas e, com maior freqüência, concepções ideológicas inteiramente tergiversadas servem de norte quanto às crenças e metodologias que suportam os conteúdos.

O panorama resultante de tal quadro é muito mais de um heteróclito amontoado de peças que não se encaixam nem fornecem base para aquilo que deveria, em tese, constituir-se no cerne de um verdadeiro trabalho acadêmico, aqui entendido como um pensamento ordenador presidindo as diversas tarefas ligadas ao ensino, à extensão e à pesquisa.

Claro está que uma definição do que deve ou pode ser esse "pensamento científico" é altamente problemática no âmbito desta mesa, dadas as limitações de tempo e espaço para tanto. Mas gostaria de chamar a atenção para alguns perfis resultantes do quadro acima traçados, cotidianamente observáveis em nossas universidades, cujas configurações engendram aspectos dogmáticos ou jocosos, dependendo do ponto de vista de cada um.

1- *A pesquisa como o novo absoluto*: freqüente entre o pessoal com formação psicológica acentuada, que acredita na imponderabilidade do eu, fonte freqüente de solipsismos e narcisismos exacerbados, acredita que pesquisar é afastar de imediato tudo aquilo que já foi escrito, realizado ou executado anteriormente. Entendem a pesquisa como uma aventura, uma expedição rumo ao desconhecido, menosprezando a tradição, o acúmulo de dados, de referências ou de práticas antes empreendidas. Gostam de criar novos conceitos e neologismos, recheando suas atitudes com um discurso empolado que, de fato, resulta vazio e autocentrado, deixando de cumprir um dos objetivos mais caros ao pensamento científico: sua universalidade e poder de comunicação com o leitor. Parecem partir da premissa de que, se ao artista tudo é permitido, o melhor caminho é não possuir compromisso com nada e com ninguém, evitando assim contestações, polêmicas ou necessidade de justificar seus pressupostos.

2- *A pesquisa como atividade artística*: igualmente freqüente é a concepção que confunde o objeto de pesquisa e sua metodologia ou material expressivo. Encontrada entre os chamados "práticos", não mais distingue sujeito e objeto, fazendo da criação um objetivo absoluto. Assim, a montagem de um espetáculo e as naturais necessidades expressivas que ele supõe e requer limitam inteiramente o horizonte do pesquisador, solapado pela busca da linguagem que está criando mas não sabe manipular. Ele cria, mas não sabe por que nem para quem se destina sua criação, desligada que está dos contextos histórico, social ou de comunicação. Ou seja, toma a universidade como um ateliê particular, um modo de receber apoio financeiro e logístico público para fins bastante particulares.

3- *A pesquisa como reiteração do mesmo*: formados em territórios externos à arte – as ciências humanas em geral –, muitos pesquisadores transferem tais metodologias para o campo cênico, tomando-o pelos aspectos exteriores que apresenta. Assim, lançam mão de metodologias quantitativas para mensurar dados ou aportes instrumentais que pouco ou nada revelam sobre o fenômeno cênico em si mesmo. No limite, tentam fazer com que axiomas sociológicos, psicológicos, históricos, antropológicos ou filosóficos dêem conta dos fenômenos

estudados, desatentos às características internas do fato cênico, sua natureza artística (isto é, de realidade criada) e suas características de linguagem (isto é, codificação estética do mundo). Os resultados são desastrosos: ou somente reiteram os axiomas de onde partiram, estabelecendo “modelos” artísticos inteiramente deturpados, ou extremamente unilaterais, ou agudamente ideológicos, em qualquer dos casos distante tanto da “ciência humana” de onde pretensamente partiram como também do fenômeno cênico em si mesmo.

4- *A confusão entre pesquisa e extensão*: muitas universidades incluem, entre seus programas de extensão, as atividades cênicas. A realidade brasileira é bastante brutal um sem número de vezes e, não raro, estes profissionais acabam se envolvendo demasiadamente com o universo de problemas das comunidades deixando, pouco a pouco, a dimensão de pesquisa de lado. Embora meritória, tal atividade igualmente se mostra problemática, uma vez que o pesquisador pode passar a confundir pesquisa com extensão. O princípio da investigação permanente, que deve nortear um verdadeiro pesquisador torna-se atrofiado, em benefício da divulgação. Nesta perspectiva a pesquisa míngua, torna-se repetitiva ou incapaz de acompanhar o desenvolvimento que apresenta em outros quadrantes do País.

Estes quatro perfis tentaram flagrar alguns dos modelos mais salientes encontradiços nas universidades brasileiras, mas está longe da variabilidade e das nuances que a realidade não pára de engendrar.

Mas decorrem, sem dúvida, da mal definida situação e posição da própria pesquisa em artes cênicas que está sendo efetivada no Brasil. Por um lado, porque por artes cênicas temos pela frente um campo heterogêneo de saberes expressivos, não sistematizado nem harmonizado, gerado que foi através de uma generalização conceitual empreendida pelas agências educacionais e de fomento, com finalidades puramente administrativas. Ou seja, artes cênicas não conformam uma área de saber unitário, mas tão-somente um ajuntamento de expressividades artísticas cuja similaridade reside em sua dimensão espetacular. De outro lado, porque este mesmo campo expressivo, ao longo da história, mostrou-se vário e desenvolveu-se em meio às finalidades mais diversas, adquirindo vieses estudados quer pelas ciências humanas quer outras disciplinas, renunciando – muitas vezes sufocado e silenciado pelo saber triunfante – de defrontar-se com suas verdadeiras constituintes, contingências e vicissitudes.

Uma área de conhecimento se define não apenas pelos saberes intelectuais que mobiliza como, notadamente, pelas habilidades práticas que emprega. Possui caráter cumulativo e depende de sua transmissão para que não se perca nem se desvirtue no meio do caminho. Fatores aos quais a situação de pesquisa remete e, não raro, demanda destacar, especialmente quando diante de manifestações complexas, híbridas, fronteiriças. Tal como hoje se descortina o universo do conhecimento em meio à avalanche de informações, sistemas inter cruzados e transdisciplinaridade que caracterizam o mundo contemporâneo.

No âmbito da pesquisa, para evitarmos os descaminhos antes apon-tados como também o emaranhado de argumentos criados pela confusão semântica das ditas “artes cênicas”, uma volta radical necessita ser empreendida. Nossos trabalhos e dias deveriam ser marcados pelo exemplo pioneiro de Hesíodo que, para invocar o cotidiano de seu tempo não renunciou às origens e ensinamentos dos antigos, ainda que atravessasse um período incerto e desacreditado, intelectualmen-te assemelhado ao nosso tempo. Foi sua fidelidade às origens que o habilitou como poeta perante seu povo; e foi ela que o imortalizou como mais fiel retratista de um tempo histórico conturbado, emocionalmente convulsionado e cujas perspectivas mostravam-se incertas.

* * *

TEATRO EM CARROCERIAS DE CAMINHÕES

John C. Dawsey

Universidade de São Paulo (USP)

Teatro, performance, bóia-fria

Os escritos de Victor Turner (1982, 1987) referentes à Antropologia da *Performance* são sugestivos para a análise do que poderíamos chamar de “teatro dos bóias-frias”. Mas esse teatro de canaviais e carrocerias de caminhões também é sugestivo (cf. Dawsey, 1999): trata-se de um lugar privilegiado para se repensar um conjunto de questões que emergem nas interfaces da *performance* e antropologia. Convido, pois, os ouvintes ao teatro, que logo se inicia com um drama: “cair na cana.”

“Caindo na Cana”: “dramas sociais”

Nos encontros cotidianos com o canavial, “bóias-frias” dramatizavam a experiência do pasmo, do susto. “Meu Deus, meu Deus, por que me desamparaste?” “Chegamos ao lugar onde o filho chora sem a mãe ouvir.” “Nem o diabo sabe que lugar é esse!” Na abertura das marmitas e vasilhames de comida dos “bóias-frias” também se depa-rava com um pasmo encenado, freqüentemente, de forma lúdica.

Velhos caminhões eram palcos do insólito. Ao darem passagem para um novo caminhão da Ford carregado de cana, uma pessoa da turma grita para o próprio caminhão na carroceria do qual está sentado: “Sai da frente, seu ferro-velho, sua baleia-fora-d’água! Não está vendo que aquele é caminhão novo?! Os pés-de-cana andam em caminhão novo, enquanto os bóias-frias...”

“Bóias-frias” viam-se em uma luta com os “pés-de-cana”. “Estou cercado por cana-brava! Ela quer me pegar!” Fala-se em “cana-brava”, “cana enfezada”, “cana embramada”. Os panos que emolduram os rostos dos “bóias-frias” e as calças compridas usadas pelas mulheres por de-baixo de saias e vestidos são como uma armadura suave, em estilo árabe, usada debaixo do sol castigante, talhada para enfrentar os canaviais. A própria pele do corpo adquire a textura do couro, ou de uma couraça. As mãos calejadas, com calos inclusive sobre punhos e costas das mãos, formando “murundu”, levam as marcas de um corpo que se defronta com “cana-brava”. Na luta com os canaviais, também revela-se a cumplicidade entre o “pé-de-cana” e o trabalhador. O “bóia-fria” que corta cana, também por ela, pela “cana-brava” e sua palha afiada, é cortado. Na verdade, nas relações entre “bóias-frias” e canaviais, não se sabe quem derruba quem, se são os cortadores de cana que derrubam canaviais, ou canaviais que derrubam “bóias-frias”. Mas, essas relações também podem ser amorosas. Na palha da cana dos canaviais se faziam “ninhos de amor”. (Aliás, a imagem desbotada de Marilyn Monroe que vi na camiseta de uma moça ao subir na carroceria de um caminhão de “bóias-frias” pela primeira vez, depois retornaria como o devaneio de quem estivesse “caindo na cana com Marilyn Monroe.”) Chupavam “mel” da cana. Brindavam crianças, familiares e vizinhos com “cana da roça” ao chegarem dos canaviais. “O bóia-fria é um pé-de-cana”, assim se dizia. A trajetória da cana vira metáfora do percurso dos “bóias-frias” que voltam do campo moídos; “pés-de-cana” e “bóias-frias” viram bagaço.

Algumas das encenações mais freqüentes de “bóias-frias” em canaviais e carrocerias eram as de espantalhos e assombrações. Nas saídas ou entradas da cidade, dependurando-se dos traseiros de caminhões, rapazes da turma assustavam casais de namorados ou transeuntes desprevenidos fazendo o papel de assombrações. “Búúú!” Também apresentavam-se como espantalhos, objetivando imagens sobre eles projetadas. Se uma imagem de corpo sem alma manifesta-se na figura do espantalho, a imagem inversa, de alma sem corpo, lampeja numa assombração.

O real maravilhoso: montagens

As carrocerias de caminhões eram espaços de transformações. Sobre essas tábuas “bóias-frias” de chapéus ou bonés e panos na cabeça fa-

ziam surgir um “real maravilhoso”, suscitando associações surpreendentes entre uma variedade de imagens, incluindo a do próprio “bóia-fria”.

Algumas dessas associações eram altamente reveladoras. Posso dar dois exemplos. Ao passar por um caminhão de transporte de gado, um dos rapazes levanta-se e, fazendo um gracejo, grita: “Ê boi! Bóia-fria! Sou boy!” Fantástica, essa junção de imagens também era real. Aparentemente arbitrária, a montagem evoca as rupturas, interrupções e travessias nas histórias de vida dos “bóias-frias”. História de vida vira montagem. “Bóias-frias” eram, muitas vezes, levados ao campo em caminhões originalmente destinados para o transporte de gado. O êxodo rural era estimulado por um processo de substituição de pequenos produtores rurais por gado, e transformação de “terra de trabalho” em “terra de gado” (Garcia Jr. 1983). Substituídos por bois no campo, substituem aos bois nos caminhões. Assim, produzindo a matéria-prima que impulsionou os grandes projetos nacionais do Proálcool e Planalçúcar, o esforço do seu trabalho serviu para fornecer energia para máquinas que povoavam os sonhos de uma sociedade e, como realização de um desejo proibido, os sonhos de um “bóia-fria”: ser dono de um carro. Nas interrupções do trabalho nos canaviais, rapazes às vezes entravam em estados de devaneio: “Meu sonho é ter um Passat. Ummmm. Ó, eu... uma mão no volante e outra aqui, ó... a menina do lado, assim, ó. *Aí você ia ver.*” Nesses momentos, “bóias-frias” viravam *boys*, os “filhinhos-de-papai”, com acesso a carros e garotas. Mas as trepidações dos carros em que esses *boys* “bóias-frias” andavam diariamente eram capazes de produzir efeitos de despertar. Nas carrocerias dos velhos caminhões, nos carros de boi transformados em carros de “bóias-frias”, recuperados pelos “gatos” dos depósitos de “ferro-velho”, esses *boys* iam em direção aos canaviais.

Um segundo exemplo. Na saída da cidade, de madrugada, ao passar por um grupo de pessoas, um dos rapazes da turma, tal como um apresentador de circo, chama a atenção para a figura de seu colega: “Olha o sheik das Arábias!” A figura do “bóia-fria” arrepiou o imaginário social nos anos 70, após a primeira “crise do petróleo” e derrocada do “milagre econômico” brasileiro. Sonhos de um Brasil gigante que, “deitado em berço esplêndido”, despertava, enfim, de uma sonolência secular eram perturbados pela recusa dos sheiks do petróleo de fornecerem combustível para o mundo do capitalismo industrial. Num clima de quase embriaguez de uma nação movida pelo que Walter Benjamin chamaria de “narcótico do progresso”, foram montados os grandes projetos nacionais visando à substituição de petróleo por cana-de-açúcar. Esta surgia com todo o brilho não apenas de um produto “moderno”, exigindo altos investimentos de capital, mas de um produto que, por ser fonte de energia renovável, poderia dar sustentação aos projetos de desenvolvimento. Nesse momento, irrompeu nas cidades e estradas, e no imaginário social, a figura do “bóia-fria” cortador de cana. “Bóias-frias” substituíram sheiks árabes. Nas carrocerias de caminhões andavam sheiks “bóias-frias”.

“O cálculo do lugar olhado das coisas”: paradigmas do teatro

Chamava a atenção as relações dos “bóias-frias” com os velhos caminhões em cujas carrocerias andavam. Certa sexta-feira à noite, após uma longa semana de trabalho, na volta do canavial para a cidade, o clima carnalizante entre os “bóias-frias” estava especialmente intenso. Numa subida longa e bem inclinada, na estrada de pista única, quando foi preciso diminuir sensivelmente a velocidade, ao passo de tartaruga, formou-se uma fila de carros e caminhões novos atrás do velho caminhão de turma. Tentativas de ultrapassagem eram frustradas pelo fluxo de tráfego vindo em direção contrária. Impacientes, alguns buzinaaram. Outros roncaram motores. Nesse momento, um dos rapazes da turma, dependurando-se da escadinha no traseiro da carroceria do caminhão, brandiu o seu facão. Ainda desafiou: “Vem! Vem!” A seguir, baixando as calças, como um Gargântua urinando sobre os parisienses (RABELAIS 1991:99), ele irrigou a estrada e,

provavelmente, o carro que vinha logo atrás, na cola do velho caminhão. O pessoal da turma chorava de rir. Do traseiro desse caminhão a turma olhava o seu mundo. O comentário de Benjamin (1985) a respeito dos surrealistas é propício: pressentiam as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nos objetos que começam a extinguir-se.

O segundo exemplo também diz algo sobre “a prática que calcula o lugar olhado das coisas”. Numa manhã, ao entrar numa estrada de terra vicinal rumo aos canaviais, o caminhão passou por um pasto onde havia um grupo de vacas e bois extremamente magros, quase cadavéricos. Na terra seca, ao lado, havia uma carcaça e caveira. A turma emocionou-se. Várias pessoas, velhos, crianças, moças e rapazes, levantaram-se para ver do fundo do caminhão. “Ó, como estão magras!” “Não tem capim!” “É a fome, estão morrendo de fome!” A seguir, o caminhão entrou numa estrada ladeada por antigas palmeiras imperiais ressecadas, descuidadas, algumas caídas, quebradas. Repentinamente, nos deparamos com uma cena extraordinária: as ruínas de um casarão. “Olha a mansão!” alguém disse. Risos pipocaram. “É a classe A!” Alguns rachavam de rir. Riam diante dos escombros de uma casa-grande, um fóssil recente do interior paulista. Creio que, “à sombra da alegoria dos faraós embalsamados”, como diz a letra da música “Rancho da Goiabada”, de Aldir Blanc e João Bosco, os “bóias-frias” faziam uma festa carnalizante.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 21-35.
- GARCIA JR., Afrânio. *Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

* * *

NATYASAstra: TEORIA TEATRAL E A AMPLITUDE DA CENA

Marcus Mota

Universidade de Brasília (UnB)

Natyasastra, teoria teatral, performance

O estudo do tratado *Natyasastra* constitui-se uma provocação contra nossos hábitos de teorizar as artes da cena.¹

Inicialmente, a opção por uma outra tradição que a chamada ocidental europeia coloca-nos diante de uma oportunidade rara de tanto acompanhar formas de construção e organização do domínio da análise (objetos), quanto o conseqüente reflexo dessa diversa constituição de objetos em nossas tradicionais categorias e métodos de análise.

Por exemplo. Diferentemente de nossos padrões escolásticos de investigação, que procuram submeter objetos de pesquisa a um rigoroso tratamento racional-descriptivo (prescritivo, muitas vezes), estabelecendo ordens e subordinações, o *Natyasastra* se apresenta como uma compilação de diversas fontes, uma edição fundamentada na acumulação e sobreposição de excursos de mitologia, ensino, norma, conselho, valendo-se tanto de metáforas e conceitos, quanto de práticas de classificação e enumeração de distinções.

Essas fontes, pertencendo a tempos e regiões diversos, promovem uma sucessão de capítulos topicalizados nos quais a acumulação de interesses múltiplos é o que predomina.

Tal emaranhado imediatamente caótico e disperso, sem um identificável centro de orientação explícito, seja na macroestrutura do texto, seja em comando de uma voz autoral, reveste-se, contudo, com o transcurso da leitura, de uma específica coerência: o da experiência cênica em sua amplitude.²

Do começo do tratado, temos a inserção da atividade do *performer* em uma ambiência mítica e cósmica.³ Segundo o relato, em um passado primordial, o povo deste mundo, imerso em profunda selvageria, suplicou aos deuses algo que não só trouxesse sabedoria como também deleite tanto aos olhos quanto aos ouvidos. Brahma os atendeu e integrou, em um espetáculo só, todas as artes e ciências, formando um espetáculo de palavras, música, movimentos, atuação e cenotécnica que requer para sua efetivação pessoas inteligentes, sábias, diligentes e com autocontrole.⁴

A promoção desta integração de habilidades e conhecimentos, deste campo interartístico e realizacional é a meta de *Natyasastra*. Note-se como tal impulso integrativo difere de empresas intelectuais como as de Aristóteles. Não há em *Natyasastra* a sobrevalorização de um elemento não-performante, de um material que será transformado em *performance*.⁵ Ao contrário, sem uma perspectiva unificadora, o *Natyasastra* aplica a cada uma das atividades de composição, realização, recepção e produção de espetáculo tanto uma incessante enumeração de seus tipos e formas, conhecidos a partir de tradições de *performance*, quanto interconexões, junturas, sobreposições. O labirinto em que se torna o texto de *Natyasastra* advém deste excesso de nexos e pluralidade de aspectos pelos quais cada evento significativo é apresentado.

Para mentalidades educadas no aristotelismo, o quase-capítulo sobre *rasa* revela-se atrativo.⁶ Mas reduzir a contribuição do *Natyasastra* a uma teoria do efeito emocional (*rasa*) é algo temerário. Mesmo na tradição indiana, a partir do século IX iniciou-se uma abstração do conceito. *Rasa*, associado à experiência concreta de sorver um líquido, e disto o prazer dessa experiência, o gosto, torna-se depois a essência da poesia, a essência de tudo, do universo.⁷

Mas no contexto de *Natyasastra*, *rasa* não é um conceito isolado. A metáfora do fruto e de seu suco e do suco sorvido e do prazer do suco sorvido procura apresentar a globalidade de atos envolvidos na efetivação multidimensional da *performance*. É para a situação de *performance* que a metáfora aponta. Em vez do aspecto pontual e unívoco que um modelo comunicacional-afetivo conduz, pressupondo uma lógica de causa efeitos, estímulo-resposta para clarificar o processo representacional, em *Natyasastra* temos um encadeamento de distinções cada vez mais detalhado. Ao definir *rasa*, *Natyasastra* vale-se de outra imagem: “pessoas comendo comida preparada como diversos condimentos e molhos misturados, se têm sentidos apurados, apreciam diferentes gostos e sentem prazer (satisfação) com isso. Semelhantemente, espectadores de sentido apurado, após apreciarem as várias emoções expressas pelos atores em suas palavras, gestos e emoções, estes espectadores sentem também prazer nisso. Esta (final) emoção sentida pelos espectadores é aqui explicada como as várias *rasa*.”

A analogia entre comensais e espectadores procura apresentar o fluxo, a continuidade entre agentes e materiais envolvidos em um mesmo processo. O nexo entre a comida preparada com várias misturas e o espectador capaz de saborear essa refeição não é baseado em uma dicotomia entre a forma fechada do drama e a passividade do auditório. É para os atos, é para a participação total dos agentes na atividade representacional que os conceitos se direcionam. *Rasa* então entende-se como um circuito de estímulos, reações e ações dentro de uma situação performativa. Ao mesmo tempo que sua produção é segmentada, sua composição mesma é pluralizada. É necessária a interpenetração de múltiplos atos e agentes para que o *rasa* se efetive. Logo, não se pode simplificar *rasa* como a emoção estética. *Natyasastra* trabalha não com conceitos como resumos de uma experiência intelectual, e sim com conceitos operatórios, que interligam atividades representacionais a processos interativos.

A posterior analítica das fontes, estímulos e atos físicos para se produzir *rasa* constitui uma das impressionantes contribuições para a teoria teatral. Este imenso repertório de distinções apresenta um mapeamento e investigação do corpo e da psicologia humanos articulados a partir de acumulada observação tradicional. Tanto que esse imenso catálogo se refere constantemente a tipos e estilos interpretativos.⁸

Para nós, muitas vezes acostumados à generalidade da teoria dos gêneros, o contato com essa enumeração de tradições performativas e procedimentos e habilidades corporais conexas, essa selva selvagem de nomes, esse contato é perturbador. Mas, se bem compreendido, tal contato esclarece o método de organização do *Natyasastra*.

Natyasastra não privilegia nossas conhecidas estratégias apriorísticas, de estabelecer previamente distinções, hierarquias e definições para depois aplicar tais esquemas aos fatos. Diferentemente, *Natyasastra* reúne e integra feitos da tradição, de uma tradição multissecular, composta de dramaturgias e estilos interpretativos diferenciados. Cada uma dessas dramaturgias e estilos interpretativos é descrita a partir dos recursos, procedimentos, habilidades e efeitos recepcionais que, em situação de *performance*, a especificam. É a observação das opções, das escolhas performativas que determina a classificação. É o conhecimento da amplitude e materialidade da *performance* que fundamenta os atos cognitivos de estabelecimento de distinções e tipos. A diferença está no ponto de partida. *Natyasastra* pratica uma teoria baseada na observação e na experiência da materialidade da *performance*. Não é um pensamento contra a *performance* ou que substitui a *performance* por um suplemento ideativo.

Por isso, a atividade mesma do *Natyasastra*, sua produção dessa rede de catálogos e sobreposições revela-se intimamente relacionada com o conhecimento daquilo que investiga. O tratado *Natyasastra* é ele mesmo uma imagem da multidimensionalidade da *performance*, em sua constante busca de interconexões e nexos variados. A escrita do *Natyasastra* é a *performance* de um saber performativo. O objeto de conhecimento determina a lógica de sua investigação.

Não admira que na abertura do texto temos o estatuto figurativo da obra: alguns sábios vêm ao encontro de Bharata, um grande conhecedor e especialista em *natya*, integração entre dança, drama e música. Forma-se uma roda em torno de Bharata e seguem-se perguntas sobre *natya*. O *Natyasastra* apresenta em versos as perguntas e respostas deste encontro, o jogo de roda entre o auditório e Bharata. A sabedoria performada (*sastrā*) por Bharata a respeito da integração entre drama, música e dança é o que estrutura o *Natyasastra*. E essa sabedoria, advinda não da idéia da arte mas do contato com a tradição, é passada pelo contato com os sábios.

A amplitude das atividades descritas por Bharata, desse modo, fundamenta-se no vínculo entre conhecimento e tradição. As razões da *performance* encontram sua medida no nexo contínuo e intenso com a situação efetiva da cena, em sua composição, realização, recepção e produção.

Uma análise atenta de *Natyasastra* pode nos ajudar a estabelecer horizontes mais eficazes para as relações entre teoria e teatro.

Notas

¹ Tratado sanscítico com mais de dois milênios de existência com o qual o Ocidente entrou em contato apenas a partir da segunda metade do século XIX.

² SRINIVASAN, 1980, explora somente o lado negativo deste descontrolado na edição.

³ Para citações do texto do *Natyasastra*, seguimos RANGACHARYA 1996.

⁴ CHATURVEDI, 2001, enfatiza a ‘interdisciplinaridade’ do *Natyasastra*, porém usa o termo como sinônimo dos aspectos e interartísticos do teatro sânscrito e, a partir dessa abstração, não leva em conta o contexto efetivo para a realização – a produção do espetáculo. Assim, a síntese das artes tomada como interdisciplinaridade revela um truismo acadêmico, uma petição de princípio.

⁵ Aristóteles, por exemplo, enumera os elementos da tragédia, mas centra-se no eixo trama-efeito emocional. Para os descompassos entre a abordagem aristotélica e a realidade efetiva do teatro em Atenas, v. WILES 2000. Para uma investigação mais detalhada da *performance* da tragédia grega v. MOTA 2002.

⁶ Cf. THAKAR 1984 e GUPT 1994. M. Heath, em sua resenha de GUPT 1994, afirma que, em virtude da negligência de Aristóteles em relação à *performance*, “a

tradição grega de fato não oferece nada remotamente comparável à detalhada análise do gesto e atuação que existe no *Natyasastra*.⁷

⁷ V. MARTINEZ 1997, CHAUDHURY 1965, THAMPI 1965.

⁸ BROWN, 2005, relata sua experiência de valer-se dos conceitos do *Natyasastra* para preparação de atores usando o *rasa* como estímulo para a coerência interpretativa baseada na percepção e recriação de gestos e reações cotidianos.

Bibliografia

- BROWN, J.R. *Shakespeare, the Natyasastra, and Discovering Rasa for Performance*. NTQ, n. 21, pp. 3-12, 2005.
- CHATURVEDI, R. *Interdisciplinarity: A Traditional Aspect of Indian Theatre*. Theatre Research International, n.26, pp. 164-171.
- CHAUDHURY, P.J. *The Theory of Rasa*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, n.24, pp.145-149,1965.
- GUPT, G. *Dramatic concepts Greek and Indian: a study of the Poetics and the Natyasastra*. Nova Deli, D.K.Printworld, 1994.
- HEATH, M. Resenha de GUPT 1994. Journal of Hellenic Studies, n.115, pp. 195-196, 1995.
- MARTINEZ, J.L. *Semiosis in Hindustani Music*. International Semiotic Institute, 1997.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Tese (Doutorado em História Social e das Ideias) Universidade de Brasília, 2002.
- RANGACHARYA, A. *The Natyasastra*. Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.
- THAKKAR, B.K. *On the Structuring of Sanskrit Drama: Structure of Drama in Bharata and Aristotle*. Ahmedabad, Saraswati Pustak Bhnadar, 1984.
- THAMPI, G.B. *Rasa as Aesthetic Experience*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, n. 24, pp.75-80, 1965.
- WILES, D. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2000.

* * *

O ESPETÁCULO TEATRAL E SUA INSTABILIDADE¹

Robson Corrêa de Camargo

Universidade Federal de Goiânia (UFGO)

Espectáculo teatral, texto-espetacular, crítica genética

Sempre que a crítica se coloca frente ao espetáculo teatral a questão que emerge é a da limitação. Esta tem dois aspectos. Um estrutural. Faz parte da natureza do objeto artístico impedir que seja desvelado. Por mais minuciosa ou inovadora que seja uma abordagem sempre ficarão aspectos a serem atingidos. Esta incompletude é uma qualidade da profissão crítica, pois requer constante e necessária avaliação e retorno à peça de análise, fruto de um esforço coletivo e contínuo. O objeto artístico possui caráter protético, multiforme, volátil impellido pela percepção do público e por sua inscrição em novos tempos.

Outra questão é metodológica. A análise da representação é menos comum. Se Aristóteles reconhece a superioridade da tragédia frente à epopéia, pela presença da música e do espetáculo, “meios muito eficazes para o prazer integral” (1462a 15 e 1462b 15),² este não foi o caminho prevalecente. É mais fácil examinar o texto dramático no repouso de uma página, na relação leitor-texto, do que na complexa tarefa de acompanhamento dos elementos **texto-espetaculares**³ que se apresentam ante os nossos olhos, sentimentos e ouvidos.

A palavra-tinta é grafada estaticamente em seu suporte papel. Cabe ao crítico-leitor despertá-la e examiná-la como um “voyeur”, dantes e depois de sua invasão nos domínios da mente ou da paixão. Este processo *in vitro* tem suas vantagens, pois traz à tona elementos preciosos que auxiliam à consecução futura da representação teatral, entretanto escasso frente às necessidades concretas de realização e do “entender” do **texto-espetacular**.

O espetáculo teatral se desenvolve no espaço-tempo, sendo único, coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)”, que se completa(m) ao cair do pano.

Após o término de uma função continuará manifesto na **memória-imagem**, precisando ser recuperado e reagrupado para que se possa abraçá-lo. Cria-se a ilusão do definitivo, enquanto, no dia seguinte, frente a outro público, a representação (semelhante talvez, mas não completamente igual) será levada a cabo. Como espectador olhamos uma cena, um gesto, enquanto trocam-se marcações, olhares e luzes em pontos que escapam à nossa recepção. Nesta complexa realidade semiótica construída na memória, frente ao espetáculo em apresentação ou ao finalizado, o texto será assim sempre uma via segura que auxiliará a chegar aos possíveis caminhos de análise.

O século XX trouxe, com a tecnologia, meios que podem auxiliar nesta perspectiva de captação e análise da inatingível totalidade do espetáculo teatral em representação: a fotografia e a gravação. Estas podem ampliar o registro, permitindo o folhear das cenas e o focalizar em detalhes. Permitem reunir uma maior quantidade de informações sobre os elementos visuais e sonoros da peça apresentada. Porém, estes meios exigem um arsenal crítico de maior complexidade. Estes meios midiáticos **não são** o espetáculo, são cacos de história e estão dentro do processo de metalinguagem e metaespetacularidade. Outra prática necessária é a de acompanhamento de várias representações, atitude não totalmente desconhecida da crítica.

É neste ponto que a crítica genética contribui ao método de análise do fenômeno teatral, introduzindo componentes no exame do processo. Primeiro a possibilidade de considerar para estudo o processo de criação do espetáculo na sua **gênese formativa**, a partir dos primeiros ensaios até a estréia. Outra possibilidade é a análise da gênese teatral na sua exposição frente ao público, focalizando as diferentes edições do mesmo espetáculo, até a última representação teatral.

A crítica genética é conhecida por problematizar o papel do texto literário, por “demolir” o estatuto soberano do texto final publicado e abrir a possibilidade de observação, utilizando-se de todas as versões e notas feitas anteriormente: o prototexto ou *avant-text*. Ao colocar em discussão toda a pré-escritura realizada para a publicação de um determinado material, a gênese do texto, suas variantes e os caminhos descaminhados pelo autor, esta crítica dessacraliza o texto “final”. Neste processo, o texto pré-publicado potencializa o texto publicado, ao revelar as artimanhas, escolhas e esquecimentos do autor na busca do termo final. E, reciprocamente, coloca em xeque as diferentes versões que virão a ser publicadas de um mesmo trabalho, ao apontar as diferenças entre elas, expondo o definitivo de um determinado texto: sua indeterminação. O que permanece é o movimento, prenuncia um adágio zen.

O *prototexto*, como são chamados os documentos de alguma forma relacionados à produção de um projeto poético, no caso teatral, não é apenas manuscrito (do latim, *manu scripto*), frases, desenhos, poemas, etc., mas também *manu colagem*, *manu recorte*, memórias, relatos, fotos ou seja elementos da cultura que iluminam a construção da cena. Assim, todo e qualquer elemento figurativo ou sonoro introduzido na elaboração da obra final faz parte desta composição. E, no caso do teatro, mesmo as montagens que a antecedem, num processo dialógico.

Na composição de uma peça teatral, atores e artistas juntam elementos visuais, gestuais e sonoros, cacos de imagens, lembranças, poesias, vivências pessoais significativas ou construídas (imaginadas). Estes recortes de vivência pessoal ou emocional estão direta e indiretamente ligados à construção da personagem, do cenário, da cena e da peça. Estes elementos antecedem a obra teatral em sua apresentação pública, notas, esboços, rascunhos, desenhos, recortes, figuras, mapas, gestos, pausas, sons, olhares que, juntamente com o texto “final” constroem a representação do ator e da cena.

Concomitantemente forma-se, nesta relação entre o espetáculo e seus originais preexistentes (pré-textos e pretextos), um **arquitecto**, um texto maior formado por este conjunto. Este arquitecto, formado pela inter-relação e/ou somatório dos textos relacionados que se adicionam, forma camadas que se compõem, dialogam e se contradizem.

O que está em jogo é o processo de relação, de afirmação e denegação que resulta, no caso do teatro, no texto-espetacular dado a público. Este arquitrato age como reagente, colocando à mostra os elementos urdidos que fizeram surgir a montagem. A crítica genética acrescenta uma relação dinâmica, frente ao autor e à obra, que introduz o prototexto como elemento fértil para a descoberta dos caminhos da criação espetacular.

Almuth Grésillon relaciona duas definições que auxiliam a que se entenda o caráter instável do texto teatral escrito e sua interdependência em relação à cena. A primeira de Hegel (*Estética*), quando traz à cena o conceito de **móvel vivacidade**. Defende Hegel o condicionamento absoluto do texto teatral à cena, considerando que o poeta escreve o texto dramático com a mente na representação cênica. Anne Ubersfeld define este processo como sendo o de **matrizes de representatividade** inseridos no texto dramático. A móvel vivacidade hegeliana ou as matrizes de representatividade de Ubersfeld descrevem as estruturas do espetáculo presentes desde os primeiros esboços, mesmo que o texto nunca venha a ser encenado. Grésillon considera que o texto teatral, durante a sua escritura, percorre caminhos *aproximados* aos do texto de prosa ou poesia (Grésillon 1996, 270/1), não sendo, portanto, idênticos.

Grésillon define a relação entre o texto e representação como de **“alteridade e interdependência”**. Reconhece a autonomia relativa do espetáculo do texto, acrescentando que “à relativa perenidade e unicidade do texto opõe-se o caráter efêmero e múltiplo das encenações”. Reconhece que o fato teatral existe numa interpenetração, imbricação e condicionamento recíproco entre texto e espetáculo. Porém, desta análise, Grésillon destaca que a gênese deste texto está sempre ligada “de antemão, concreta e virtualmente, à **configuração de encenação**” (Grésillon 1996, 270). Na verdade, mais que uma hipótese, este é o **método** de urdimento do texto teatral.

O texto-espetacular resulta do autor-escritor, do diretor-escritor, do ator-escritor, do cenógrafo-escritor e assim por diante, pois todos o escrevem. Não apenas significam, participam, interpretam, exibem, aparentam, reproduzem aquilo que talvez tenha sido escrito, mas escrevem a escritura do espetáculo. O texto-espetacular não se constitui apenas como escritura de múltiplas mãos, mas como um sistema complexo de composição por camadas que se interagem. Não de co-autores, mas de múltiplos autores, que, como numa composição musical, tocam seus diferentes instrumentos para compor nova totalidade. Isto ocorre num processo “de desestabilização, mobilidade e abertura do texto (escrito)” (Grésillon 1995, 271) e do texto-espetacular. E, deve ser acrescentado, ampliando a perspectiva aberta por Grésillon, que esta mobilidade, desestabilização e abertura do texto escrito ao texto-espetacular, é expressão do processo de mudança imanente à escritura da montagem teatral. Fenômeno feito por várias mãos que negociam, sob a batuta do diretor – ou do diretor-autor, como o foram Molière, Shakespeare, Pixérécourt – sua inserção no texto-montagem. O texto cênico se compõe num processo de composição em camadas sucessivas. Camadas estas que podem dialogar em harmonia ou antagonismo ou, num misto oscilante, numa relação híbrida.

A prática teatral insere o escrito em outra (ir)realidade. Entretanto, ao fechar das cortinas, o escrito emerge como Fênix, coberto pelas cinzas do falecido. Na memória será uma partitura de imagens invadindo os olhos ocultos do leitor-espectador, impregnando o texto “original”.

Notas

¹ Cópias: maskara_editorial@pop.com.br.

² Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentin García Yebra. Gredos, Madrid, 1992.

³ De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani, 1982.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992. Trad. Valentin García Yebra.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro*. Milano: Bompiani, 1982.

CAMARGO, Robson. *O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. Orientadora: Ingrid Koudela, 2005.

GRESILLON, Almuth. “De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène”, em *Cahiers de praxématique*, n° 26, “Les mots et la scène”, 1996, pp. 71-93.

* * *

AS ARTES CÊNICAS COMO TEMA HISTÓRICO E AS CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA CULTURAL

Rosângela Patriota

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

História e teatro; teatro brasileiro, história e estética

No âmbito da História Cultural, existe uma quantidade de trabalhos que, por meio de uma temática mais abrangente ou de um objeto bem definido, impulsionaram no nível teórico e metodológico as pesquisas atuais dessa área de atuação do historiador. Dentre extensa relação, existem aqueles, tais como os de C. Ginzburg, N. Davis, E.P. Thompson, etc., que foram decisivos para que o conceito de cultura, proveniente da Renascença, como sinônimo de erudito, fosse redimensionado.

Porém, no que se refere às interfaces entre História e Linguagens Artísticas, o livro de J. Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, continua a ser uma das referências mais destacadas, apesar de, no século XIX, a escola metódica, na França, haver reconhecido a pertinência em se utilizar a *obra de arte* como objeto da pesquisa histórica, conquanto sujeita a uma série de restrições. Esse debate ocorreu em um momento crucial, quando da constituição das áreas de *saber especializado*.

Em 1929, na França, a pesquisa histórica passou a buscar diálogos interdisciplinares (sociologia, antropologia, economia, geografia), por meio de um grupo de pesquisadores que se concentrou em torno da revista dos *Annales*, criada por L. Febvre e M. Bloch. No entanto, como evidenciou P. Francastel, no livro *A realidade figurativa*, no campo das artes essa interlocução não se materializou, pois os historiadores franceses não demonstraram interesse pelos objetos estéticos.

Assim, nas circunstâncias em que a Nova História Cultural apresentou-se como um viés renovador da pesquisa histórica, qual foi o lugar ocupado pela criação artística nesse processo?

No que diz respeito ao instigante diálogo entre História e Estética, existem várias iniciativas que não chegaram a constituir linhas de pesquisas e/ou núcleos de reflexão. Dentre inúmeros trabalhos, de inegável importância, encontram-se o já mencionado estudo de Burckhardt e o livro de J. Huizinga, *O declínio da Idade Média*. Eles são extremamente significativos para aqueles que escolhem os objetos artísticos como documentos de pesquisa, pois os autores conseguiram construir interpretações a partir da historicidade constituinte do debate estético.

Entretanto, mesmo com essas contribuições inequívocas, historiadores vinculados aos debates da Nova História Cultural viram esses resultados com reservas, porque eles continuavam a reafirmar uma interpretação sobre a cultura qualificada como clássica. Nesse sentido, uma delas diz respeito à reafirmação de uma perspectiva cultural identificada como *erudita* em detrimento das manifestações que foram e/ou são revistas pelos estudos contemporâneos. Assim, se por um lado, não se pode negar a dimensão histórica com a qual Burckhardt e Huizinga iluminaram os objetos artísticos, de outro lado, tais procedimentos não foram suficientes para inspirar outras problematizações.

Felizmente, o debate histórico é de grande complexidade. Assim sendo, torna-se cada vez mais necessário que o pesquisador consiga

perceber as dinâmicas próprias que organizam e/ou motivam diferentes historiografias. Dessa maneira, se não foi possível encontrar, de imediato, nos estudos franceses, trabalhos que tivessem sido motivados pelo diálogo História e Estética, o mesmo não ocorreu com a produção inglesa dos últimos quarenta anos. Sob esse aspecto, as indagações atinentes à área dos Estudos Culturais foram de grande estímulo para o debate Arte e Sociedade, em especial as proposições de R. Williams e E.P. Thompson.

No que diz respeito a Williams, há que se considerar um estudo seminal intitulado *Tragédia moderna*. Nele, o autor, por meio do conceito de *tragédia*, busca compreender os significados específicos que vão sendo atribuídos a ele, através dos tempos. Em verdade, há um esforço em demonstrar como historicamente os conceitos não são imutáveis, isto é, embora a palavra *tragédia* permaneça no vocabulário ocidental, desde a Antiguidade até os dias de hoje, estética e culturalmente ela foi-se transformando e incorporando novos sentidos.

Em relação a Thompson, as conexões Arte e Sociedade emergem em dedicadas pesquisas sobre os poetas românticos ingleses do século XVIII como J. Thelwall, W. Wordsworth, W. Blake, S. T. Coleridge, a fim de destacar a forma como as idéias revolucionárias tornaram-se não só o referencial a partir do qual aqueles homens enxergaram o seu próprio tempo, mas como propiciaram a elaboração de uma experiência histórica que se transformou em poesia. Ao mesmo tempo em que essas questões são colocadas, o autor averiguou de que maneira essa poética conseguiu traduzir essas inquietações no campo estético e histórico.

Nesse sentido, pensar o objeto artístico como fragmentos carregados de possibilidades históricas, tanto em Williams, quanto em Thompson, revela não só a legitimidade e a pertinência desses temas e objetos como também faz uma advertência: a aproximação dos mesmos requer a utilização de “métodos e técnicas”, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação e ao diálogo com a bibliografia especializada.

Esse alerta é extremamente oportuno, porque as indagações envolvendo História e Artes apresentam inúmeras nuances, dentre elas, o fato de que a tradição artística, proveniente de uma percepção europeia, consagrou-se em torno de *valores universais* e da *idéia de perenidade*. Dessa maneira, tal caminho investigativo propõe questionar análises assentadas em uma história evolutiva, estruturada em ordenamentos cronológicos, cristalizadores de trajetórias sem conflitos, despidas de divergências e de posicionamentos, que, evidentemente, elidiu a existência de agentes/documentos inseridos em processos históricos específicos.

Ademais, deve ser destacado que enquanto a história das manifestações artísticas se constituiu em torno de movimentos, obras e autores arrolados cronologicamente, a especificidade do conhecimento estético forjava descrições de procedimentos técnicos, apresentados aos iniciantes ou aos leigos como autônomos, desprovidos de um diálogo com o momento no qual foram elaborados. Isso, muitas vezes, impediu a articulação de uma análise histórica e teórica.

Tais ponderações traduzem a maneira pela qual os temas e os objetos de pesquisa suscitaram a construção de referenciais teóricos/metodológicos que, por sua vez, impossibilitaram a constituição de um modelo investigativo a ser eleito *a priori* por aqueles que optam por essa área de trabalho.

Nesse sentido, o tema *Relação entre graduação e pós-graduação/ins-tituição escolar e fazer teatral além da escola*, do IV Congresso da ABRACE, propicia que essa apresentação exponha e reflita sobre o trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), da UFU. Tal iniciativa justifica-se pelo fato de que, desde 1994, no âmbito da iniciação científica e, a partir de 1999, com pesquisas de mestrado, na linha História e Cultura, o NEHAC foi constituindo em torno de projetos de pesquisa – *O Brasil dos anos 60 à luz das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do*

Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura; O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981) e O Palco no Centro da História: Teatro São Pedro – Orthon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) – reflexões que, por intermédio do texto e/ou da cena, elaboraram olhares singulares sobre o Brasil contemporâneo.

A escolha desta área de trabalho exigiu, de um lado, a formação interdisciplinar, com vistas a evidenciar a historicidade do objeto artístico e, por outro lado, ampliar os horizontes intelectuais e de investigação do estudante de História que, muitas vezes, viu-se circunscrito às áreas tradicionais dessa disciplina. Até o momento, foram concluídas 15 dissertações de mestrado e 25 iniciações científicas. No nível teórico, as artes cênicas, especialmente a manifestação teatral, tiveram a sua área de interesse ampliada ao ser integrada à atividade docente do ensino fundamental/médio. Além disso, ampliou as percepções estéticas, culturais e críticas dos discentes.

Com a intenção de investigar a cultura de oposição no teatro brasileiro durante a ditadura (1964-1985), estão sendo estudadas peças, encenações, companhias, assim como dramaturgos, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, dentre as inúmeras competências que compõem o *fazer teatral*. À luz do binômio Arte e Política, busca-se compreender as circunstâncias históricas, em termos de repertório político e cultural, que propiciaram o surgimento de um teatro definido como *político* nas décadas de 1960 e 1970.

As pesquisas têm-se voltado para duas frentes de trabalho. A primeira, apreender criticamente a escrita da História do Teatro Brasileiro, com o objetivo de verificar os eixos que conduziram as diferentes narrativas que compõem essa historiografia. Já a segunda remete aos objetos artísticos selecionados, com a intenção de percebê-los no âmago de suas historicidades e interpretá-los em suas singularidades.

Essa produção acadêmica, até o momento, propiciou o desenvolvimento de uma interação que tem contribuído com novos olhares para o fenômeno teatral, propriamente dito, e para o processo histórico brasileiro, assim como está permitindo que profissionais da área de História tenham os seus horizontes intelectuais e profissionais ampliados qualitativamente.

Bibliografia

- PATRIOTA, Rosângela. Diálogos entre as Linguagens Artísticas e os procedimentos da História Cultural. *Anais Eletrônicos da ANPUH-MG*. Juiz de Fora, ANPUH-MG, 2004, pp. 1-10.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- THOMPSON, Edward P. *Os românticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

* * *

TEATRO INFANTIL, CRIANÇAS ESPECTADORAS, ESCOLA: UM ESTUDO ACERCA DE EXPERIÊNCIAS E MEDIAÇÕES EM PROCESSOS DE RECEPÇÃO

Taís Ferreira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Teatro para crianças, processos de recepção, infâncias

Este estudo constitui-se em uma análise de processos de recepção teatral que se propõe a mapear e discutir acerca das diversas mediações que interpolaram o espaço de criação e de co-autoria entre a linguagem teatral e um grupo de crianças espectadoras, podendo ser localizado na intersecção entre três campos distintos: os Estudos Culturais, a Educação e o Teatro.

O foco central é refletir acerca das experiências infantis com o teatro na contemporaneidade. Logo, traço relações e constituo a investigação a partir de um triângulo composto por três vértices: o teatro infantil (como produção cultural), as crianças (como sujeitos-atores-personagens desta história) e a escola (como cenário e comunidade de apropriação e interpretação do teatro pelas crianças).

O referencial teórico, bem como as análises efetuadas a partir dos dados construídos junto a um grupo de 18 crianças espectadoras (9 meninas e 9 meninos entre 5 e 12 anos de idade, alunos de uma escola da rede pública de ensino), parte da teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero, da proposta das múltiplas mediações de Guillermo Orozco Gómez (ambos teóricos atrelados aos Estudos Culturais em Comunicação) e do conceito de experiência desenvolvido por Jorge Larrosa, entre tantos outros autores que inspiraram este estudo.

Martín-Barbero, nas palavras de Orozco Gómez, é quem, pioneiramente, nos estudos de recepção, “privilegia a *cultura* como a grande mediadora dos processos de produção comunicativa”, afirmando que “a comunicação em abstrato não é possível, e sim está inscrita e mediada pela cultura; sempre se dá *dentro de* uma cultura” (OROZCO GÓMEZ, 2000:114).

O receptor (ativo) está sendo considerado, neste espaço de discussão, como produtor e co-autor dos artefatos e práticas com os quais relaciona-se. A recepção, à maneira de Orozco Gómez (1991), entendendo-a como um processo complexo, conflituoso e contraditório, que antecede e extrapola o momento efêmero do contato com o artefato.

É difícil conceituar com precisão o que são as mediações, já que os autores que propõem o termo não o colocam como fechado e imutável, mas sim como um conceito que se encontra *sob rasura*, em *suspensão*, aberto à polissemia e também à discussão teórica e metodológica. Araújo argumenta que “mediação é uma das formas de classificar uma idéia polimorfa, a do elemento que possibilita a conversão de uma realidade em outra” (ARAÚJO, 2002:57).

Assim como os sujeitos são atravessados pelas relações de poder, modificando-as e fazendo-as circular na infinita rede, também as mediações atravessam os sujeitos receptores; são instáveis ao mesmo tempo em que são determinantes da relação a ser constituída entre os receptores e os artefatos e seus discursos. Para Araújo, “mapear estes fatores [de mediação] representa mapear as redes de produção de sentido que articulam e produzem as posições discursivas dos atores sociais e, portanto, as relações de poder que movem a sociedade” (ARAÚJO, 2002:55).

Na tentativa de “trazer a teoria ao nível empírico para que se possa pesquisar” (OROZCO GÓMEZ, 2000:116), é que Orozco Gómez tem traçado, em seu percurso investigativo de estudos de recepção, alicerçado no conceito de mediações de Martín-Barbero, o estudo das *múltiplas mediações*.

Apresento a proposta que baliza minhas análises de recepção teatral, inspirada na categorização de Orozco Gómez. As *mediações* percebidas podem classificar-se em: A) *Linguísticas*: elementos da linguagem teatral e das técnicas envolvidas no espetáculo, bem como a trama narrativa e os personagens da história, etc. B) *Situacionais*: da situação na qual o espetáculo foi assistido (espaço, tempo, local, entorno, outros espectadores) e também na qual foi realizada a construção de dados. C) *Institucionais*: visão de mundo, tipo de disciplina e regras impostos por instituições como a escola, a igreja, a família, a mídia, etc. D) *Contextuais*: ambiente sociocultural, história e tipo de inserção social da linguagem em questão, a cidade e o bairro, etc. E) *Pessoais*: o repertório cultural anterior ao qual têm ou tiveram acesso os espectadores, seus hábitos como consumidores etc. F) *Referenciais*: um tipo de mediação classificada como pessoal; as referências identitárias do espectador, tais como gênero, grupo de idade, descendência étnica, nacionalidade, orientação sexual, etc.

Na construção do material empírico analisado, vali-me de uma estratégia multimetodológica, na qual as crianças e eu, através de jogos teatrais, narrativas orais, entrevistas, produção gráfica e observa-

ção participante, construímos os dados que serviriam como mola propulsora à pesquisa.

Dando continuidade à reflexão, valho-me das palavras de Larrosa: “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2002:25). Parece-me o *fazer teatro* experienciado pelos atores muito semelhante ao que Larrosa entende como *o sujeito da experiência*. Por que não poderia se assemelhar ao construir teatro do lugar de espectador (lugar este imprescindível à existência do teatral)? Também o espectador deve lançar-se em um espaço desconhecido para que, enfim, *aconteça o teatral*.

Permitindo-me a analogia ao que diz Larrosa (1996) acerca da experiência da leitura, ou melhor, da leitura quando experiência, posso pensar que, embora não tome neste trabalho o espectador como leitor e sim como co-autor, tanto no teatro como na leitura, “ler, quando acontece de verdade, é fazer vulnerável o centro mesmo de nossa identidade”, pois “não há leitura se não há este movimento em que algo, às vezes de forma violenta, vulnera o que somos e o põe em questão” (LARROSA, 1996:64). De acordo com este mesmo autor, mas com outras palavras, salienta Artaud que “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1993:81).

Como, então, posso pensar a relação entre crianças espectadoras e o teatro linguagem como experiência? Deixa rastros e marcas este contato efêmero e esporádico? Atravessa estas crianças algum tipo de experiência como espectadores co-autores de teatro? E mais ainda: que outras tantas experiências vão ser determinantes na constituição desta experiência específica que aqui é meu interesse central, a das crianças em relação com o teatro linguagem?

Sem chegar a nenhuma resposta definitiva ou absoluta, posso inferir, a modo de conclusão, que a escola (além de comunidade de apropriação do teatro) é uma das mediações mais recorrentes e ativas que atravessam e compõem a relação das crianças com a linguagem teatral. O contato com a mídia, com as tecnologias digitais, com produtos e artefatos audiovisuais e espetaculares diversos também são mediações de relevância (repertório anterior), bem como as mediações referenciais (gênero, sexualidade, etnia e grupos de idade), a família e muitas outras que puderam ser observadas. A presença de rupturas com leituras (ditas) preferenciais, a fuga do onírico e a presença do escatológico em algumas narrativas infantis também se fazem presentes nas observações.

Todas estas mediações sugerem às crianças determinado (re)conhecimento de algumas características e especificidades do teatro, assim como expectativas em relação ao contato com a linguagem teatral. As mais frequentes e salientes são as seguintes:

- o conhecimento e a diferenciação de gêneros e estilos em diferentes linguagens;
- a percepção da provisoriade, efemeridade e potencialidade improvisacional do teatro;
- a necessidade de trabalho e elaboração prévia na construção de um espetáculo, modelos de uma “boa interpretação”;
- a existência da máscara, de personagens (diferentes dos atores) envolvidos em ações e uma trama narrativa;
- o (quase) silenciamento em relação aos processos de criação através do teatro.

As análises empreendidas demonstram que as múltiplas mediações atravessam e constituem, portanto, as experiências infantis nos processos de recepção, contribuindo para a formação de suas – híbridas – identidades de crianças espectadoras na contemporaneidade.

Bibliografia

ARAÚJO, Inesita. Mediaciones y Poder. In: OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (coord.) *Recepción y mediaciones* – Casos de investigación em América Latina. Buenos Aires: Norma, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
 FERREIRA, Tais. *Teatro infantil, crianças espectadoras, escola: um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura – Estudios sobre Literatura y Formación*. Barcelona: Laertes, 1996.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, n.19, pp. 20-29, jan./fev./mar./abr. 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Recepción televisiva – Três aproximaciones y una razón para su estudio*. México: Universidad Iberoamericana, 1991.

_____. *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. Guadalajara, México/ La Plata, Argentina: Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario/ Universidad Nacional de LaPlata, 2000. 1 reimpressão.

* * *

O PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL DE UM TEATRO OPERÁRIO

Vera Regina Martins Collaço

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Espectáculo, história, operário

O processo de criação teatral de um teatro operário

De modo sintético aqui apresento alguns aspectos do trabalho cênico do grupo teatral, da União Operária (Florianópolis), desenvolvido entre 1931 a 1951. *A prática cênica do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”*. Em linhas gerais, resguardadas as devidas diferenças econômicas, de objetivos, de recursos técnicos e cênicos, o grupo teatral da União Operária e o teatro amador em geral reproduziam, até 1943, os procedimentos cênicos praticados no teatro profissional brasileiro. Este processo de montagem, das companhias profissionais, transferia-se para os grupos amadores do país, fossem eles grupos operários ou não. *Os ensaiadores do grupo teatral da União Operária*: No teatro da União Operária o diretor desempenhava, normalmente, uma dupla função. A duplicidade de papéis do diretor não era uma exclusividade deste teatro, é, antes, uma característica quase que dominante na prática teatral amadora. O diretor desempenhava, então, um papel de líder, ou seja, a ele cabia o encargo de manter a coesão do grupo, atuando como elemento aglutinador. E ele era, também, o responsável pela criação do espetáculo, cabendo-lhe, neste caso, o papel de ensaiador do grupo. Destacou-se nesta função, na União Operária, o nome de *Deodósio Ortiga*, cuja atuação foi constantemente elogiada pela imprensa local, que o qualificava com os adjetivos de competente, dinâmico, esforçado e talentoso. *A criação do espetáculo*: Através dos depoimentos de pessoas que integraram o grupo teatral da União Operária foi possível reconstituir alguns dos procedimentos adotados no seu processo de criação do espetáculo. Era tarefa do ensaiador a escolha do texto, bem como a seleção do elenco. Numa primeira reunião do elenco do futuro espetáculo, o ensaiador entregava aos atores e atrizes as falas de suas personagens. Nesta reunião era realizada uma leitura da peça, que podia ser feita pelo ensaiador ou pelos atores; e começavam, a partir daí, o período de ensaios, ou, mais especificamente, os ensaios de marcação e de caracterização das personagens. Conforme os depoimentos de Iná Linhares Soiká e Waldir Brazil (atores do grupo), o período de ensaios podia durar de 10 dias a um mês. O trabalho do ensaiador, segundo os depoimentos dos integrantes do grupo teatral da União Operária, era o seguinte: “Deodósio marcava o ator – sobe, desce, à direita, esquerda baixa... esquerda alta” (Waldir Brazil). “Deodósio orientava, ele ensaiava a peça. Ele

trava os personagens. Ele fazia a passagem, depois de pegar o conjunto, cada um sabia o lugar que devia estar. (...). Então ele [o ator] sabe que não pode falar encostado – falar muito próximo do outro ator. Tinha de saber onde ele tinha de falar, se tinha de falar lá ou aqui, para baixo ou para cima do palco, isso aí tinha de ensaiar” (Claudionor Lisboa – o Pito). “Depois fazia um ensaio geral. E tinha o ponto, que era a Iraci” (Iná Linhares Soiká). Os ensaios serviam, portanto, para a marcação do ator no espaço cênico, visando definir o local de onde ele devia pronunciar a sua fala. *A materialização do espetáculo*: Os componentes materiais da cena – cenários, figurinos e objetos de cena – eram, normalmente, adaptados e aproveitados de espetáculos anteriores. Waldir Brazil recorda que havia cenários feitos de papel “e pregados com tachas nas varas para subir. Representavam interiores, jardins. Uma vez Deodósio fez uma peça que tinha uma luta no mar – [João, o Cortamar] – dentro de uma embarcação, e eles fizeram dois painéis, dois ficavam dentro balançando parecendo onda. Era um barato, parecia onda”. Na confecção dos figurinos de seus espetáculos, o grupo teatral da União Operária, também, se espelhava no “modelo”, que emanava para o amadorismo, advindo do teatro profissional brasileiro. Da mesma forma que acontecia na elaboração dos cenários, os figurinos também eram confeccionados a partir do aproveitamento dos resquícios de espetáculos anteriores, o que demonstra a ausência de preocupação com a unicidade do conjunto que caracterizava, então, a prática cênica no Brasil. Sobre os figurinos dos espetáculos da União Operária, foi possível levantar alguns dados através dos depoimentos de integrantes deste grupo. Iná Linhares Soiká, ao recordar de sua personagem na peça *As duas órfãs*, coloca o seguinte: o figurino era a “caráter. Eu era camponesa, e a outra também, eram camponesas. Roupas mesmo de camponesas, lencinho amarrado. Eu tinha tranças, que era da minha tia, que tinha cortado os cabelos e eu fiquei com as tranças, então eu fazia os penteados com tranças”. Sobre como compunham os figurinos para os espetáculos, Iná Linhares Soiká e Claudionor Lisboa observaram: “Tinha muita coisa lá na União Operária. Cheio de roupas. Eles arranjavam, as pessoas doavam muitas roupas. Coisas caipiras tinha lá, tinha muita coisa lá. E quando queria coisa melhor, a gente pedia emprestado. E o pessoal emprestava.” Quanto à sonoplastia, ou seja, a reconstituição artificial de ruídos, a União Operária fazia constante uso de sons vindos dos bastidores. Sobre a produção de sons nos bastidores do teatro, Waldir Brazil lembra: “A sonoplastia naquele tempo. Vamos dizer, uma cena de tempestade, então rolava-se uma bola de ferro no assoalho e a gambiarra piscava para fazer relâmpago.” A sonoplastia era produzida por contra-regras usando todo tipo de apoio/imaginação possível para criar o “clima” para a cena. Nos espetáculos da União Operária empregava-se, também, música ao vivo. Neste caso a música tinha por função criar a atmosfera correspondente à situação dramática, atuava, portanto, como música de fundo. A música podia fazer parte do espetáculo, ou ser utilizada nos intervalos dos atos ou, ainda, integrar a programação da noite com shows musicais. *A composição da personagem*: Uma das características das produções teatrais brasileiras era a extrema rapidez no processo de construção do espetáculo. Para poder acompanhar este ritmo veloz, os atores dispunham de elementos facilitadores: personagens tipos e, ainda, podiam contar com a ajuda, imprescindível na maioria das vezes, da figura do ponto, que os auxiliava quando esquecia a fala ou a marcação de cena. Claudionor Lisboa fez a seguinte descrição de sua estréia no palco da União Operária, na peça *A sorte grande*: “Sopraram para mim. Um me empurrava para cá, outra para lá. Daí a Iraci Silveira (o ponto) soprava. Eu batia palmas, só na palma [para esconder que não sabia fazer a cena], quem estava perto de mim soprava.” Este processo foi confirmado pelos depoimentos dos atores que fizeram parte do grupo teatral da União Operária. Waldir Brazil afirmou que não decorava o texto, “eu tinha muita facilidade para ouvir o ponto”. Sobre o tipo de personagem que gostava de representar, comentou: “me especializei em vilão, em cínico. Eu era es-

pecialista”. Já Claudionor Lisboa comentou que era fácil criar a personagem: “Pelo papel sabia o que é que ele tinha para fazer. Se era cínico eu fazia cínico, fazia o cômico, mudava a voz, mudava o estilo.” Iná Linhares Soiká compunha a personagem ao decorar o texto e depois, comentou, “tinha o ponto”, e “eu encarnava a personagem”. O trabalho do ator se resumia a decorar o texto e dizê-lo com certa desenvoltura; memorizar as marcações e ser “natural” em cena; e caracterizar, minimamente, a personagem. *A interpretação dos atores/atrizes*: Como o ator dispunha de pouco tempo para compor sua personagem e poucos ensaios para dominar a cena, o “seu trabalho criador só se manifestava de verdade no momento em que se punha em contato com o público. (...) O ‘caco’, as frases enxertadas com maior ou menor habilidade (...) faziam parte das regras do jogo” (PRADO, 1984:530). Sobre este assunto, os atores que integraram o grupo assim se manifestaram: “... era uma coisa engraçada, quando eu era moço, eu tinha vergonha, era encabulado, mas subia no palco e acabava toda minha vergonha, acabava o encabulado, não tinha nervoso, não me benzia, eu me sentia muito a vontade” (Claudionor Lisboa – o Pito). “O negócio era ali na hora mesmo, no palco” (Iná Linhares Soiká). “Isso é engraçado, isso está em mim, isso já nasceu em mim, entrava em cena, eu não sei explicar. Eu vejo, neste tempo todo em que trabalhei aí, eu vejo pessoas, moços, muito mais jovens que eu, de uma época para cá, ficar em bananeira, fazer coisas pra se concentrar e eu estou ali, mas eu sou Waldir Brazil, aqui (entrando no palco) sou o personagem” (Waldir Brazil). O fato de os atores mal conhecerem o teor in-

teiro das peças proporcionava, especialmente, aos atores com maior domínio do palco, um alto grau de improvisação durante os espetáculos. Sobre o processo de improvisar diretamente na cena, Waldir Brazil relatou a seguinte passagem: “No *Interventor* trabalhava também o Demerval Rosa, ele fazia o galã (...) nós dois em cena, então quando eu contracenava com ele, nós saíamos completamente do texto, no ponto estava o diretor Carlos Bicocchi – era o ponto e o diretor –, eu e o Demerval saíamos completamente do texto e ele lá embaixo: ‘seus filhos-da-puta eu largo esta merda aqui e vou embora.’” Claudionor Lisboa lembra que “a Iraci ficava louca, batendo, e a negada todinha improvisando”. Espelhando-se no teatro amador local ou no teatro profissional, este grupo teatral produziu, por vinte anos, espetáculos para seu potencial espectador.

Bibliografia

- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris (Direção). *O Brasil republicano*. Tomo III. 4º Volume. Capítulo XII. São Paulo: Difel, 1984.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1988.

* * *

GT 10 – Territórios e fronteiras

DRAMATURGIA POR OUTRAS VIAS¹

Alex Beigui

Universidade de São Paulo (USP)

Apropriação, literariedade, teatralidade

O desenvolvimento da pesquisa vem se pautando no projeto inicial que visa conciliar a reflexão teórica sobre o fenômeno da “adaptação” e reescritura de textos literários para o palco. Para tanto, partimos de dois processos cênico-dramatúrgicos, tomando como ponto de partida a discussão da problemática da leitura cênica dos seguintes textos da literatura brasileira: *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, e *Um sopro de vida (Pulsações)* de Clarice Lispector. Ambos foram adaptados para o palco por Celina Sodré e Nadja Turenko, respectivamente. Faz parte do nosso propósito a análise crítico-descritiva dos índices de teatralidade contidos nessas obras e a reflexão acerca do posicionamento do leitor-encenador frente à reescritura das mesmas. Procuramos ainda, contribuir, a partir da análise desses processos, para um melhor e mais abrangente conceito de “dramaturgia”, bem como refletir sobre os limites e as fronteiras entre a linguagem literária e a linguagem cênica presentes nas experiências estéticas que se utilizam dessa premissa e procedimento.

Dispondo de alguns resultados concretos e de um horizonte teórico-metodológico mais elaborado, partimos para uma tentativa de aprofundamento do termo “apropriação” e sua adequação dentro do fenômeno teatral contemporâneo, tendo por base o acompanhamento das diferentes experiências (processos criativos) que envolveram a apropriação dos textos literários, acima citados, para o palco.

A análise dos processos criativos ocorreu paralelamente à observação das entrevistas transcritas, assim como o acompanhamento das escolhas frente aos extratos literários apropriados pelas respectivas encenadoras realizou-se a partir do contraponto direto com as linhas de pesquisa adotadas por cada Companhia.

As reescrituras cênicas, por nós previamente selecionadas, nasceram de processos consolidados de pesquisa, através dos quais suas respectivas diretoras apresentam importantes encaminhamentos e técnicas de construção para o teatro contemporâneo. Celina Sodré, ex-aluna de Jerzy Grotowski e uma das pioneiras de suas influências no Brasil, dirige há dez anos o Centro de Pesquisa Studio Stanislavski, onde desenvolve um rigoroso trabalho de investigação, utilizando-se de diferentes linguagens, em especial a literária. A recente apropriação cênica da obra *A fúria do corpo* reitera sua intenção em dialogar com construtos advindos de naturezas distintas ao Drama. Nadja Turenko, formada pela Escola de Mímica Corporal Dramática de Paris, mantém sua linha de produção e pesquisa pautada nos princípios de Etiène Decroix. Com o Grupo Teatro Por Um Fio, de modo semelhante ao de Celina Sodré, ela atua fora do eixo da dramaturgia “clássica”, privilegiando registros não-dramáticos (cartas, contos, romances, documentos etc.).

A partir de uma análise preliminar e parcial, pudemos verificar características que aproximam as leitoras-encenadoras; entre elas: diálogo direto entre o corpo do ator e o corpo do texto, estando ambos dentro de um mesmo plano hierárquico; a importância que dão ao extrato literário como fonte de exploração plástica da palavra; e o tempo relativamente longo dedicado às suas montagens. A importância desses trabalhos para o cenário teatral brasileiro contemporâneo reside no fato de ambos se colocarem de modo assumido e consciente sobre a crise do drama moderno e do advento da dramaturgia dita “pós-dramática”, mostrando, no interior da mesma, caminhos de interseção.

Ao privilegiarmos a leitura conjunta dos textos de base que serviram às encenações, assinalamos o caráter não-arbitrário e sim intencional dos mesmos na produção e desenvolvimento das cenas. A localização de pontos de articulação entre o plano literário e o plano cênico insere a leitura textual das obras como parte indispensável dos distintos processos criativos. A pesquisa partiu dos seguintes objetivos:

- Desenvolver de modo mais bem elaborado e sistemático a noção e o conceito de “apropriação”, “adaptação” e “reescritura cênica” de textos da literatura brasileira para o teatro, a partir do acompanhamento, descrição e análise de dois, ao nosso ver, importantes processos de criação, a saber: a apropriação do livro *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector e a reescritura do romance *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll.
- Entender a concepção das leitoras-encenadoras escolhidas, partindo, sobretudo, da tensão imagem literária/imagem cênica, bem como dos seus diferentes níveis de receptividade. Referentes a essa etapa da pesquisa entram como *corpus* os seguintes espetáculos: *Clarices*, de Nadja Turenko, e o *Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana*, da diretora e pesquisadora Celina Sodré.
- Possibilitar uma visão mais contundente de alguns métodos e técnicas desenvolvidos na prática deste tipo de espetáculo, apontando sempre que possível o grau de envolvimento entre o substrato literário e o cênico.
- Fornecer um quadro, ainda que parcial, de alguns espetáculos advindos dessa modalidade de encenação no país a fim de pensar os limites e as fronteiras entre as tipologias: “literariedade”, “teatralidade”, “dramaticidade”, “plano verbal”, “plano visual”, entre outros diretamente relacionados ao tema.

Ainda durante esse processo, procuramos estabelecer as diretrizes que apontavam para a apropriação como fenômeno presente nas últimas décadas do teatro brasileiro, assinalando os principais marcos correspondentes a esses períodos desde *Macunaíma*, de Antunes Filho a recentes produções como *Os sertões*, de José Celso Martinez Correa. A pesquisa histórica paralela à pesquisa acerca dos processos criativos foi fundamental para confirmar a “apropriação” como uma das principais matrizes estéticas do teatro contemporâneo (hipótese inicial do nosso projeto). Com base ainda na confirmação de nossa hipótese inicial, demos continuidade à organização do *corpus* da pesquisa, privilegiando a distribuição do material audiovisual e literário. A etapa ocorreu da seguinte forma:

- Da transcrição e análise do corpus: transcrição das entrevistas realizadas *in loco* com as diretoras Nadja Turenko e Celina Sodré; organização do material iconográfico (vídeos, folders, imagens, entre outros).
- Contato com João Gilberto Noll no Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro. Na ocasião, o escritor discorreu sobre o seu processo de criação literária, sobre a relação de sua escrita e da exploração do teatro como metáfora em sua obra. No momento, indaguei sobre a apropriação cênica de Celina Sodré do romance *A fúria do corpo*, sobre a qual teceu comentários importantes, revelando ter ido assistir ao espetáculo e se interessar pelo desenvolvimento do trabalho realizado no Studio Stanislavski.

A contribuição do conceito de “intertexto teatral”, fornecido por Fernanda Maddaluno ajudou na percepção das diferenças entre cada termo, bem como para a elaboração crítica sobre o uso, muitas vezes indiscriminado, do “intertexto teatral” como extensão do “intertexto literário”. A “teatralidade” nesse sentido pressupõe da materialidade cênica e da análise sobre os signos móveis da cena.

Em contrapartida, abordamos a “literariedade” a partir do conceito de Jonnathan Culler, presente no livro, ainda não traduzido para o português, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1983), a partir do qual o literário é exposto como uma qualidade capaz de ocupar novos meios para além da obra escrita. Paralelo à proposição de Culler, o texto se traduz por um movimento de abertura-fruição (Wolfgang Iser) e sua sobrevivência dependerá dos níveis de recepção em jogo.

Faz-se importante esclarecer que ainda que não estejamos trabalhando um tema específico dentro das obras *A fúria do corpo* e *Um*

sopro de vida, mas a sua correspondência direta no plano cênico, a leitura teórica das obras críticas ajudou-nos a precisar a importância da teatralidade no universo literário dos respectivos autores e os seus principais eixos temáticos na leitura e recepção teatral dos mesmos.

O recente estudo de Roger Chartier, *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna*, revela a lei de reciprocidade existente entre as duas linguagens, uma vez que o modo como se materializa a forma textual interfere diretamente no olhar que se tem sobre a mesma. A encenação nesse caso interfere não somente no julgamento estético do espectador sobre o espetáculo, como no olhar do leitor sobre o livro. Em outras palavras, o que está em jogo não é apenas o modo de transmissão texto-cena, mas de interlocução e inscrição desses desdobramentos entre sujeito e leitura. Outro ponto importante foi a consolidação da noção de roteiro e de “cruzamento de linguagens”, ambos imprescindíveis para a leitura dos textos tanto de Clarice Lispector quanto de João Gilberto Noll.

A tipologia trabalhada a partir das tensões que envolvem as noções de “Dramaticidade”, “teatralidade” e “performatividade” contribuiu para a seguinte conclusão: alguns textos literários contêm em si índices de teatralidade, antes mesmo de serem colocados no palco. Uma leitura mais atenta deflagra no registro textual uma “potência”, ora implícita ora explícita; espécie de predisposição ao cênico.

Nota

¹ A pesquisa contou com o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Bibliografia

- CULLER, Jonnathan. *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- _____. *Structuralist poetics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- HIRSCH, Linêi. *Transcrição teatral: Da narrativa ao palco*. (Dissertação de Mestrado defendida no programa de Pós-Graduação da ECA-CAC-USP). São Paulo, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996.
- _____. *O ato da leitura*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsões)*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- MADDALUNO, Fernanda Bastos Morais. *A intertextualidade no teatro e outros ensaios*. Rio de Janeiro, EDUFF, 1991.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. In: *Romances e contos reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

* * *

CORPOS DE ATOR E CORPUS DA CENA

Alexandre Silva Nunes

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Corpo, alma, ator

Músicos concertam no teatro. Bailarinos bailam no teatro. Uma ópera é orquestrada no teatro. O prefeito discursa no teatro. Uma peça de teatro é apresentada no teatro. O prédio teatral, ao que parece, é espaço para muito mais artes e eventos, além do próprio (chamado) teatro. Mas sempre houve o teatro que não era feito no teatro, e até o prédio de igrejas católicas já se tornou *teatro*. De modo geral, o termo grego *théatron* referia-se mais apropriadamente ao prédio onde o evento cênico acontecia. Ortega y Gasset (1991:25-30) aproveitou essa noção para refletir sobre a ideia do teatro, observando as características peculiares do prédio teatral, composto de duas partes: uma onde algo acontece e outra onde se vê o que acontece. A ideia de *teatro* como o *lugar de onde se vê* parece ser a tradução mais exata para o termo grego, mas o *Dicionário Houaiss*, em sua etimologia da palavra,

informa que ele podia designar também os espectadores e o próprio espetáculo. Em latim, *theátrum* tem mais usos, além dos que se referem aos eventos teatrais. Designa também um espaço para jogos públicos, para o simples ajuntamento de pessoas com vistas a reuniões, encontros ou assembléias. Nossa noção de teatro, como edifício, parece estar cada vez mais próxima do sentido latim do termo. Cada vez mais são construídos “teatros” para usos diversos, no mesmo panorama em que cada vez mais o teatro perde importância na cena social. Pois que o uso de espaços “alternativos” para o teatro pode ser compreendido mais como uma reação de defesa do teatro que propriamente uma atitude excêntrica de um ou outro grupo.

No sentido mais amplo, o termo *théatron* reúne, de modo interdependente, o sentido do *onde*, *o quê* e *quem*. Isso leva a crer que qualquer modelo histórico de prédio teatral não pode ser tomado como modelo, a menos que se entenda a dependência dele com o modelo de teatro ao qual está vinculado. Num ambiente cultural variegado, em que muitos modelos de teatro convivem paralelamente, o melhor prédio teatral seria talvez um pleno vazio. Lugar aberto para a materialização de devires diversos. A arquitetura teatral como virtualidade, confundindo-se com a própria virtualidade espacial que o teatro pode instaurar no momento em que a cena acontece. O “prédio” teatral sendo tanto matéria quanto metáfora. Tenho pensado assim no teatro como um *corpus*, uma coletânea, conjunto ou repertório de elementos que dão a cada espetáculo sua fisionomia própria, não condensada numa unidade conceitual, mas definida como estrutura aberta em perene construção. O espetáculo como devir personificado, como alguém que nasce e carrega um sentido próprio, embora nunca possa ser plenamente explicado.

De modo similar, pode-se pensar também nas virtualidades e concretudes do corpo de ator. O ímpeto contemporâneo tem agido no sentido de superar o dualismo entre corpo e alma, mas esse ímpeto não pode simploriamente negar *Psyqué*, caso contrário ele reafirma o dualismo, aniquilando a alma para proveito de uma idéia estabelecida de organismo mecânico. Mas o filósofo Henri Bergson foi descobrir na antiguidade grega algo que parece bastante moderno. Diz ele que a filosofia *mística* de Plotino (BERGSON, 2005:1-81) busca reconsiderar o platonismo, tentando superar o dualismo intrínseco a ele, onde a *alma do mundo*, criadora do tempo-espaço, é agente de uma conexão entre idéias e matéria,¹ assim como uma alma individual tende a “criar para si o corpo particular que exprime seu ponto de vista” (*Ibid*: 65). Cada alma individual, nesse sistema, é ao mesmo tempo a potencialidade de tudo que existe e uma perspectiva particular desse todo; cada indivíduo contém em potência todos, sem deixar de ser um sujeito específico, onde seu corpo é a expressão imediata de sua personalidade. Bergson esclarece que o centro da filosofia de Plotino gira em torno da idéia de *alma* sendo, portanto, uma perspectiva psicológica. A psicologia arquetípica (HILLMAN: 1995) tem tomado essa noção para compreender a alma não como uma substância mas como uma perspectiva imaginal. Uma perspectiva que me parece útil para refletir o ofício do ator, onde se faz necessário construir um corpo que não apenas expresse o próprio ponto de vista, mas um corpo-valise (como a palavra-valise de James Joyce) que lança mão da potência de ser um e muitos, um corpo-devir-de-devires, constante alteridade de si mesmo. Uma perspectiva psicológica como esta pode ser útil exatamente por não olvidar a concretude da cena, nem se deixar levar por considerações subjetivas, compreendendo a psique também como objetiva e tomando a imaginação como realidade primária, a partir da qual tudo o mais do que entendemos por real se estrutura.

E não é preciso pensar que um fundamento da psicologia emprestado ao teatro transmute sua virtude numa função médica, já que a perspectiva arquetípica enxerga a psicologia mais próxima às artes, à cultura e à filosofia que propriamente ao consultório. Grotowski, a seu turno, falava das ações físicas como análogas a sintomas. Então isso não quer dizer que o teatro de Grotowski visava à doença, ou que

era um teatro doente, mas talvez nos leve a pensar, como na psicologia arquetípica, que atrás do mito da doença mental estão os Deuses reprimidos, ou, como dizia Jung, *os Deuses viraram doença*. Grotowski então estava na trilha certa para reencontrar o sentido íntimo da cena teatral: a ação física como sintoma, revelando as personificações imaginárias que lhe são intrínsecas. E isso não é nada mais que uma outra forma de dizer o que Artaud elaborou em sua famosa conferência, quando equiparava, na Sorbone, o teatro à peste, e ruminava como pestilento. Para os gregos o teatro atuava por catarse. Em nosso mundo contemporâneo, a catarse ganhou conotação apenas médica e foi para o consultório, assim como Artaud foi preso numa clínica, quando lhe deveria ter sido outorgado o direito de criar teatros. E o teatro, livre dessas conjeturas, ficou apenas com a função divertimento. Roda gigante, Disneylândia, algodão-doce. O teatro literalmente divergiu, divertiu de seu sentido original, que Grotowski tentava recuperar. Para a psicologia arquetípica, o sintoma não pode ser aniquilado porque isso corresponde ao aniquilamento do psiquismo, à morte ou perda da alma. Já Jung observou uma relação entre instinto e sintoma, sendo o primeiro um produto da natureza e o segundo uma construção sobre essa natureza. Mas o sintoma é construído à revelia da intenção do indivíduo e seu efeito se assemelha à natureza do instinto, enquanto Grotowski queria uma ação física quase instintiva que começasse onde a psicoterapia termina: na consciência.

Pois que o teatro seria insanidade caso não estivesse licenciado pelo direito de arte, que solicita liberação do espírito dionísíaco em condições apropriadas, onde há proveito de loucura sem perda da sanidade. Naturalmente, essa retórica gera interesses diversos para o psicólogo e o homem de teatro, mas ambos, a seu modo, estarão se relacionando com ela. A alma, ou *psique*, neste caso, não vem acentuar a dualidade *interior x exterior*, mas ajudar a superá-la, porque se define como *intermezzo* entre uma dimensão e outra. De característica herméica, ela está tanto dentro como fora, estabelecendo conexões entre dimensões distintas. Algo próximo à idéia japonesa de *ma* que, estando fora ou além do tempo-espaço, estabelece conexões *entre* as coisas, atribuindo-lhes um sentido próprio. Falar de alma em *ação física* seria nada mais que reconhecer que ela suplanta uma descrição puramente mecânica do movimento, estabelecendo comunicação por meio de aspectos por vezes apenas intuídos; como quando dois amantes intuem haver algo entre eles (uma das metáforas preferidas de Stanislavski), sem que uma linguagem mais explícita revele o oculto. E embora esta seja uma idéia que aponte para algo de indeterminado, o lugar mais apropriado para se intuir sobre uma possível alma da ação física seria sua própria forma expressa. Lá onde o sintoma é visível a olho nu.

Já que transporte uma idéia de uma personificação ao *corpus da cena*, não seria muito transportar também a noção de *corpo*. A idéia de *anima mundi*, com a qual a psicologia arquetípica vem trabalhando, adota um ponto de vista animista que confere à própria realidade um sentido de fantasia. Quando Zarathustra fala ao Sol, na obra de Nietzsche, personificando uma estrela, vemos um exemplo poético dessa idéia. Mas ela pode ser mais ampla, animando não apenas os seres da natureza, mas também os objetos fabricados pelo homem, tal como ocorre na poética homérica (cf. REALE, 2002). Assim, pode-se pensar na idéia de *corpo de ator* não apenas com relação aos corpos de carne e osso, mas a todo actante em potencial que o *corpus da cena* contenha, suplantando as cisões entre sujeito e objeto. Pensar um espetáculo tentando manter uma idéia indiferenciada entre corpos “vivos” e “mortos” e admitindo a possibilidade do próprio *corpus da cena* possuir certa autonomia em relação aos indivíduos que o constroem ajuda a suplantar o próprio egocentrismo num processo de encenação, de modo que a obra possa suplantar os limites imediatos de seus “criadores” e atingir dimensões arquetípicas, universais, onde mesmo as limitações materiais podem converter-se em eficácia cênica. Em minha última montagem acadêmica, a falta de um edifício teatral para apresentação pública converteu-se em uma de suas maiores virtudes,

quando as escadarias de um teatro em reforma adquiriram devir de palco, reordenando todas as metáforas da cena. Mas isso não teria sido possível se não tivéssemos ouvido o próprio espetáculo e permitido que ele navegasse (ao que parecia) à deriva.

Nota

¹ Os comentaristas afirmam ter Bergson sofrido influências de Plotino na concepção de *Matéria e Memória* e *A evolução criativa*.

Bibliografia

BERGSON, Henri. *Cursos sobre a filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REALE, Giovanni. *Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão*. São Paulo: Paulus, 2002.

* * *

POR UM TEATRO DE APROPRIAÇÕES: A FICÇÃO BIOGRÁFICA NA CENA CONTEMPORÂNEA

Ana Maria de Bulhões Carvalho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Ficção biográfica, teatro musical biográfico, cena contemporânea

O relato da vida do outro não é compartimentado como sendo do outro, mas fica híbrido entre o biógrafo e o biografado. O importante é ter coragem de ficcionalizar o outro (Silviano Santiago, 2005).

Não podemos inventar nossos fatos. Ou Elvis Presley está morto ou não (Eric Hobsbawm, 1997).

O contraste entre as duas frases em epígrafe marca a dificuldade de se demarcarem territórios e fronteiras entre fato e ficção quando se trata de um gênero necessariamente híbrido como o gênero biográfico. *Ça va sans dire* para a tentativa de transposição da biografia para o palco, resultando no que se pode chamar de dramaturgia biográfica ou biografia em cena. Para esse gênero exigente e insatisfeito, as presenças obedecem, de um lado aos impulsos livres da ficção, com quem se aparenta mais proximamente, já que se trata de arte, criação; mas, de outro, negociam com as normas precisas e éticas da história. A frase de Silviano Santiago representa a ala da liberdade de ficcionalizar, mesmo quando se trate de vida vivida por outro, que se torna matéria de ficção, produto imaginativo do qual não se exigirá prova de verdade, ou evidência. A frase de Hobsbawm impõe a responsabilidade do historiador para com a busca da verdade, preocupação semelhante à que deve acorrer ao biógrafo, fazendo crer que para biógrafos e ficcionistas a ocupação de territórios é distinta. Para o historiador, fatos não são ficções. Para o ficcionista, quando não há fato interessante, cria-se um. Entre os pólos extremos, os testemunhos do biógrafo¹ comprovam sua posição híbrida, de escritor que se dedica seriamente à pesquisa de dados, mas que não omite a própria subjetividade, e que tem noção de que, se na biografia o resultado é obra dos dois, biografado e biógrafo, na verdade é a competência do biógrafo no manejo da linguagem para pôr o morto em pé que dá a credibilidade ao produto.

Nos últimos dez anos, no Rio de Janeiro, a cena teatral tem sido freqüentada por espetáculos que se propõem à recriação de personagens cuja ação se configura a partir de fatos reais verificáveis, de tal modo que caracterizam, em princípio, uma dramaturgia de natureza mimética, isto é, de cópia do que verdadeiramente existiu, um dia, sob aquela forma geral, e que se oferece ao público para reconheci-

mento. A personagem resulta de pesquisa realizada em arquivos, sua existência comprova-se em documentos, examina-se em fotografias, sua identidade é comprovável. É ainda personagem, porque recriada por dramaturgo, jornalista ou roteirista, mas personagem real, sucedânea de pessoa existente, ou que deixou de existir. O roteiro, ou texto, com suas marcas dramáticas de diálogos e ou didascálias, tem como principal compromisso encontrar a melhor maneira de convencer o público, pelo efeito de real e pela ilusão de presença. A crise de territorialidade se instala apenas porque, na verdade, uma vida não se copia. No palco, para parecer natural, a vida tem que ser construída, recriada para uma linguagem cênica. E, nesse ponto, parece mais afeita à exigência que Hobsbawm faz à história: “Se a história é uma arte imaginativa, é uma arte que não inventa, mas organiza *objets trouvés*” (1997:287).

Esse paradoxo está presente tanto na constituição de personagens do mundo da música, pela biografia musical, como o teatro carioca vem conhecendo nos últimos dez anos, quanto na biografia de personalidades do universo cultural, científico ou artístico, exibida pelo teatro seco. Para todos, a questão básica continua a mesma: Quem é o escolhido e por quê? Pessoas comuns e histórias ordinárias podem inspirar peças de todo o tipo, mas a ficção biográfica precisa de personagem extraordinário, cuja história e memória induzam à relevância de estarem ali. Na verdade, a biografia encenada trabalha com e para o personagem que recria e reconstitui, por uma dupla afirmação (da história e da cena), cujo limite será o processo de mitificação da figura. Entretanto, contar a vida profissional sem se enveredar pela pessoal é praticamente impossível, haja vista que, geralmente, as personagens revividas no teatro possuem algum dado pessoal marcante ligado ao sucesso ou ao fracasso da carreira, como uso de drogas, alcoolismo, violência, e que agregam valor a sua trajetória de vida. Difícil escapar da condição de afirmação definitiva, comum ao discurso biográfico e à constituição do mito, para Barthes, “uma fala”, no sentido de sua performance individual resistente à contestação.

Para a análise do discurso biográfico teatral é rentável a apropriação da lógica barthesiana de *Mitologias* (2003), que entende a formação mitológica como uma estrutura segunda, superposta ao material primeiro, bruto, de que extrai sumo para estabelecer a forma geral da figura, para fixar a imagem. O mito em si gera uma significação e, em sua dupla função, o mito “designa e notifica, faz compreender e impõe” (Barthes, 2000:2008). Barthes afirma, no entanto que, se o mito é indiscutível, é possível que, à medida que ele seja confrontado, é possível ‘desmascará-lo’, humanizá-lo, caminhando em processo inverso da mitificação, que desumaniza e cristaliza.

Para produzir o efeito mítico, as soluções são recorrentes, sobretudo quando a ambição é dar conta de uma vida completa: no musical biográfico, as opções entre reconstituição histórica ou uma reconstituição metalingüística (quando ocorre em cena a criação do espetáculo) geram a maioria dos exemplos. Na elaboração de uma figura, a ordem cronológica pode aparecer de forma direta, inversa ou ‘randômica’.² Haverá, no entanto, possibilidade de se forçar o gênero e driblar a cópia? Poderá a obrigatória presentificação exigida pela cena permitir ao teatro biográfico uma apropriação de recursos que permitam fraudar a ilusão da presença, sem trair a figura homenageada? De que meios pode servir-se a ficção biográfica teatral para, a exemplo do cinema ou da literatura, escapar das imposições do “mesmo”, como o cinema fez com a inovadora biografia em fragmentos do pianista canadense Glenn Gould, numa bela e premiada produção dirigida por François Girard (1993), e que serviu de modelo para o documentário de João Moreira Salles (2003) sobre o nosso pianista Nelson Freire, ou, em exemplo inaugural e ainda mais arrojado, fez Silviano Santiago com os falsos diários de Graciliano Ramos *Em liberdade* (1981)?

Apesar do motivo comprovável que move a reconstituição cênica na direção da fidelidade, pois se trata de gerar o sucedâneo do docu-

mental pela biografia cênica, pode o teatro biográfico afrontar a tradição do gênero? Se a encenação de uma vida tem, evidentemente, natureza apropriativa, e a tradição do gênero pede, minimamente, que o traço dominante da figura retratada seja trazido à cena para sedução do espectador, em princípio a resposta é negativa. Não há como driblar a imposição da presença ilusória e fascinante de uma reconstituição biográfica no teatro: ali há um ator vivo, a cada dia e novamente, Gonzaguinha, Elis Regina, Nelson Gonçalves, Jung, Melanie Klein... que um ator competente captura, trabalha e revive. É preciso mais do que fez José Celso em *Cacilda!*, pois ainda na proposta do seu teatro é o mito que se reconstitui a cada noite, apesar de o mito que ali se instale, na abertura do espetáculo, para além de uma atriz personagem entronizada, ser o do próprio teatro como espaço mágico devorador, que traga e deglute seus heróis em orgia perpétua. No embate de apropriações territoriais, a biografia em cena será, ainda, uma fábrica de sucedâneos, mesmo que tente buscar, por reiteradas vezes, um modo de aliciar sem seduzir, de fazer compreender sem cristalizar e calar, de informar e permitir a discussão.

Notas

¹ O suplemento *Mais!*, da *Folha de S.Paulo*, de 5 de dezembro de 2004, sobre o boom de biografias entrevistou intelectuais e jornalistas, Silvano Santiago, Nádya Gottlieb, Fernando Moraes, Rui Castro e Zuenir Ventura, dentre outros.

² No caso de ordem cronológica, direta ou inversa: *South American Way: Carmem Miranda, o musical*, de Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella, Teatro Scalla, de 27 de junho de 2001 a abril de 2002, refaz a trajetória de Carmem e Aurora Miranda; *Somos irmãs*, de Sandra Louzada, duas temporadas de sucesso no Rio, em 1998, e uma em São Paulo, em 1999, resolve o drama das irmãs na decadência e pobreza da velhice, fazendo emergir a glória na lembrança em outro plano do dispositivo cênico criado por Hélio Eichbauer; no caso metateatro, *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro* solto na bucaqueira no país da feira, roteiro dramático de João Falcão, direção de João Falcão e Duda Maia, em temporada de 2005 na sala Baden Powell, estrutura fragmentada de quadros, como cenas de um teatrinho de feira, também na solução de Marcílio Moraes para a tv, Chiquinha Gonzaga velha vê no palco a jovem Chiquinha e corrige a narrativa para o espectador, na opção randômica temos *Orlando Silva, o cantor das multidões*, direção de Antônio de Bonis e no elenco Tuca Andrada, Inez Vianna, Leandro Hassum e Marcelo Viana, em cartaz de abril a agosto de 2004, na Sala Baden Powell.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectivas, 1972.
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOUTIER e JULIA. *Passados recompostos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora FGV, 1998.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. *Diz isto Cantando: a biografia e cena carioca contemporânea*, projeto de pesquisa cadastrado na DPq/Prog-UNIRIO, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CIORAN. *Antologia do retrato*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COMPAGON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DUBY, George. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1993.
- FERRO, Marc. *Falsificações da história*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Representing the past The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KERRANE, Kevin & YAGODA, Bem (ed.) *The Art of Fact*. New York: Touchstone, 1997.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LE GOFF, Jacques. *Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?* *Le Débat*. Paris: Gallimard, n 54, mars-avril 1989.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROKEM, Freddie. *Performing History*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

* * *

MOVIMENTO GENUÍNO: O CORPO ROMPENDO FRONTEIRAS

Andréia Maria Ferreira Reis¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Corpo, fronteiras, dança, teatro

Esta comunicação parte da minha pesquisa de mestrado, em andamento, pela Universidade Federal da Bahia, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas sob orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes, na qual temos como objetivo principal o estudo do corpo, a partir da desconstrução de fronteiras limitantes para, conseqüentemente, transformá-las em vias de acesso ao corpo cênico criativo e livre de amarras preestabelecidas.

A incógnita corpo, como ponto de partida do fazer corporal e a reflexão deste fazer, mostra-se o âmago de onde partem “novas” buscas e questionamentos. O corpo, “desterritorializado”, não possui fronteiras, já que estas se atenuam a partir do momento em que se configuram conexões. A princípio, o que superficialmente simboliza um antagonismo passa a ser compreendido como possibilidade de transformação. Assim, ao relacionar o que aparentemente poderia ser excluído, o estudo de preparação/formação corporal do ator/dançarino vislumbra redes, que no trinômio pensar/sentir/agir exerce ações de transformador e transformado. Banes (1999, 256) diz que o “... corpo dialético [...] sempre em processo de vir-a-ser, abrange estados duais...”. Desta maneira, o marco está no “inter” da dança-teatro, do ator-dançarino, do interior-exterior, do ocidente-orientes.

O corpo cênico, multifacetado, acaba por cair no óbvio quando suas fronteiras e complexidades não são exploradas. A visão de corpo instrumento e objeto de um pré-determinismo que castra a ação criativa, mantém o processo cênico corporal em linearidade estática e improdutiva. Nossa forma de enxergar torna-se adulterada pelo mundo que traz o pronto e o imediato como “eficaz”, dessa forma, o corpo torna-se vítima da manipulação. O mecanismo social se sobrepõe ao expressivo. Estes são processos da sociedade atual que se refletem na arte, conseqüentemente no corpo cênico. Foucault (1998, 126) diz que o corpo é submetido a uma “coerção” de forma a mantê-lo sob poder.

Em situação de porosidade estão o Teatro-físico, a Dança-teatro, a *Performance* e a Dança Contemporânea, como, práticas artísticas em que o processo permite transpor qualquer fator preestabelecido. A Dança-Teatro de Pina Bausch como produção contemporânea, “interdisciplinar e socialmente engajada” (FERNANDES, 2000, 155), fundamentada na fragmentação, não linearidade e repetição, remete ao rompimento de fronteiras. Através do jogo das transformações entre polaridades, o corpo emerge como aquele que critica e é criticado, domina e é dominado. Levantando discussões entre o social, o cultural, o preestabelecido, entre outros questionamentos em constante *transformação*. Similarmente, o Teatro Físico tem o corpo – com sua “escri-

ta” corporal e exploração dos aspectos humanos – como principal meio de expressão e comunicação. Como forma híbrida de arte os limites entre dança e teatro se atenuam, ou mesmo não se distinguem. Ambos, Dança-Teatro e Teatro Físico, utilizam-se de processos de desconstrução, desconectando-se de padrões e buscando o inesperado.

As vivências e as experiências estão “marcadas” no corpo ao tomarem forma na cena, elas podem se dispor aleatoriamente, resgatando ou colocando em evidência fatores sociais, culturais, políticos e pessoais (este último englobando os anteriores em dinâmica transformação). Assim, no constante trânsito da reorganização, a ação performática é transformada a cada apresentação no corpo do intérprete/performer e na visão particular de cada espectador. A *performance* reside no transitório, no limite entre vida e arte quebrando limites e barreiras que impedem a porosidade, permitindo o total fluxo entre diferentes técnicas.

Nossa proposta é que o corpo cênico percorra a via interior/exterior, estando este corpo dialético em constante devir. A fim de causar certa desestabilização, uma vez que este percurso se torna menos “natural” pelo fato de estarmos “condicionados” a percebermos primeiramente o estímulo externo para uma posterior mobilização interna. A partir destes pressupostos, com a intenção de não estabelecermos limites ou conceitos predeterminados ao corpo cênico, utilizaremos a técnica do Movimento Genuíno.²

Primeiramente aplicaremos o Sistema Laban/Bartenieff,³ como preparação para o trabalho seguinte, a fim de possibilitar conexões corporais e suas relações com as categorias Corpo, Expressividade, Forma e Espaço. Posteriormente, trabalharemos a técnica do Movimento Genuíno. Participarão da pesquisa atores, alunos de graduação da Escola de Teatro da UFBA, como processo e resultado – em constante transformação – de uma composição coreográfica.

A técnica denominada *Authentic Movement*, originária dos Estados Unidos, que dialoga com a possibilidade de porosidade e do “inter”, foi criada por Mary Whitehouse – dançarina moderna e dança terapeuta nas décadas de 1950/60. Ela treinou com Mary Wigman e Martha Graham. Esta técnica é fundamentada nas teorias psicológicas de Carl Gustav Jung e na criatividade individual, origem de seu contato com Wigman (ALLISON, 1999:350). Como uma prática de movimento contemporâneo tem como idéia principal a exploração da capacidade corporal através de impulsos que partem do interior do indivíduo em direção à sua expressão exterior, independentemente do comando mental. A ênfase no corpo, sua memória e “inteligência”, possibilita expressar-se de forma como habitualmente não lhe é permitido. Deixando o corpo, sem qualquer imposição, se organizar e reorganizar, valorizando seu universo singular. Um dos princípios da técnica do Movimento Genuíno é:

- Experienciar o que está acontecendo consigo a cada instante independentemente do controle e comando mental, entrando em contato com o corpo os sentimentos, as imagens seguindo seus impulsos.⁴

O método, utilizado na realização do Movimento Genuíno, consiste em uma pessoa que se Move (*Mover*) e uma pessoa que testemunha a ação do Mover, a Testemunha (*Witness*), através da relação em ver e ser visto, em que, através do processo de observação pelo outro, a pessoa passa a se ver. Ver o outro como ele é, me ver como eu sou.

Burnier cita um trecho de Thomas Richards, discípulo de Grotowski onde escreve que:

A organicidade [...] está quase sempre bloqueada por uma mente que está fazendo o próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensar velozmente e dizer ao corpo o que fazer e como. Disso deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo [...]. Para que um homem possa chegar a tal organicidade a sua mente deve aprender o modo justo de ser passiva, ou aprender a ocupar-se só de sua própria tarefa, retirando-se do meio, de maneira que o corpo possa pensar por si (RICHARDS *apud* BURNIER, 2001:53).

Durante a prática da técnica do Movimento Genuíno, é possível observar e sentir (durante minha própria experiência) a dificuldade em deixar o corpo tomar voz – a voz do movimento. Há dificuldades em deixar o corpo se manifestar sem um controle da mente, sem interferência de fatores externos como sons ou ruídos, seguindo o caminho da via contrária ao do cotidiano. Principalmente, o esforço em desligar a mente do corpo, o que na realidade deveria ser algo natural, já que fomos formados – devido à cultura ocidental – a partir de concepções cartesianas, nas quais a mente só está presente se houver uma anulação do corpo e vice-versa. Ao realizarmos atividades como a do Movimento Genuíno, o equilíbrio entre corpo/mente, com a possibilidade de ouvir o corpo e responder às suas “decisões”, passa a ser imprescindível. No processo criativo, o corpo desperto – livre de qualquer comando que o impeça de buscar sua autonomia – se expressa segundo seus próprios desejos. Contudo, esta experiência somente é possível, na prática, através da execução por repetidas vezes até se atingir uma “transcendência”. Alcançando, desta maneira, uma organicidade, um impulso celular.

... a criação autêntica só é possível num estado de desprendimento de si mesmo, durante o qual o criador não está presente como **ele mesmo**⁵.

Eugen Herrigel

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo.

Clarisse Lispector

Notas

¹ Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual Paulista, Especialista em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas e Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

² Termo utilizado pela Profa. Dra. Ciane Fernandes, na tradução de *Authentic Movement*. “O termo “autêntico” tem gerado controvérsias por sua associação a idéias de originalidade e unicidade criticadas na pós-modernidade. O uso do termo “genuíno” mantém a idéia inicial, sem esta conotação”. FERNANDES, Ciane. O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002, p. 240.

³ Os Fundamentos Corporais Bartenieff, incluídos no Sistema Laban/Bartenieff, foram desenvolvidos por Irmgard Bartenieff (1900-82) (fundadora do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies de Nova York) nos Estados Unidos, para formação teórico-prática de treinamento corporal (FERNANDES, 2002, 24).

⁴ Princípios aplicados ao Movimento Genuíno, segundo Nina Robinson (Nova York, julho de 1993) *apud* FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002, p. 241.

⁵ Grifo do autor.

Bibliografia

- ALLISON, Nancy (ed.). *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. New York: The Rosen Publishing Group, 1999, pp. 341-345, 350-352.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. pp. 251-338.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de aAto: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: HUCITEC, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 6 ed. São Paulo: Vozes, 1988. pp. 125-152.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. 21 ed. São Paulo: Pensamento, 2005.
- LISPECTOR, Clarisse. *Água viva*. Rio de Janeiro; Rocco, 1998.
- MEYER-DINKGRÄFE, Daniel. *Consciousness and the actor: a reassessment of western and Indian approaches to the actor's emotional involvement from the perspective of Vedic psychology*. New York: Peter Lang, 1996.

BORDAS E DOBRAS DA IMAGEM TEATRAL

Angela Materno

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, imagem, figurabilidade

Algumas das possíveis indagações a respeito da imagem teatral talvez sejam: Qual é a sua matéria, afinal? As palavras, pausas e gestos encenados, ou os ritmos, volumes e vazios escritos no espaço e inscritos no tempo? O que lhe concerne, sobretudo? Uma certa textualidade, entendida como um *corpo* de imagens verbais e auditivas, ou uma certa plasticidade, entendida como *impressões* visuais e táteis? Em que momento ou lugar surge a imagem teatral? Quando o seu ponto de constituição? Onde a sua pulsação? Qual o seu agora? Ela existe no presente e dirige-se ao presente? Atualiza o passado? Ou torna o presente anacrônico e distanciado dele mesmo? Que presente é o seu presente? Qual a sua atualidade? Qual é o *trabalho* da imagem teatral?

As quatro primeiras interrogações descartam respostas ancoradas nos argumentos da derivação ou da complementaridade, pois é insuficiente dizer que texto e cena se completam, existem em função um do outro, ou mesmo que são conjuntamente construídos. O problema da imagem teatral permanece aí pouco enfrentado, pois as dobras e bordas dos signos e conceitos implicados na imagem teatral acabam sendo aplainadas por uma suposta conciliação final dos diferentes materiais e processos. As quatro indagações seguintes perguntam pela feita e pelas fraturas da imagem teatral, produzidas pelas tensões e extensões de suas fronteiras artísticas e de seus enquadramentos espaço-temporais. As seis últimas colocam em pauta o teor de historicidade da imagem teatral e apontam para as noções de representação, de figuração e de atualidade.

Para abordar parcialmente, e de modo ainda inicial, algumas dessas questões, talvez seja necessário, antes de tudo, pensar a própria noção de imagem – a partir de algumas de suas teorizações e formulações históricas – e pensá-la também em relação a outras artes.

Michel Foucault, em seu ensaio sobre o quadro *Isto não é um cachimbo*, de René Magritte, destaca que dois princípios regeram e tensionaram a imagem pictórica ocidental do século XV ao século XX: a separação entre representação plástica e referência linguística, e a equivalência entre semelhança e afirmação. No caso, afirmação de um “laço representativo”. Neste sentido, desde então fez-se ver pela semelhança, semelhança esta que, segundo o autor, inseria no “jogo da pintura” um “enunciado evidente”, embora silencioso, qual seja: “O que vocês estão vendo, é isto” (FOUCAULT, 1988:41-42). E seria exatamente aí, nestes enunciados evidentes, ou nestas evidências afirmadas, que estaria localizada, ainda segundo Foucault, a tensão constitutiva da pintura clássica, pois a afirmação de uma semelhança reintroduz na pintura a dimensão discursiva que a separação entre signos visuais e signos linguísticos quer excluir. Deste modo, como bem nota o autor, “a pintura clássica falava – e falava muito – embora fosse se constituindo fora da linguagem” (FOUCAULT, 1988:75).

O citado quadro de Magritte, cuja segunda versão é analisada por Foucault, opera um duplo desmonte desses dois princípios. Desfazendo a equivalência entre semelhança (a imagem de um cachimbo) e afirmação (insere no quadro a frase “Isto não é um cachimbo”), evocando a evidência (“Isto”) para negá-la (“Não é”), Magritte enuncia esta negação no interior do próprio espaço pictórico, justapondo a imagem de um cachimbo e o enunciado que a contradiz. Ao analisar esta e outras pinturas de Magritte, Foucault estabelece uma diferença conceitual entre *semelhança* e *similitude*. A primeira possuiria um padrão, a partir do qual seriam ordenadas e classificadas suas cópias, a segunda se desenvolveria em séries, sem hierarquia. A semelhança estaria vinculada à representação, já a similitude estaria vinculada à repetição. A semelhança produziria o reconhecimento daquilo que está visível, a similitude faria ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver. A similitude, como jogo de transferências que se desdo-

bram sem nada afirmar ou representar, problematizaria a semelhança e a asserção representativa.

Esta “similitude desidentificante” – como se refere Georges Didi-Huberman à noção desenvolvida por Foucault em seu ensaio sobre Magritte – pode ser articulada à noção de *dessemelhança* formulada pelo próprio Didi-Huberman ao analisar o problema da imagem nas obras minimalistas. A dessemelhança é aí pensada para também problematizar o conceito de representação e, mais especificamente, o conceito de *figurabilidade*, entendido pelo autor como um jogo, ao mesmo tempo de imagens e de palavras, em que se *joga* com a imitação (no sentido de produção de semelhança), mas para lançá-la fora do campo de visão, para fazê-la desaparecer. A figurabilidade para Didi-Huberman não é, portanto, a reapresentação do reconhecível ou a afirmação de uma evidência, mas a produção de dessemelhanças. Figurável é o que pode ser lançado – como um cubo, como os cubos minimalistas de Tony Smith –, é o que está “sempre caído” e destinado à perda, à ruína e aos paradoxos. É o que está prestes a desaparecer, ou o que reaparece como um “frágil resto”. Como observa o autor, “em muitas das imagens fortes, se encontram uma graça superlativa e um luto imenso, um gesto e uma suspensão do gesto, um desejo e uma renúncia, uma quase consolação e uma perda inconsolável” (DIDI-HUBERMAN, 2005:65).

E é colocando em xeque uma outra asserção sobre aquilo que se vê – uma afirmação do pintor Frank Stella sobre a arte minimalista, *O que você vê é o que você vê*, frase que substitui a afirmação de uma semelhança (o que você vê é isto) pela repetição do enunciado – que Georges Didi-Huberman questiona tanto esta definição tautológica da imagem, quanto o caráter representativo que foi e muitas vezes ainda lhe é atribuído. E se Foucault falava em “laço representativo” para designar uma determinada concepção histórica da imagem, Didi-Hubermann conceitua a imagem, e seu jogo dialético, como um “laço de abandono”, ou seja, como um elo desde sempre perdido – e destinado a sê-lo – e, por isso mesmo, sempre novamente reposto em jogo: “a perda sempre volta, nos traz de volta”. Assim sendo, a imagem deixaria de estar relacionada a uma “transparência representativa” para ser pensada como a compacidade “daquilo que cai” (DIDI-HUBERMAN, 1998:116). E neste sentido, *o que você vê* não seria nem *isto* (afirmação da semelhança), nem apenas *o que você vê* (afirmação da literalidade), não seria aquilo que *está aí*, como semelhança ou como especificidade, mas aquilo que *aí* desaparece, ou aquilo que retorna de um desaparecimento, de um despedaçamento do visível, e que portanto já aparece arruinado, esvaziado, dessemelhante. Volumes dotados de vazios, vazios trabalhados em seu volume, como destaca o autor ao analisar esculturas minimalistas.

Nesta perspectiva, em que a imagem artística é concebida como *encenação* de uma ausência, ou como uma ausência *em obra*, a noção de historicidade deve também ser redimensionada. E é neste sentido que a *atualidade* de uma imagem não é a sua aderência ao presente, mas a dialética que ela opera entre anacronismo e contemporaneidade, dialética que faz do *atual* uma alteridade em relação ao passado e ao próprio presente. Esta dupla alteridade, esta não-simultaneidade do simultâneo, ou este tempo fora dos eixos constitui o teor de anacronismo das imagens artísticas, tanto em seus modos de visualização quanto em seus modos de enunciação. Para Didi-Huberman, o “valor de ausência” é, ao mesmo tempo, uma importante “operação formal da arte contemporânea” e uma operação “literalmente anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 1998:144). E citando Pierre Fédida, ressalta que o presente da imagem não é uma temporalidade cronológica, sendo a própria visualidade uma categoria anacrônica do tempo: evoca a memória e se presentifica como reminiscência. Neste sentido, a figurabilidade é também uma ritmicidade, um jogo espaço-temporal, esta constante conversão da proximidade em distância (e vice-versa).

Retornando às interrogações iniciais, talvez se possa dizer que é a partir da própria indefinição de seus materiais e de seus modos de fazer e de dar a ver que a imagem teatral deve ser pensada. Constituin-

do-se nos desdobramentos e limites entre formas de visibilidade e de conceitualização diversas, na interface entre as linguagens verbal e visual, a imprecisão das fronteiras que a imagem teatral aciona é bem mais significativa do que as tentativas de fixar o seu centro – seja ele o texto, a cena ou o ator, por exemplo – e de resolver sua *disparidade* interna por meio das noções de complemento ou de conjugação. A imagem teatral *trabalha* sobre seus próprios limites e paradoxos, *trabalha* sobre as arestas de suas bordas e sobre as imperfeições de suas dobras. Não para camuflá-las, mas para encenar os elos perdidos na trajetória entre o visível e o dizível, para avolumar os vazios entre o corpo e a palavra, entre a imagem e a enunciação, para, enfim, recolocar em jogo esta improvável ou impossível conjugação.

Bibliografia

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

* * *

FRONTEIRAS DO ESPAÇO CÊNICO: A CENOGRAFIA EM *ROMEU E JULIETA*, DO GRUPO GALPÃO¹

*Bruna Christófaró*²

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Cenografia contemporânea, espaço cênico, grupo Galpão

O foco de minha pesquisa é a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, adaptado e encenado pelo Grupo Galpão de teatro (MG) e dirigido por Gabriel Villela. Estou especialmente interessada na encenação sob a ótica do espaço cênico e da cenografia, na escolha de determinados elementos cenográficos, suas conseqüências sobre os atores e sobre a direção. Interessa-me também quais informações a imagem do espetáculo (resultado da escolha do espaço cênico) transmite ao público.

Trata-se, em termos gerais, de uma investigação sobre cenografia contemporânea, sua função na encenação, sobre o modo como surge nos espetáculos contemporâneos e como interfere nos elementos da cena. Investigo a função do cenógrafo diante do diretor do espetáculo, e deste diante do cenógrafo. Como o diálogo entre o diretor e o cenógrafo pode ser facilitado? O que acontece quando o diretor é o cenógrafo?

O *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, traz em si a peculiaridade do diretor ser também o cenógrafo da peça. É clara a utilização da cenografia interferindo na atuação, numa integração total entre os elementos do espetáculo, o que a torna viva e atuante.

A partir deste objeto de pesquisa, estudo as relações entre o espaço cênico e a criação da encenação: as alterações na construção da cena e dos personagens e a alteração da relação com a platéia. Exponho as soluções criativas produzidas pelo grupo, pelo diretor Gabriel Villela e aquelas derivadas de Shakespeare e seu teatro elisabetano: três fortes vértices que se integram para gerar uma montagem única.

O Grupo Galpão é um grupo formado em 1982 por atores que desejam realizar bons espetáculos de rua, desenvolvendo, desde então, técnicas de interpretação, de construção do espaço cênico e mecanismos de relação com a platéia voltados para esse fim. Apresentações em diversos lugares no Brasil e no mundo, como uma trupe mambembe, são características deste grupo.

Gabriel Villela, diretor de teatro formado pela USP, com história de vida relacionada ao interior de Minas Gerais e ao encantamento com o circo, assiste ao grupo e os convida para uma parceria, já observando o carro de propriedade do grupo: uma Veraneio.

Para a escolha do texto a ser montado realizaram *workshops*, nos quais todas as propostas de encenação deveriam utilizar a Veraneio como elemento cenográfico principal. Gabriel opta pelo texto de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, como obra a ser apresentada.³

Trabalhando a partir do que existe, o diretor monta e elabora, criando sobre elementos palpáveis, transformando-os, abrindo espaço para “insights” e novas criações. Não há projeto, maquetes, tudo vai sendo feito no momento e provocando novas possibilidades.

O que existia naquele momento: um grupo formado há 10 anos, com domínio e busca pela técnica da rua, da arte popular, do circo, com estudos de música; um carro não comum, a Veraneio; as possibilidades de utilização dos espaços internos e externos da Veraneio; o estado de Minas Gerais, estado comum aos integrantes e ao diretor, onde há o barroco, as pequenas cidades do interior; os estudos do texto, um bom texto, Shakespeare.

Segundo Bárbara Heliadora, “o teatro elisabetano é uma adaptação direta do palco ambulante (*pageant*) dos grandes ciclos medievais”.⁴ Quando os atores, antes artesãos amadores, se profissionalizaram no teatro, preservaram o palco móvel, apresentando em praças ou nos pátios internos das hospedarias. A carroça encostada em uma parede como o palco projetando-se para o centro do pátio é a tipologia típica do teatro elisabetano. De acordo com a autora, para esse palco Shakespeare escreveu a maioria de suas peças. Estas foram construídas a partir dos recursos existentes. Como conseqüência principal de sua forma para a dramaturgia, a encenação, e para as relações palco/platéia, temos, no palco elisabetano, sem possibilidade de construção de cenografia ilusionista, um espaço propício para que Shakespeare provoque a imaginação de cada espectador.⁵

É imediata, no *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, a associação do uso da Veraneio à carroça medieval. A montagem faz o caminho inverso do edifício teatral elisabetano: retira a carroça da hospedaria, sem deixar de se referir ao edifício e mantém a busca do grupo pelo teatro de rua. Também a Veraneio possibilita a provocação à imaginação. Como em uma brincadeira, os atores se relacionam com o veículo, que se transforma em casa, em cidade, em capela, etc.

Segundo Redondo Jr., cenografia fala de ambiente. De imagem. Do que a imagem evoca ao se fazer presente. A imagem formada pela cenografia (a imagem que é a cenografia), ao evocar sentimentos, atinge o que se encontra ao seu redor, abrangendo-os em um mesmo espaço.⁶ A cenografia é um elemento da encenação que envolve os atores, a área do palco, cria um ambiente onde há o encontro entre atores e público, evolve o público e o que mais se encontrar nas fronteiras deste ambiente. O espaço cênico é o que está envolvido ao ambiente criado, possibilitando as relações do drama.⁷

As imagens criadas com o carro e com todo o espaço cênico do *Romeu e Julieta*, desde a carroça, seu entorno imediato – o chão e a paisagem, até os pequenos elementos cenográficos utilizados (bambus, decalques, plantas, flores, enfeites de tecido, sombrinhas, etc.) – nos remetem a diversas referências: o edifício teatral elisabetano, as apresentações mambembes, o espaço cênico do circo-teatro, a delicadeza e as cores das cidades interioranas de Minas Gerais.

As escolhas de Villela junto ao Grupo Galpão são manejadas para que tudo se entremeie e se interfira. A tipologia cênica do circo-teatro – o semicírculo no piso com um palco ao fundo – determina, na rua, a área de atuação dos atores; no circo, os elementos cênicos são extensão do corpo do artista: a sombrinha como extensão do corpo do equilibrista. Aqui, a grande sombrinha é a extensão da cenografia, coroando o carro e os amantes de Verona, e o carro/carroça, é apropriado pelos atores ao extremo, que o transformam na imaginação conforme as necessidades da história. Ao mesmo tempo em que nos lembramos do circo e do teatro mambembe ao assistir ao espetáculo, cruze pregadas no piso, o carro funerário com cortinas nas janelas e a instabilidade física provocada na atuação dos atores nos atentam, de imediato, à tragédia da estória que nos é contada.

A imagem formada por essa cenografia evoca sentimentos diversos, tanto de alegria e leveza, no caso do circo, das flores, das cores, do carro/palco, do uso da rua como teatro, quanto de perigo da tragédia, presente no risco de giz de corpos no chão, na instabilidade do espaço aéreo gerado pela atuação dos atores, na decadência da sombrinha usada e rasgada, no próprio carro funerário, nas cruzes no chão, na cal demarcando o solo.

Há, sobre a Veraneio, uma estrutura em madeira sobre a qual os atores atuam. Acima disto, banquinhos e escadas são colocadas para movimentação. Estes recursos retiram os atores de um patamar confortável; além de ser um reforço vertical espacial, geram impulsos nas falas e nos corpos dos intérpretes. São palavras de Gabriel:

É bem diferente o texto falado em cima de uma corda bamba daquilo que se diz quando se está com os pés afirmados no chão de um palco normal; o resultado é curioso, produz uma tensão e, conseqüentemente, concentra a platéia.⁸

O diretor utilizou a corda bamba como recurso nos ensaios de Romeu e Julieta, seus princípios de perigo e tensão foram mantidos na peça montada; espacialmente, gerou a verticalização do cenário e da área de atuação, o que, por sua vez, foi utilizada de forma a transmitir ao público a instabilidade e a fragilidade da situação dos personagens. A cenografia neste espetáculo é viva, presente, com carga histórica e simbólica, e atuante, ao ser a mola de propulsão para o jogo do ator.

Notas

¹ Esta comunicação diz respeito à minha dissertação de mestrado sobre cenografia. Trabalho em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com apoio da Fapesb.

² Cenógrafa, com formação em Arquitetura e Urbanismo (UFMG) e Teatro (Fundação Clóvis Salgado- BH/MG).

³ BRANDÃO, 2003.

⁴ HELIODORA, 2004. p. 49.

⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁶ REDONDO JR., 1961. p. 139.

⁷ Cf. HOWARD, 2005.

⁸ Entrevista de Gabriel Villela ao jornal *O Estado de S. Paulo*. 22/01/1993. Caderno 2. p. 2.

Bibliografia

- A.F.P. Numa Veraneio, a tragédia da precipitação. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno Teatro. 22 de janeiro de 1993. p.2
- ALVES, Júnia, NOE, Márcia. *A trajetória dialética do teatro do Grupo Galpão. Da rua ao palco e outros ensaios*. Belo Horizonte. 2004. 269p. Trabalho Inédito.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999. 176p.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite e MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão Diário de Montagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 4 vols.
- GRUPO GALPÃO – Imagens de uma história. Catálogo de exposição. 2002.
- GRUPO GALPÃO – Arquivo do grupo. Fotos apresentação Romeu e Julieta. Praça da Estação, Belo Horizonte, MG. 199?.
- GRUPO GALPÃO. CDROOM.
- GRUPO GALPÃO. Apresentação de *Romeu e Julieta* no Teatro Municipal de São Paulo. Filme documentário.
- GRUPO GALPÃO. *Romeu e Julieta*. Programa de espetáculo. Belo Horizonte, 1992.
- HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespeareanas*. Org. Célia Arns de Miranda, Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2004. 352p, il.
- HELIODORA, BÁRBARA. *A perfeição na infidelidade. Gabriel Villela monta um Romeu e Julieta mineiro e definitivo*. In: *O Globo*. 12 de julho de 1993.
- HOWARD, PAMELA. *What is scenography?* London and New York: Routledge. 2005. 3ª. ed.
- LUIZ, Macksen. *Verona na corda bamba*. In.: *Jornal do Brasil*. 11 de julho de 1993. p. 4.

NAGLER. *Shakespeare's Stage*. New Haven and London: Yale University Press, 1958.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Maria Lúcia. *Um sucesso construído sobre a corda bamba*. In: *O Estado de S. Paulo*. 15 de setembro de 1992.

REDONDO JR. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcadia, 1961.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 237p.

www.grupogalpao.com.br

http://www.vestindoosnus.com.br/figurinistas/gabriel-villela.htm

* * *

A EXPERIÊNCIA DA “NÃO-FORMA” E O TRABALHO DO ATOR

Cassiano Sydow Quilici

Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP)

Pedagogias do ator, presença, corpo

No teatro moderno e contemporâneo, várias pedagogias do ator propõem a reconstrução do “corpo cotidiano” como estratégia fundamental para a elaboração da “presença” cênica. Espera-se dessa “presença” uma espécie de eficácia comunicativa que é anterior, do ponto de vista lógico, ao ato de interpretar um papel ou comunicar uma história. A “presença seduziria” (E. Barba) não tanto por ser um signo a ser lido ou decifrado, mas, sobretudo, por sua intensidade, sua qualidade energética, afetando o espectador principalmente por canais sensoriais. A discussão da “presença” tem um lugar importante na problematização do teatro como “representação”. Identificada a uma dimensão “pré-expressiva”, ela pode ser trabalhada independentemente das convenções teatrais que constroem um mundo ficcional (personagem, enredo etc.). O seu contraponto é, acima de tudo, o comportamento cotidiano, do qual ela pretende ser uma transformação intensiva. A partir daí o teatro pode ser pensado como uma metamorfose do cotidiano que não desemboca necessariamente nas formas de representação convencionais. Aposta-se num “teatro das energias” (Lyotard), que opera no limite tênue entre ficção e acontecimento em momento presente, questão que mobilizará também artistas ligados à *performance*.¹

O que chamarei aqui de “experiência da não-forma” pretende recolocar o problema da reconstrução do corpo cotidiano numa certa perspectiva, gerando também questionamentos sobre os modos de compreensão da “presença”. Para tanto retomo algumas colocações que aparecem nos últimos textos de Artaud, que definem o teatro como o próprio lugar da gênese de um outro corpo para o homem:

O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás a idéia de teatro e de espetáculo se elimina (...) o ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física do corpo humano (*apud* Virmaux, 321:1978).

O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz, mas para nos constituir um ser de homem que possa nos permitir avançar no caminho, vivendo sem supurar e sem feder (*apud* Virmaux, 320:1978).

A urgência do teatro nasce aqui de uma insatisfação profunda com o achatamento dos modos de ser do homem, no mundo atual. O “homem-carcaça” (Artaud) está enclausurado em certos estados corporais e a função maior do teatro, aquilo que lhe confere um sentido superior, consiste na recuperação dos meios de transformá-los. A questão da reconstrução do corpo cotidiano é colocada aqui num novo patamar. Não se trata de pensá-la apenas como técnica de produção de um corpo para a cena, já que a própria idéia de espetáculo é também colocada em xeque. Trata-se de investir numa poética da reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser.

Para pensar essa poética é pertinente tomar o corpo cotidiano na sua dimensão reativa. Ele se constituiria também a partir da recusa de experiências que ameaçam as representações ilusórias de sua própria estabilidade e identidade. Na sua positividade, o comportamento cotidiano é funcional e adaptativo, “dócil e produtivo” (M. Foucault), o que torna possível seu claro engajamento nos organismos sociais. Mas a estabilidade dos hábitos e das representações cotidianas implicaria também um “recoo em relação à nossa própria obscuridade” (Blanchot). Aquilo que foge ao domínio das representações, que emerge nas lacunas e fissuras do simbólico, que flutua numa região de incertezas, tende a ser ignorado e esquecido.

A compreensão dessa espécie de “recalque” exige que abordemos o processo incessante de produção de representações, que opera num nível microscópico, na construção das próprias percepções. O contato constante do “corpo-mente” com estímulos variados faz originar simultaneamente sensações e percepções, construídas e interpretadas segundo padrões habituais aprendidos e herdados. A experiência ganha forma e estabilidade nas representações elaboradas a partir da seleção de elementos recorrentes e regulares.² O corpo cotidiano se constitui no recorte e na ligação de seus fluxos, na canalização de seus apetites e energias.

Pode-se dizer que sem tais mecanismos, que estão na base de nossos hábitos, a vida cotidiana seria impossível. Ela exige um certo grau de constância, previsibilidade, convenção, regularidade. Mas na raiz desse processo encontra-se também um desejo de controle, de fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. O fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos. O cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações.

A arte pode aparecer justamente como espaço possível para o “retorno do recalco”: a oportunidade de sustentar a abertura para o que ultrapassa o representável. Se “o ator é o poeta da ação” (Luis Otávio Burnier), essa abertura tem de ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da “não-forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. A vivência desse fluxo exige o desprendimento progressivo do “diálogo interior” que compõe costumeiramente o nosso teatro mental. George Bataille, escrevendo sobre o que chama de “experiência interior”, afirma a necessidade de se sair da região das palavras, essa “multidão de formigas que não descansam”, para poder habitar os “movimentos interiores vagos, que não dependem de nenhum objeto nem de nenhuma intenção” (22:1992). Roland Barthes, de modo semelhante, refere-se a uma “idiosfera”, ou “um sistema de linguagem que fala na cabeça de cada um” (190:2003). Essa série de visões subjetivas é infinita, operando como uma espécie de “trabalho forçado da linguagem”. É o que chamei de produção incessante de representações. Ela pode produzir uma ilusão de consistência do sujeito, que preenche e fascina.

Desviar-se desse verdadeiro “sistema de forças”, que nos prende numa espécie de fantasmagoria, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte. Artaud se refere à “angústia que está na base de toda verdadeira poesia”. O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir a dissolução da própria representação do “sujeito”. “Escrevo para morrer, para dar a morte sua possibilidade essencial” (Kafka). Descobrir a “morte do sujeito” como experiência-limite torna-se aqui um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética. Experiência de uma lenta maturação, cuja metáfora privilegiada no campo do teatro talvez ainda seja o da “eclosão da flor”, de Zeami.

É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de “ação” e de “presença”. A princípio, a experiência da “não-forma” é também uma “não-ação”. Ela exige o desapego de

qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados. A dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o “sujeito” se constrói a partir de seus “afazeres”). A rigor, nada menos espetacular e teatral. No entanto, do mergulho nessa ausência, nesse “não querer agarrar nem rejeitar”, brota uma singular disposição. A “presença” pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém.

Para Hölderlin, o poeta expõe-se à força do indeterminado, sustentando essa abertura. Ao mesmo tempo, ele deverá ser o mediador, aquele capaz de moldar a forma que acolhe o puro fluir silencioso. Ao ator cabe descobrir os modos do agir e estar junto às coisas a partir da intimidade com as dimensões profundas que se abrem também no seu próprio corpo.

A experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo (Bataille, *op. cit.*, 92).

Notas

¹ Sobre a atuação do *performer*, Denise Stoklos afirma: “O ator de ficção está mais longe da platéia, ele está engajado com o personagem, comprometido. O *performer* solo não tem nada que o retire da *presença absoluta de seu corpo*, sua voz e sua capacidade intelectual/intuitiva de organizar os dois juntos.” (grifo meu)

² Esse modelo encontra respaldo em teorias das ciências cognitivas que dialogam com o pensamento budista. A este respeito ver Varela (2003).

Bibliografia

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, George. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- LYOTARD, Jean François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: UGE, 1973.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo, Annablume, 2004.
- STOKLOS, Denise – www.denisestoklos.br
- VARELA, Francisco – *A mente incorporada*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

* * *

A DIMENSÃO ACÚSTICA DA CENA NO TEATRO OCIDENTAL

César Lignelli

Universidade de Brasília (UnB)

Teatro ocidental, música, palavra

Ao longo da história do Ocidente, a música e a palavra no teatro têm recebido tratamentos diferenciados. Com o objetivo de rastrear este processo realizaremos um breve mapeamento de alguns momentos e abordagens de relevância no teatro ocidental em relação à dimensão acústica da cena. Para tal, consideraremos seus modos de produção, de reprodução e de representação característicos em cada momento histórico.

Segundo Silvia Davini, a dimensão acústica da cena teatral se constitui numa ampla rede de relações entre as esferas da palavra, da música e do desenho do ambiente acústico em *performance*.¹ A palavra é considerada no tempo e no espaço da cena, enquanto a palavra impressa é definida como ‘letra’. O desenho do ambiente acústico é constituído pela paisagem sonora da cena, englobando a movimentação do som do espaço cênico, e suas dinâmicas de timbre, de intensidade e de altura.

Temos evidências de que a musicalidade da cena está presente explicitamente na própria estrutura do texto no Teatro Renascentista inglês e espanhol. A palavra tem lugar central nesse momento em que o teatro é referência de civilidade para o estabelecimento dos estados leigos. Sua inerente musicalidade é levada aos limites. É definitivamente em sua materialidade acústica que o significado do texto realiza-se. Dá-se então um grande valor para o aspecto performativo da palavra em relação ao texto teatral; a produção de significado resulta mais de como a palavra soa no tempo e no espaço do que sua literalidade.

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche apresenta sua teoria da tragédia baseada nos modos apolíneo (individualização) e dionisíaco (dissolução do eu). Para Nietzsche, Êsquilo comporta o espírito realmente trágico em suas obras, nas quais a música, na presença coletiva do coro, apresentava uma estreita relação com a palavra e tinha lugar central. Nietzsche vê o apolíneo não como um meio de evitar ou negar o dionisíaco, mas como um complemento necessário deste, situando ambos no turbilhão da criação e da destruição, objetivo da tragédia. Segundo Nietzsche, quando Eurípides, sob a influência do pensamento socrático, renuncia o aspecto dionisíaco em favor da moralidade e do racionalismo, ele dissolveu o papel do coro e da música, dando lugar ao indivíduo na consolidação do estado Helênico.

Nietzsche destaca que Richard Wagner foi o primeiro a apontar o caminho para um retorno ao espírito da música na arte trágica. Wagner reconhece o crescente individualismo no Ocidente desde Atenas clássica como sendo o responsável pelo fim da obra de arte unificada da tragédia. Ele considera que a arte da segunda metade do século XIX esteja em função do prazer de uma classe afluente, a burguesia, tornando-se um instrumento do capitalismo.

De acordo com Marvin Carlson, em *Ópera e Drama* (1851), Wagner explora o estado que julga calamitoso da arte e aponta sugestões de mudanças, discutindo a reunificação da música e da poesia: “A poesia, cujo veículo são as palavras, se dirige básica e necessariamente, ao entendimento, enquanto a música fala diretamente às emoções. Se um único artista, ao mesmo tempo, músico e poeta, pudesse uni-las, preencheria a necessidade que o *Volck*² sente de uma expressão de seu ser total” (CARLSON, 1992:249).

O pensamento de Wagner influenciou estéticas que vieram a considerar abrangentemente o lugar da música no teatro moderno. Adolph Appia, em sua obra *A música e a encenação*, considera o problema que tanto preocupava Wagner, a falta de controle do dramaturgo sobre a apresentação de sua obra no palco, sobretudo no que concerne à linguagem visual. Para ele a música, que tanto cria quanto controla o tempo e a emoção no teatro wagneriano, fornece uma solução para a encenação, contudo a totalidade da cena deveria ser estendida ao cenário físico (CARLSON, 1992:286-7).

Appia observa que Wagner nos tem iniciado nas relações particulares que existem entre a duração musical e o espaço cênico. No entanto observa uma incongruência entre a proposta de Wagner e o resultado estético do mesmo: “Temos sentido, durante sua representação, um doloroso mal-estar proveniente da falta de harmonia entre essa duração e este espaço” (APPIA, 2000:179). O objetivo de Appia é dar igual valor a todos os elementos da cena: “O que a música é para a partitura, a luz é para a apresentação: um elemento de pura expressão contrastado com os elementos que contêm um significado racional” (APPIA in CARLSON, 1992:287).

Apesar de dar *status* à música como responsável pela concepção do drama, a nosso ver evidencia-se no discurso de Appia o problema de considerar a música como de ordem abstrata e o visual da ordem do concreto. A dimensão acústica da cena está para a apresentação não somente como uma partitura que favorece o controle do tempo e da emoção da cena, mas também está diretamente associada à produção e ao controle de espaços e de sentidos complexos.

A preocupação de Vsevolod Meyerhold com a dimensão acústica da cena é bastante ampla, compreendendo da encenação à percepção que o público tem da cena. A música na cena não serve para definir

atmosferas, mas como princípio organizador da ação cênica, do jogo do ator, do conjunto da composição e de um modo de percepção dinâmica do público (PICON-VALLIN, 1989:1).

A composição musical era estrutural para Meyerhold tanto nas técnicas do ator quanto do encenador. Da parceria entre Meyerhold e o compositor Gnessin resultou o princípio de leitura musical vinculando tanto o movimento à música quanto a palavra à música: “Em uma experiência feita sobre os fragmentos da *Antígona*, de Sófocles, Gnessin escreve para o coro e Antígona uma partitura com notas e pausas acima de cada verso, de maneira que, sustentados por um acompanhamento, os intérpretes tivessem as mesmas restrições e a mesma liberdade que os cantores” (VERIGUINA in PICON-VALLIN, 1989:5).

Esta preocupação com a dimensão acústica da cena e o valor da educação musical dos atores era explicitada por Meyerhold em seu estúdio. A música ocupava no programa um lugar central com o objetivo de desenvolver a acuidade auditiva dos futuros atores e diretores. Ao final da década de 1920, Meyerhold disponibiliza cursos de ‘técnica do discurso’ que visem tanto à precisão quanto a harmonia da fala do ator com um trabalho de pesquisa sobre as medidas, pausas, ritmos, timbres, melodias dos textos estudados. A palavra é explicitamente considerada como propulsora da musicalidade no jogo cênico (MEYERHOLD in PICON-VALLIN, 1989:10).

Meyerhold reconhece e explora a música a partir de sua dimensão material, no tempo e no espaço da cena. Não prevê dissociações, nem hierarquias entre a música e a palavra, enfatizando sua preocupação com a materialidade sonora desta última. Já Berthold Brecht atribui à música *status* de elemento composicional para concretizar o efeito de distanciamento proposto por seu teatro. Brecht dialoga com Wagner, divergindo de sua concepção da *obra de arte total* onde a música, o texto e os outros elementos teatrais apóiam-se e intensificam-se mutuamente, constituindo síntese de efeito envolvente na platéia, o qual Brecht procura evitar. “Esta concepção da música ele a considera instrumento de interpretação psicológica, tira-lhe a autonomia” (ROSENFELD, 2000:159).

Brecht designa à música e à voz em cena uma diversidade de formas e funções estético-discursivas tais como comentar o texto, tomar posição em face do mesmo, acrescentando-lhe novos horizontes, não intensificar a ação e neutralizar as possibilidades de encantamento: “Versos, canções, cenas operísticas e de cabaré, conjuntos vocais, jograis alteram o tempo cênico, o que permite atingir o objetivo de manter o público frio e atento, sem envolvimento emocional, enquanto a intensidade interpretativa cresce” (DAVINI, 1998:39). De acordo com Martin Esslin, os *songs* de Brecht também têm caráter gético.³ Constituem exhibições de atitudes básicas ainda mais pronunciadas, ainda mais claramente ampliadas, pois a música torna a fusão de palavra e gesto ainda mais compulsória (ESSLIN, 1979:145).

Tais evidências históricas tornam mais explícitas a necessidade de reflexão e de produção sobre o tema no teatro contemporâneo. Frente à imposta e naturalizada hegemonia do visual e à crescente poluição acústica nos espaços urbanos, a consideração do som, da voz e da palavra torna-se hoje imprescindível, tanto na produção e formação de atores, diretores e técnicos quanto na abordagem de noções de cidadania na educação fundamental e média.

Notas

¹ O conceito de dimensão acústica da cena norteia o trabalho desenvolvido no grupo Vocabidade e Cena.

² Wagner define *Volck* como “a soma total de todos os que sentem uma necessidade em comum” (Wagner in CARLSON, 1993:249).

³ *O Gestus* é a expressão clara e estilizada do comportamento social dos seres humanos em relação uns aos outros (ESSLIN, 1979:145).

Bibliografia

APPIA, Adolf. *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
 DAVINI, Silvia. O jogo da palavra. *Humanidades-Teatro* N° 44, pp. 37-44. Brasília. UnB, 1998.
 _____. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio, *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*. N°: 15 – pp. 62-73, Rioarte, 2002.
 ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
 LECH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1989.
 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
 PICON-VALLIN, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano. *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents*, T. III, Paris, pp. 35-6, 1989. Trad: Roberto Mallet.

* * *

EDUCAÇÃO SOMÁTICA E DANÇAS TRADICIONAIS: A DESCONSTRUÇÃO DE PADRÕES CORPORAIS ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA INTERCULTURAL

Ciane Fernandes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Corpo, interculturalismo, educação somática

A mudança constante está aqui para ficar. Como podemos nos educar ou nos preparar para viver com este fato estável e suas implicações móveis? (HACKNEY, 2003:16-17)

Em uma abordagem inclusiva, a Educação Somática “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999:40). Incluem-se neste campo, por exemplo, as práticas de Irmgard Bartenieff (1980), discípula de Laban que teve seu material, juntamente com o de outros discípulos como Warren Lamb, incorporado no que hoje chamamos de Análise Laban/Bartenieff de Movimento (LMA). Em uma visão não-dual, polaridades dicotômicas – como corpo e psique, concreto e abstrato, homem e mulher, representação e experiência, particular e público, natureza e sociedade, oriente e ocidente, movimento e voz, etc. – passam a funcionar como relações dinâmicas no Anel de Moebius. Em LMA, estas relações em um *continuum* pontuam uma série de Princípios de Movimento, num complexo sistema prático-teórico. Associam-se, assim, técnica e improvisação, experiência subjetiva e análise objetiva, corporeidade e conceito, *performance* e escrita.

O Anel de Moebius foi criado no século XIX pelo matemático alemão de mesmo nome. Através de uma torção, este anel transforma dois lados opostos em um contínuo tridimensional sem extremidades ou distinção entre interior e exterior. A partir deste anel e seu princípio fundamental de torção, chegamos também à espiral, que se move em duas direções opostas sucessivamente, “rumo ao ... infinitamente expandido e o infinitamente contraído” (LAWLOR, 1982:73). A torção – tanto no Anel de Moebius quanto na espiral – é fundamental em diversas abordagens corporais, como demonstrei nos Fundamentos Bartenieff e nas Escalas Laban, por exemplo.

O Anel de Moebius demonstra a relação entre o corpo e o tempo, já que, a cada instante, envelhecemos e nos renovamos a nível bioquímico. Da mesma maneira, na dança, o acontecimento ou evento é simultâneo ao desaparecimento. Usado por Laban já nos anos de 1920 e por Jacques Lacan nos anos de 1960, este anel hoje simboliza “corpo” em LMA, o método de Centramento Corpo-Mente, de Bonnie Bainbridge Cohen (discípula de Bartenieff), é usado como figura-

eixo da Educação Somática por Sylvie Fortin (2003), bem como por Ivaldo Bertazzo a partir da técnica de S. Piret e M. M. Béziers (1992), e por Elizabeth Grosz e seu “Feminismo Corpóreo” (1994), entre outros. Estes autores – que incluem teóricos, terapeutas, professores de técnica corporal e coreógrafos – utilizam o Anel de Moebius para transgredir o logocentrismo e o dualismo em todos os níveis. Eles propõem uma abordagem baseada em “relações” e “conexões”, em vez de simplificações reducionistas (como unicidade e dualidade) ou uma multiplicidade fragmentada (HACKNEY, 1998:211-213). Se o mundo contemporâneo apresenta a mesma característica básica do movimento humano – a de mudança constante –, uma formação baseada nas relações em constante mudança que o movimento demanda nos prepara para viver nesse contexto.

Em uma abordagem mecanicista, divide-se o corpo e treina-se cada parte independente e separadamente (muitas vezes movendo uma contra a outra); uma seqüência complexa de movimento é aprendida através de exercícios simplificados daquela seqüência, repetidos separadamente; e busca-se atingir um ideal quantitativo, muitas vezes num contexto competitivo. Já numa abordagem somática, movimento é sempre relacional: enfatiza-se a conexão entre diferentes partes do corpo (se uma parte muda, as outras encontram sua relação com esta mudança), e deste com o espaço e com os outros (HACKNEY, 1998:16).

Seguindo este princípio relacional, podemos associar a Educação Somática e as Danças Tradicionais. Num primeiro momento reducionista, as duas parecem opostas: a primeira busca modificar padrões corporais para a expansão da expressividade, enquanto que a segunda reflete específicos padrões estéticos de uma cultura a serem perpetuados. Poderíamos até associar a primeira a um “corpo natural” ou àquele experienciado (*Leib*), e a segunda a um “corpo social” ou institucionalizado (*Koerper*). Mas tradições estão em constante mudança, e adaptações têm sido inevitáveis, quando não necessárias (ERDMAN, 1996). Mesmo o tratado das artes cênicas indiano, o *Nāṭya Śāstra* de Bharatamuni, datado de 200 anos antes de Cristo, previa a possibilidade de mudança em seu sistema (VATSAYAN, 1997:42). Além disso, na contemporaneidade, como vimos no caso de Violet, o contexto intercultural vai gerar exatamente aquela desestabilização de padrões e significados como propõe a Educação Somática. No Anel de Moebius, a Educação Somática e as Danças Tradicionais deixam de ser opostas, gerando uma corporeidade cênica desafiadora, simultaneamente pessoal e social.

Desde 2001, venho observando que técnicas aparentemente opostas facilitam uma à outra. Por exemplo, a intensa mobilização da coluna e pélvis na dança dos orixás, a partir da qual emergem todos os outros movimentos, facilita a extrema estabilidade e controle daquelas mesmas partes na dança indiana (Princípio da Mobilidade-Estabilidade em LMA). Por outro lado, a ênfase vertical desta última – que é minha preferência – me concede segurança para arriscar-me fora do eixo vertical – como ocorre com frequência na dança dos orixás – sem sentir-me insegura e mesmo ridícula. Nas aulas de Técnica de Corpo para Cena do curso de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA observamos que: exercícios de Laban/Bartenieff baseados na torção do corpo no espaço tridimensional (Icosaedro, Percursos Transversos, etc.), facilitam a exatidão das linhas simétricas de *Bharatanatyam* (Octaedro, Percursos Centrais); o Suporte Respiratório e Correntes de Movimento, fluxo livre e tempo desacelerado de LMA facilitam as mudanças de níveis e o excesso de controle, foco e de variação rítmica em *Bharatanatyam*, evitando tensões desnecessárias; a grande ênfase no centro do corpo de LMA (Suporte Muscular Profundo, respiração pélvica para impulsionar os movimentos, etc.) associada à ênfase na Iniciação Periférica de *Bharatanatyam* promove a integração Centro-Periferia (Irradiação Central em LMA). Através da dança indiana, trabalhamos os gestos das mãos e as expressões faciais, integrando-os com organizações corporais variadas no espaço tridimensional (Escalas Laban), em uma prática simultaneamente técnica e criativa.

Enquanto no balé, a estabilização da pelvis é acompanhada de uma ênfase na verticalidade para cima, em *Bharatanatyam* esta estabilização é associada a fortes passos rítmicos no chão, com o Centro de Peso para baixo (como na dança dos orixás ou na Organização Corporal Cabeça-Cauda ou Espinhal, de Bartenieff). Exploramos assim novas possibilidades de movimento a partir da estabilização da pelvis (*Bharatanatyam*), sem tensionar (Bartenieff) e mantendo e até mesmo reforçando o enraizamento (dança dos orixás). Neste contexto intercultural, expandimos padrões de movimento – como na Educação Somática – valorizando, conectando e integrando diferenças e multiplicidades. Em termos coreográficos, aos poucos surgem composições onde diferentes elementos culturais não são apenas colados uns aos outros num mesmo corpo, ou somados na mesma cena a partir da atuação simultânea de corpos culturalmente distintos. Através do constante desafio e modificação de padrões de movimento, buscamos conexões entre as diferenças de movimento em cada um dos atores, entre estes e com o espaço dinâmico, numa cena em processo como o *continuum* do Anel de Moebius. Como afirmou Patrice Pavis (1996), também referindo-se a uma abordagem além de dualidades:

Um terceiro termo está tomando forma, e é exatamente aquele teatro intercultural que ainda aspira, em sua maioria, existir, mas que no entanto já possui suas próprias leis, e identidade específica. É na busca por inspiração extra-europeia – asiática, africana, sul-americana – que o gênero do teatro intercultural tem toda chance de prosperar.

Bibliografia

- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement. Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BHARATAMUNI. *The Nāṭya Śāstra*. Tradução de uma Comissão de Professores. Nova Deli: Sri Satguru, 2000.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993.
- ERDMAN, Joan L. *Dance Discourses: Rethinking the History of the Oriental Dance*. In: *Moving Words. Re-Writing Dance*. Gay Morris, org. Londres: Routledge, 1996, 288-305.
- FORTIN, Sylvie. *Dancing on the Moebius Band*. In: *Papers from Laban Research Conference. 19 July 2003*. Martin Hargreaves, org. Londres: Laban Centre, 2003, 3-10.
- _____. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em Dança. *Cadernos do GIPE-CIT, N°2. Estudos do corpo*. Salvador: UFBA. 1999, 40-55. Tradução Márcia Strazzacappa.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- LABAN, Rudolf. *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*. Boston: Plays, 1974.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Editions du Seuil, 1966.
- LAWLOR, Robert. *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*. Londres: Thames & Hudson, 1982.
- PAVIS, Patrice, org. *The Intercultural Performance Reader*. Londres: Routledge, 1996.
- PIRET, Suzanne e BÉZIERS, Marie-Madeleine. *A coordenação motora*. São Paulo: Summus Editorial, 1992, 2a ed.
- VATSAYAN, Kapila. *The Square and the Circle of the Indian Arts*. Nova Deli: Abhinav, 1997.

* * *

EXPERIÊNCIAS MITOPOÉTICAS NA CRIAÇÃO CÊNICA

Eduardo Néspoli

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Performance, devir, rede

No trabalho que realizo desde 2002, busco explorar a *performance* como espaço de experiências sensoriais e mitológicas. Nesta perspectiva, o processo de criação é compreendido como espaço de multiplicação corporal. A idéia de um corpo uno perde força para a idéia de um corpo transformacional, um corpo em multiplicação. O corpo transformacional opera como um ponto interseccional, sendo transpassado por devires mitológicos. O que denomino aqui de devires mitológicos relaciona-se com os focos temáticos pesquisados no decorrer dos trabalhos de criação, que entram em ressonância com a experiência de vida do *performer*, produzindo nele vetores e tendências corporais que serão manipulados em cena. São identificações que desenvolvem corporeidades, propensões de movimentos e gestos.

No processo de criação de devires mitológicos, convergem elementos imagéticos, plásticos, sonoros e corporais que se articulam como rede de conhecimentos. Neste sentido, entendo o mito como linguagem, como “estado de significação” que produz uma visão de mundo para o indivíduo e o coletivo. Portanto, conforme afirma Cassirer, as formas simbólicas são “órgãos da realidade” (CASSIRER: 2000). São estados de significação que se articulam a elementos materiais e imaginários.

Devires mitológicos que redistribuem a presença do *performer* no espaço da cena. Portanto, o processo criativo aqui em questão tem a intenção de produzir uma multiplicação do corpo através da relação deste com a experiência mitológica. Produzir, neste sentido, devires mitológicos resultantes da descoberta de tendências existenciais, e também da identificação destas tendências com o imaginário coletivo. Devires relacionais. Devir como estado de aliança, conforme assinalam Deleuze e Guattari, estados de matilha, estados de contágio (DELEUZE, GUATTARI:1995).

No decorrer da pesquisa, estes devires formam uma rede de relações. No caso do processo que venho descrevendo, alguns elementos desta rede podem ser apontados. A *performance* é manifestação deste inventário de objetos materiais e imaginários (e suas relações significativas) que foram armazenados e trabalhados durante a pesquisa. A seguir, aponto alguns elementos que são focos relevantes do processo de criação da *performance* “nômade”, apresentada em 2004:

XAMANISMO – COSMOLOGIA ASURINÍ (seres transformacionais/espaços concomitantes/ritual) – MITO DE OBALUAÊ (candomblé/rosto coberto/cura/cultura Ioruba/ Egum/corpo coberto/comunicação com os mortos) – ESTATUETAS MINKISI (África/xamanismo/processualidade/animismo) – BISPO DO ROSÁRIO (mitologia pessoal/exclusão social/manto/catador de objetos/nomadismo/borda)

*

O processo sintetiza redes de informações: os elementos citados acima são componentes de associações traçadas no decorrer da pesquisa. São focos hipertextuais. A investigação de um foco desdobra-se na investigação de outros focos. A pesquisa sobre estes eixos temáticos fornece gradativamente disposições, posturas, gestualidade e plasticidade ao corpo do *performer*. Acrescenta-se a isto os trabalhos de sensibilização corporal realizados em laboratório, voltados principalmente para a incorporação destes elementos; trabalhos de improvisação e manipulação de objetos; trabalhos de plasticidade que resultaram na catalogação de objetos usados na instalação, nas *assemblages* e na criação do manto sonoro usado na *performance*; trabalhos de desenvolvimento de elementos sonoros/musicais; e também traba-

lhos de *collage* e espacialização de todos estes elementos, conferindo-lhes sentido cênico.

A pesquisa inicia-se na investigação da cosmologia Asurini, cuja característica é a idéia da realidade ser composta por diferentes modalidades de espaço, espaços concomitantes que comunicam diferentes esferas da realidade. No universo Asurini ocorrem metamorfoses, substâncias são trazidas do mundo das entidades para o mundo dos humanos. Os objetos e sons funcionam na ação ritual como elementos capazes de estabelecer comunicação entre estas diferentes esferas da realidade (MULLER:1990).

Simultaneamente, foram realizadas experiências de campo junto ao candomblé que, posteriormente, se desdobraram em investigação da cultura Ioruba Africana e nas estatuetas minkisi, provenientes da área do Congo.

No Candomblé, a identificação com o arquétipo de Obaluaê traz a tona seus mitos e funções. Seus eixos de relação com o mundo espiritual e material, suas formas de manifestação, o rosto coberto, sua relação com os enfermos.

Em relação aos minkisi, que são um conjunto de estatuetas utilizadas como objetos de poder pelos xamãs, a investigação ocorre em relação às suas imagens e processos de criação. Aqui novamente aparece a idéia do universo transformacional xamanístico, já que através da estatueta é possível para o xamã passar para o espaço dos espíritos: a estatueta comunica o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. No processo de criação dos minkisi, o curandeiro utiliza a escultura em madeira para administrar suas substâncias, de tal modo que, a cada ritual novos elementos são inseridos em sua estrutura, elementos que irão permeá-los de poderes especiais. O processo de criação demarca esteticamente a escultura, evidenciando a série de rituais que foram realizados durante um certo período: “Trata-se de uma espécie de *work in progress*, uma concentração progressiva de transações espirituais em um objeto, que assim se forma como uma síntese visual da experiência humana e de seu dinamismo temporal” (IVANOV:2004).

A investigação acerca da obra de Bispo do Rosário ocorre em relação aos seus processos artísticos e sua mitologia: Bispo acreditava que deveria reunir objetos do mundo, num processo de reconstrução, o qual seria apresentado em sua passagem. Dizia ouvir vozes que o estimulavam no decorrer deste processo: sua missão de vida. Seu processo artístico contém a idéia do *Bricoleur*, do colecionador de objetos, do catador, do reaproveitador de resíduos. Rasgar a significação dos objetos, transformando-os, convertendo os valores subjetivos que lhe estão penetrados, revestindo-os de outro regime de signos. “Nômade a reconstruir um universo sendo criado por ele, Bispo procede a uma viagem incessante por seu território. Intensiva viagem que não exige movimentos em extensão. Viagem a se fazer sobre si, no recolhimento do corpo sem órgãos, desafiando as referências endurecidas e tecendo outras” (BURROWES:1999).

*

A pesquisa a que me refiro edificou-se de modo a percorrer caminhos de associações significativas que costuraram uma rede semiótica. Deste modo, o processo iniciado em 2002 teve sua poética transformada na medida em que outros eixos de significação vieram associar-se aos eixos de significação anteriores.

A idéia central é a de decompor todos estes materiais, atribuindo-lhes relações. Neste sentido, a criação ocorre segundo o método do *Bricoleur*: Aproveitam-se os resíduos culturais modificando-os e reinventando seus significados, criando sobreposições e entrelaces. Aqui, aparece a idéia de mitopoética como procedimento criativo e *modus operandi* relativo à arte das sociedades tribais. A operacionalização do processo de criação e da cena é recorrência da pesquisa com o xamanismo Asurini, com as estatuetas minkisi e com a obra de Bispo do Rosário. Trabalhos com objetos realizados em laboratório trouxeram à tona a imagem do catador/coleccionador, produtor de novas formas e

significados. Foram investigados processo de reelaboração do espaço, de transformação e intensificação de significados. Os objetos coletados são tratados como esculturas que podem ser moduladas em novas formas. Junta-se a isto a idéia do manto, do rosto coberto de obaluaê, do corpo coberto dos eguns, dos sons xamanísticos capazes de alterar a fluência do espaço e recompor os ritmos em outras pulsações.

Buscou-se, neste sentido, descobrir e operar devires mitológicos que se justapõem em cena, e gradativamente, mapear estas descobertas estabelecendo redes de relações. Inventariar fragmentos: a pesquisa sintetiza imagens, sons, posturas, corporeidades, objetos que são mapeados e relacionados uns aos outros. Estes objetos compõem uma esfera material, mas também são componentes de uma esfera imaginária, mitológica. Articulam-se, pois, por sobre o corpo do performer, fornecendo-lhe expressividade, presença e gestualidade.

Bibliografia

- BURROWES, Patricia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- IVANOV, Paola – in: *Obras-primas do museu etnográfico de Berlim – catálogo da exposição Arte da África*. CCBB, 2004.
- MÜLLER, Regina Polo. *Os Asurini do Xingu: história e arte*. Campinas: UNICAMP, 1990.

* * *

“VOCÊS, G8, NÓS, 6 BILHÕES”: UM OLHAR ESPETACULAR SOBRE AS MANIFESTAÇÕES EM GÊNOVA¹

Fabio Salvatti

Universidade de São Paulo (USP)

Globalização, manifestações

*Por todos nuestros muertos,
Ni un minuto de silencio.
Toda una vida de lucha.*

Uma foto estampada nas capas de diversos jornais do mundo no dia 21 de julho de 2001 mostrava um jovem encapuzado, estirado na rua, sobre uma poça de sangue. Seu nome era Carlo Giuliani e ele havia sido alvo, no dia anterior, do disparo da arma de um *carabiniere*¹ durante as manifestações contra a reunião do G8 em Gênova, Itália.

Carlo não foi a primeira vítima dentre os manifestantes contra o processo de globalização capitalista iniciado nas das últimas décadas do século passado. Antes, outros manifestantes foram mortos em uma passeata contra o Banco Mundial, na Nova Guiné; em uma manifestação contra a privatização da água na Bolívia; houve o assassinato de sem-terras em Eldorado dos Carajás; inúmeros feridos nas manifestações de Seattle,² Praga,³ Quebec,⁴ etc.

A diferença é que Carlo foi alvejado em frente às câmeras, num momento em que a atenção do mundo (via mídia) estava voltada para Gênova. A esse respeito, escreveu Eugenio Bucci:

O que me incomoda nessa cobertura toda não é o que ela vem mostrando, nem as tintas de que ela se vale, mas exatamente o que ela não mostra

e não ilumina. É como se exibir a morte fosse o bastante. Para uma imprensa viciada em imagens de impacto, a cabeça ensanguentada de Carlo Giuliani é o olho do furacão. E basta. O nosso olho – nosso olho de público, nosso olho de jornalistas, tanto faz – fica hipnotizado e não consegue se desprender daí. Não vê o entorno, não estabelece as relações necessárias. Assim, caímos numa inversão: a imagem forte, que nos alerta, serve para nos cegar. As razões menos superficiais nos escapam (BUCCI, 2006).

O que incomoda Bucci é a espetacularização da imagem do manifestante morto. A imagem (que alerta e serve para cegar) de Carlo virou um símbolo irredutível de um movimento amplo de resistência global. O “entorno”, as “relações necessárias”, escapam ao símbolo. A imagem espetacularizada, para Debord, é *em si*, “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 1997:17).

A imagem de Carlo é capital midiático, recuperado tanto pelo movimento de resistência global quanto por seus detratores. A revista *Times*, por exemplo, considera Carlo “um homem traído pela falsa promessa de que a violência (...) é o melhor caminho para se avançar numa causa política”. E aconselha que se siga o velho provérbio: “Você colhe o que você planta” (SOLOMON, 2006). Fazendo coro, o colunista do jornal *Houston Chronicle*, Cragg Hines, afirmou “é trágico, mas ele estava procurando por isso, e encontrou” (*idem*). Assim, evita-se a discussão das “razões menos superficiais”, dos processos que conduziram Carlo à condição de símbolo.

Perspectiva diferente parece lançar Fausto Paravidino, em seu texto teatral *Gênova 01*. Descompromissado das supostas imparcialidade e objetividade jornalísticas, Fausto faz um militante relato dos eventos de Gênova. Ele descreve como a notícia da morte de Carlo foi transmitida ao primeiro-ministro italiano: “Um subsecretário do governo alcança Berlusconi com estas palavras ‘Presidente, tem o morto’. Não um morto, o morto. O que já se esperava” (PARAVIDINO, 2005:6). Ao contrário da *Times* ou de Hines, que preferem responsabilizar Carlo por sua própria morte, apontando sua verve revolucionária como a “falha trágica” que o conduziu à danação, Paravidino busca deflagrar a necessidade que as autoridades italianas (representando toda a força de repressão ao movimento de resistência global) tinham de demonstrar o seu poder através de um assassinato. Deliberadamente, converteram uma ação de repressão em uma imagem, em uma representação.

A tentativa⁵ da polícia e de parte da mídia foi a de associar a imagem de Carlo com o grupo Black Bloc, grupo de manifestantes a quem freqüentemente se atribuem depredações durante manifestações do movimento de resistência global. A orientação dos Black Bloc é fortemente anarquista, sem lideranças ou estrutura organizacional, com linhas ideológicas oriundas dos movimentos autônomos europeus. Usam máscaras e roupas negras. Sua tática é a “ação direta”, isto é, atos que não se restrinjam a “protestos simbólicos”, como podem ser caracterizadas as passeatas pacíficas ou mesmo outras estratégias criativas não-confrontacionais (como teatro de rua, por exemplo). Algumas “ações diretas” são a construção de barricadas com latas, pneus, blocos de concreto, etc.; a depredação de “símbolos do capitalismo”, como bancos, vitrines de boutiques, postos de gasolina, *shopping centers*, grandes redes de supermercado e carros de luxo (pequenas lojas, residências e carros populares são poupados); resposta ao ataque da polícia com pedras e coquetéis Molotov. Os Black Blocs se opõem a vários dos grupos que consideram ineficazes (os pacifistas) ou reformistas (os Fóruns Sociais, por exemplo).

O encontro de Gênova inaugurou uma nova fase na história do movimento de resistência global. Primeiramente, as forças da ordem (responsáveis por evitar que os manifestantes entrassem na região central da cidade, conhecida como Zona Vermelha, onde se dava a reunião do G8) imprimiram a repressão ao movimento com um vigor não antes revelado. Segundo, que o Black Bloc foi alvo de uma campanha de demonização da imprensa que acabou por surtir efeito inclusive entre parte dos manifestantes, que pretendeu isolar o Black Bloc como os “manifestantes do mal”. Em terceiro, a descentralização

e livre-associabilidade ao Black Bloc permitiu que se infiltrassem nele policiais, neonazistas e *hooligans*,⁶ muitos dos quais responsáveis por um deliberado incitamento de confronto com as forças policiais.

Paravidino, apesar de se posicionar claramente em oposição ao Black Bloc, levanta a dúvida sobre a origem de distúrbios em Gênova:

Mas em Gênova os Black Bloc eram muito diferentes de como se apresentaram nas outras manifestações. Conseguiram praticamente intervir em todas as “praças temáticas” que não tinham um serviço de ordem interno. Nunca foram parados pela polícia. Alguns deles foram vistos saltando de carros da polícia antes de dar início às devastações. Evidentemente é fácil infiltrar-se em um grupo de indivíduos não organizados. Evidentemente os Black Bloc são muito úteis a quem quiser levantar o nível de violência do combate (PARAVIDINO, 2005:5).

A imagem de vilania atribuída (justa ou injustamente) ao Black Bloc atende às expectativas das forças de repressão, da mídia e da opinião pública, ansiosas por um bode expiatório, mas também de parte do movimento de resistência global, que, ao recusar solidariedade com o grupo, reivindicam legitimidade em oposição ao “terrorismo” dos Blacks:

A primeira estratégia de criminalização em Gênova foi a transmissão de uma imagem de caos generalizado que cobre com uma cortina de fumaça o que está em jogo. A segunda é pôr toda a ação de destruição de propriedade no mesmo saco. A terceira é pôr toda ação de confrontação debaixo da marca “Black Bloc”. Assim se constrói um mito, o inimigo público (LUDD, 2002:198).

Além do assassinato de Carlo e dos confrontos envolvendo o Black Bloc o encontro de Gênova foi marcado por um evento menos noticiado e muito mais trágico. No dia 21 de julho de 2001, quando o encontro já havia acabado e tanto os líderes mundiais quanto os manifestantes se preparavam para ir embora, a escola Armando Diaz, que funcionava como alojamento para quase cem jornalistas e ativistas, foi atacada por cerca de 200 *carabinieri* durante a madrugada. As pessoas lá alojadas foram surpreendidas enquanto dormiam, espancadas e levadas para o hospital ou para a prisão, dependendo da gravidade do espancamento a que tinham sido submetidas. Quem recebia alta do hospital era automaticamente transferido para a prisão de Bolzaneto, nos arredores de Gênova. Na prisão, o total de 93 presos foram torturados e humilhados, forçados a repetir frases como “*Viva il Duce*”, saudando Mussolini, ou a reproduzir a saudação nazista.

Dois meses após Gênova, os eventos de 11 de setembro trouxeram uma nova imposição tanto às organizações dos governos nacionais quanto ao movimento de resistência global. Uma onda de “combate ao terror”, capitaneada pelo governo Bush, teve campo e foi apoiada por parte da opinião pública. A nova tarefa do coro dos dissidentes foi a de incluir em suas agendas de reivindicações uma severa oposição às Guerras no Afeganistão e no Iraque. Ainda assim, a relação entre forças do capitalismo corporativo e seus oponentes nunca mais teve a mesma configuração.

Notas

¹ Corporação policial italiana.

² Contra a reunião da Organização Mundial do Comércio, em 30 de novembro de 1999.

³ Contra a reunião do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional, em 26 de setembro de 2000.

⁴ Contra a reunião para tratar da Área de Livre Comércio das Américas, em 20 de abril de 2001.

⁵ Devidamente desmentida por parentes e familiares de Carlo.

⁶ Grupo com origem inglesa lembrado mais pelo gosto pelo distúrbio e vandalismo do que pela defesa de uma plataforma política.

Bibliografia

- BUCCI, Eugênio. “O olho da gente no olho do furacão”. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/destaques/g8/g82607olho.html>> Acesso em 01 de fevereiro de 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRUCCI, Alberto. *Per una globalizzazione solidale: documento di Genova*. Roma: Città Nuova, 2001.

HIGHLEYMAN, Liz. "The Global Justice Movement". Disponível em <<http://www.black-rose.com/articles-liz/globaljustice.html>> Acesso em 01 de outubro de 2005.

LUDD, Ned. *Urgência das ruas*. São Paulo: Conrad, 2002. (Col. Baderna)

PARAVIDINO, Fausto. *Genova 01*. Tradução de Raquel Brumana. Mensagem pessoal recebida por <fabiosalvatti@gmail.com> em 15 de novembro de 2005.

RYOKI, André e ORTELLADO, Pablo. *Estamos vencendo*. São Paulo: Conrad, 2004. (Col. Baderna)

SOLOMON, Norman. "Dancing on the grave of Carlo Giuliani". Disponível em <<http://www.carlo-giuliani.com/dancingonthegrave.htm>> Acesso em 01 de fevereiro de 2006.

* * *

OUTRAS ARENAS DE APRESENTAÇÃO

Fernando Pinheiro Villar

Universidade de Brasília (UnB)

Teatro, performance, epistemologia

Originando simultaneamente da partida do professor e artista Renato Cohen e de parte que fica dele, esta comunicação busca uma rápida interlocução com sua pesquisa e outras poéticas artísticas para sondar fenômenos cênicos contemporâneos e traçar algumas considerações iniciais sobre outras arenas de apresentação cênica. Segundo Cohen,

A criação de novas arenas de representação com a entrada, onipresente do duplo virtual das redes telemáticas (WEB-Internet), amplifica o espectro da performance e da investigação cênica com novas circuitações, a navegação de presenças e consciências na rede e a criação de interescrituras e textos colaborativos. Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos *lofts*, dos espaços conectados, desconstrói os axiomas da linguagem teatro: atuante, texto, público ao vivo, num único espaço, instalando o campo do Pós-Teatro (COHEN, 2003:88).

O novo salto artisticamente interdisciplinar que resulta dos diálogos entre artes e novas tecnologias faz com que se instaure o que Cohen chama de "o topos da cena expandida" (COHEN, 2003:89). A emergência das redes telemáticas gera o real mediatizado e co-autorias simultâneas promovem ações artísticas em processo ou criações espetaculares mediatizadas, hipertextos que fundem partituras, sonoridades, imagens, deslocamentos, obras, escritas e *storyboards* em salas telemáticas internacionais, onde "mitologias pessoais, fetiches, comunicações na rede, acidentes" compõem "a grande cena das redes" (COHEN, 2003:89). Ele lembra que "essa dobra do espaço cênico, no espaço virtual, não pressupõe, a nosso ver, uma 'desrealização' das formas e presenças e sim uma reconfiguração de cena e comunicação à luz dos novos suportes e materializações da Arte-Ciência contemporâneas" (COHEN, 2003:88). Cohen localiza suas novas arenas de representação como continuidade aos projetos e ataques das Vanguardas Históricas das três primeiras décadas do século XX à cena realista-naturalista, inserindo em sua perspectiva histórica experimentos em diferentes linguagens artísticas na segunda metade do século XX, de John Cage e *performance* arte à Gerald Thomas e Gary Hill, investigadores de uma cena pré-virtual, diálogos entre as chamadas novas tecnologias e o corpo e a narrativa (COHEN, 2003:88-9).

O termo "Pós-Teatro", utilizado por Cohen, não pode ser separado da coexistência de paradoxos, contradições e incongruências do termo "pós-moderno". É necessário contemplar este contexto para abordar o "pós-teatro" de Cohen. Mesmo dentro deste contexto contemporâneo de crise de conceitos e a familiar ambigüidade epistemológica que ronda distintas artes, o termo "pós-teatro" que ele esboça não deixa de abrir a guarda para a pecha de "afetação pós-moderna" ou "pós-

modernice". O "pós-dramático", de Hans Thyges-Lehmann, parece escapar melhor dessa redução. A artista performática e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília Bia Medeiros foi parceira de Cohen e co-autora em *Constelação* (2002). Entretanto, Medeiros descreve seu trabalho artístico com seu grupo de pesquisa Corpos Informáticos (Brasília 1991) como "*teleperformance*" ou "*performance* em telepresença".¹ Isso também pode exasperar pesquisadores que se sentem mais seguros com a diferenciação sempre aceita sobre *performance* ou *performance*-arte como fenômenos que acontecem ao vivo. "*Teleperformance*" parece demonstrar que *performance* ainda consegue manter sua característica de desafiar categorizações. Mais importante seria colocar que as provocações de Cohen e Medeiros apontam a necessidade de acompanhar movimentações de uma cena ampliada e abordagens transdisciplinares que privilegiam a pesquisa das trocas e choques entre distintas linguagens artísticas, para ler e reler artes contemporâneas, suas poéticas e transformações. O livre trânsito da teatralidade e de tecnologias não-artísticas em diferentes linguagens artísticas durante todo o século XX, as nuances interdisciplinares e/ou a estreita relação entre *performance* e teatro pulsando na segunda metade do século XX parecem demonstrar a pertinência de tais abordagens, provocações estéticas ou tentativas de cortes conceituais.

Das ruas nos primeiros quatro anos aos edifícios e fábricas abandonadas desde 1983, ou em galpões, necrotério, ginásios, navio cargueiro, ônibus de dois andares ou cavernas pré-históricas, La Fura dels Baus (Barcelona 1979) sempre buscou outros espaços para suas ações artisticamente interdisciplinares, incluindo a rede. A pesquisa do que os *fureros* chamam de "teatro digital" foi iniciada em meados da década de 1990. O *work in progress WIP/Macbeth* (1997) conectava simultaneamente quatro *performances* em quatro cidades europeias ao pequeno Teatre Malic em Barcelona. Trilhas sonoras de espetáculos como *F@ust 3.0* (1998) foram criadas na rede. Com *F@ust La Fura* adentra as arenas convencionais de representação cênica, ou seja, teatros construídos com este fim. Igualmente irônico é o comentário do *furero* Pep Gatell, em conversa informal com este autor em 2000, dizendo que "as novas tecnologias ainda estavam pouco desenvolvidas para o teatro."²

Questões sobre especificidade do sítio e *performance* teatral são igualmente levantadas pela obra do suíço Stefan Kaegi (Solothurn 1972), encenando com/na não-ficção. *Portero Torero* (Córdoba 2001, Rio e São Paulo 2005) instala o público em uma calçada pública em frente a uma portaria, onde porteiros brasileiros e argentinos performam. *Catraca Matraca* (Salvador 2002) reúne motoristas e cobradores performando em um ônibus. *Deutschland II* (Bonn 2002) coloca duzentos cidadãos alemães na sede abandonada do parlamento da antiga Alemanha Ocidental em Bonn, reproduzindo uma sessão de dez horas do parlamento alemão em Berlim. Os não-atores em Bonn repetem as falas, votos e aplausos de seus "personagens" parlamentares em Berlim. As falas são sopradas por auriculares conectados a um serviço público telefônico que transmite as sessões parlamentares em Berlim. Conectando novamente estas outras arenas de apresentação teatral à nossa conhecida crise de conceitos, é interessante lembrar que Kaegi pode aceitar o termo "*ready made theatre*" mas refuta a categorização artística de criador de *performance*-arte, *performance* ou instalações, definindo-se como um criador teatral, de peças teatrais.³

O Blast Theory (Londres 1991) pode confinar suas obras artisticamente interdisciplinares em um cativeiro secreto de dois metros quadrados ou pode unir as redes telemáticas e a malha urbana de cidades como Adelaide, Austrália. *Kidnap* (1998) foi anunciado em cinemas por curtas de quarenta e cinco segundos que indicavam um número telefônico para contato, caso a pessoa quisesse vivenciar um seqüestro. Das centenas de candidatos, o Blast Theory selecionou ao acaso dez pessoas que foram submetidas a uma vigilância constante. Das dez pessoas vigiadas, duas foram selecionadas e seqüestradas du-

rante o seu cotidiano diário, sem prévio aviso. Todo o ocorrido e o restante das 48 horas que duravam a ação cênica do grupo eram veiculados simultaneamente na internet. Fruídas podiam conversar com os seqüestradores. Imediatamente após sua vivência da condição de seqüestrado, o jornalista do Stephen Amstrong testemunhou, no *The Sunday Times*, em 5 de julho de 1998, que “minha visão da apresentação foi nublada pelo terror, frustração, tédio e fúria que dominaram minhas 24 horas de cativo. Mas talvez seja esse o ponto de tudo isso. Certamente, nenhuma outra apresentação que eu já tenha visto me provocou tais intensidades extremas de emoção.”

Em *I like Frank* (2004), jogadores conectados na rede trabalham com uma maquete virtual de Adelaide. Há locações, *links* e objetos escondidos com pistas e etapas que levariam ao objetivo principal do jogo de rastrear e encontrar Frank. Cada jogador conectado deve ter um jogador na rua que irá ao local determinado, onde encontrará, por exemplo, quatro postais com perguntas como “Em quem você pensa quando você se sente só?”. Jogadores conectados podem então adentrar uma outra fase, em uma Adelaide virtual, saturada em vermelho, onde Frank espera o jogador em uma fotográfica Terra Futura. Os jogadores de rua recebem mensagens em seus celulares sobre a amizade do criador do jogo e de Frank. Andando pela parte nordeste da cidade, os jogadores percorriam caminhos do passado dos dois. Outros estímulos virtuais e reais ainda alimentam a duração do jogo, que, encontrando Frank ou não, pode variar de 50 minutos a seis horas e meia. E o *game over* é o *grand finale* de outra peça do Blast Theory.⁴

O grupo também exemplifica a cena expandida e outras arenas de apresentação, seja na rede telemática, seja na arena ao vivo. Assumindo-se como uma mescla de instalação, teatro, *performance*, jogo e artes visuais ou *performances* de mídia interativa, eles descartam uma identidade artística fixa, questionam limites e desafiam nossa precisão epistemológica na demarcação das fronteiras cambiantes do teatro.

Notas

¹ Para mais informações sobre o Corpus Informáticos, veja o site www.corpos.org/ artigos, com diferentes artigos de Medeiros e outros. As entradas “telepresence”, “teleperformance” e “ctrlctrlc79” apresentam imageticamente as teleperformances.

² Para uma introdução, veja www.lafura.com, com vasto material crítico e audiovisual.

³ Para mais informações veja www.higieneheute.de, página virtual do Rimini Protokol, grupo de pesquisa artística ao qual Kaegi está vinculado.

⁴ Para uma introdução, veja www.blasttheory.co.uk, que inclui trechos em vídeos das *performances*.

Bibliografia

COHEN, Renato. Pós-Teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. *Anais do III Congresso da ABRACE*. Florianópolis: ABRACE, 2003, 88-89.

* * *

O DESTINO DO CORPO NA PERFORMANCE: “HABEAS CORPUS: EM NOME DA BELEZA”

Fred Nascimento

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Corpo, *performance*, ator/*performer*

A *performance* “*Habeas Corpus: Em Nome da Beleza*” integrou a Mostra de Arte Contemporânea “Salão de Beleza”, no Museu de Arte Moderna da Mãe – MAMÃE, Recife, maio de 2004. Antes de analisarmos o referido trabalho, vamos tecer algumas considerações sobre o corpo, por ser ele o ponto de partida e de chegada da *performance*; um breve comentário sobre o corpo do ator; um pouco sobre o Grupo Totem, autor do trabalho; e por fim sobre a *performance*.

O corpo, ao longo da História, sempre sofreu interferências ao seu estado inato, provocadas pelo próprio ser humano. Desde a noite

dos tempos, os povos mais antigos faziam interferências sobre o corpo, os mais diversos tipos de pinturas corporais, perfurações, passando por tatuagens, e outras técnicas de intervenção e modificação, cada um com propósitos particulares, culturais, ritualísticos ou estéticos. Nos tempos pós-modernos que estamos vivendo, cuidar e/ou modificar o corpo é lugar comum através de ginásticas modeladoras, spas, clínicas de embelezamento, dietas, cirurgias, centros estéticos, e todo tipo de artifícios cosméticos oferecidos pela indústria da beleza. O sociólogo Henri-Pierre Jeudy afirma: “As maneiras de se estetizar o corpo na vida cotidiana, nas relações amorosas ou diante da morte seriam implicitamente determinadas por hábitos culturais vindos da percepção repetida das obras de arte” (JEUDY, 2002:26). Criamos imagens sobre nossos próprios corpos, ligadas às nossas fantasias, ao nosso imaginário, nosso universo simbólico, criando um espaço onde nosso corpo está sempre em cena.

Falando especificamente do teatro, o corpo do ator é como qualquer outro corpo, isto é, expressivo. A questão é que o ator lança mão de seu corpo para fazer arte, e para isso, ele precisa ter um corpo preparado, ele tem que tratar do corpo como a um instrumento, um objeto de arte. O ator precisa exercitar o corpo tal qual o músico que está sempre estudando seu instrumento, repetidamente, como o pintor que, ao exercer seu ofício, cresce a cada novo trabalho, numa caminhada que dura toda a vida, interna e externamente. No campo das artes visuais, o objeto de arte em exposição é a pintura, a escultura, a instalação, etc. No teatro, tudo é texto e tudo está exposto, mas o principal objeto artístico exposto ao público é o corpo do ator. Para ter esse corpo/obra, o ator deve a ele dedicar muitos cuidados, instrumentalizá-lo, tratá-lo como objeto de arte por excelência, e isto vai além do esteticismo, isto é, ele tem que aprender a usar o corpo a favor da expressão. O ator, no momento em que esta se apresentando, está utilizando seu instrumento de trabalho, o corpo, e quanto mais este corpo estiver preparado, melhor será seu trabalho e sua presença. O ator precisa ter consciência corporal e saber que seu trabalho artístico passa pela construção de uma linguagem, que, para se tornar viva, depende de um objeto artístico, o corpo.

O Totem idealiza e persegue o ator/*performer*, um ator que não se limite a usar bem a palavra, mas que seja um pouco dançarino, que use bem mais o corpo que o ator convencional, principalmente que, aprenda a lançar mão de sua subjetividade, seu repertório emocional, social e corporal, transformando-o em matéria-prima para o trabalho artístico. Ser um ator/*performer* implica em ser um criador, um poeta da cena, um ator-autor. A linguagem do Totem tem caráter multifacetado tem suas bases plantadas no teatro, passando pelo teatro/dança, pela dança contemporânea, a dança/teatro e pela *performance*, numa mixagem de mídias, incluindo o ator, tendo como principal meta estética e artística colocar todas as falas em igual importância, abolindo a primazia do texto. Sua perspectiva é inter e transdisciplinar, atuando na diluição de fronteiras, na quebra de hierarquias, na fusão de linguagens, seu trabalho incorpora releituras, citações, contraposições, construções, reconstruções, diálogos e convívios. Têm construído espetáculos, *performances*, intervenções, ocupando os mais diversos espaços, cênicos ou não.

A *performance* colocou o artista no campo do ator, inserindo as artes visuais no universo do teatro. Atualmente, por sua abrangência, ela possui diversas correntes e campos conceituais, mas o corpo é seu território comum, por ser ele o motor que gera e move a *performance*, em muitas delas o corpo só mostra a si próprio, como obra viva. Precisamente na área do teatro, a *performance* solicita a participação do público em todos os níveis, isto é, não só emocional e intelectual mais também física. Mais precisamente no campo do ator, ele precisa ser um *performer*, ir além do interpretar ou representar personagens. Deixar de ser porta-voz das idéias dos outros para dar voz a si mesmo. Não podemos tratar aqui de um estudo mais profundo sobre *performance* pela imensidão que é sua área de abrangência e conhecimento.

O “Salão de Beleza” foi uma mostra de arte contemporânea, onde o Totem participou com o trabalho “*Habeas Corpus: em nome da beleza*” uma *performance*/instalação que se situa na fronteira das artes visuais e o teatro. Colocando o corpo em primeiro plano e levantando questões sobre os valores estéticos vinculados ao mesmo. A partir da análise do trabalho podemos observar alguns pontos estéticos/artísticos tais como: o corpo do ator como objeto de arte, pois quando em cena, está a serviço da cultura, do imaginário, do simbólico, do mítico; a simbiose entre arte e vida; a participação do público. Outras considerações são do ponto de vista sócio/emocional, ou seja: a própria vida, a manipulação dos desejos por parte da mídia, a insatisfação das pessoas com sua própria imagem, que gera infelicidade, frustração, o desamor próprio; a aceitação da ditadura dos padrões de beleza, a loucura de querer e não conseguir ser como as modelos.

A performance “*Habeas Corpus: em nome da beleza*”

Para criar o ambiente necessário da *performance* a encenação utilizou um vídeo, produzido especialmente para o ato, música instrumental ao vivo, teatro contemporâneo, ritual, a interação com o público que incluía o risco inesperado. No vídeo, uma personagem performática por Lau Veríssimo narra todos os procedimentos estéticos, tanto cirúrgicos quanto estéticos, aos quais se submeteu, desde a sua adolescência até a maturidade, para alcançar a beleza, sem contudo sentir-se satisfeita. Sua obsessão pela beleza cresce a ponto de alcançar o auge da paranóia, acreditando que nunca alcançaria o ideal de beleza, e por não aceitar o envelhecimento decide se suicidar, mas antes do final de seu depoimento externa seu último desejo, o de ter o corpo preparado em público, pela empresa de estética funerária “Em Nome da Beleza” para poder partir bela, pois depois de ser dado o último retoque em seu corpo, sua beleza estaria completa, plena, seria obra acabada, assumindo seu papel de obra de arte. A ação cênica assim se desenvolveu: enquanto o vídeo depoimento era exibido ininterruptamente, o corpo foi instalado no centro do salão com o público em torno, uma equipe de esteticistas da empresa Em Nome da Beleza cuidou do corpo diante de todos, enquanto outra equipe entregava ao público cartões da fictícia empresa funerária, o público presente velou e assistiu o corpo da personagem, ali exposto, sendo preparado/embelezado pela equipe da citada empresa. Músicos do grupo executavam temas musicais, criando uma atmosfera propícia para o ritual. Finalmente o corpo, que tanto perseguiu a beleza ao longo dos anos, agora estava oferecendo o espetáculo do *destino do corpo* como objeto artístico, ele que é o sujeito e o objeto das representações. A chegada da morte o coloca na categoria de obra, pois agora num pedestal pode ser admirado. O corpo conseguiu seu *Habeas Corpus*.

Um campo de força foi criado pela presença do corpo da *performer* no ambiente, a entrega, a oferenda de si, mais o vídeo, o texto e a música, formando uma rede rizomática subjetiva, corporal, visual, cênica, tecnológica, literária e sonora. Foi evidenciado o imbricamento entre arte e vida, realidade e imaginário a partir da interação entre a *performance* e o público.

Atualmente vivemos o império da imagem e assistimos à ditadura da beleza, que impõe padrões estéticos, alimentando uma indústria crescente de academias, de cosméticos e da medicina estética, estimulando o consumo narcisista de produtos e serviços. As pessoas que desejam alcançar a beleza, seduzidas, se submetem a todo tipo de sacrifício, o que evidencia um paradoxo: o corpo tratado como objeto de arte, mesmo sem intensão artística, e ao mesmo tempo a manipulação dos desejos pela mídia. Por outro lado temos o corpo do ator como objeto de arte, e para ampliar essa afirmação é necessário que o próprio ator se conscientize, se perceba como um corpo artístico, pelo qual a arte e a cultura se manifestam.

Concluindo, “*Habeas Corpus: em nome da beleza*” opera uma simbiose entre o universo artístico ao da ação cotidiana das pessoas. Pondo em pauta, cruamente, a manipulação do corpo alienado e ali-

ciado pela indústria da beleza. Essa *performance* utilizou recursos da própria indústria da beleza para fazer uma crítica corrosiva à própria indústria, colocando na presença do público o destino do corpo, numa subversão ao mesmo tempo carregada de tensões e humor cáustico. É possível levar as pessoas a repensarem seu papel diante do mundo do consumo. O corpo realmente precisa de tudo quanto dizem que ele precisa?

Bibliografia

- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- GÓES, Fred e Nízia Villaça. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: SENAC, 2005.

* * *

FRONTEIRAS DO CORPO, FRONTEIRAS DO SUJEITO: SUBJETIVIDADE E USOS DO CORPO NO TRABALHO DE ATOR PROPOSTO POR CONSTANTIN STANISLAVSKI

Henrique Buarque de Gusmão

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Stanislavski, ator, subjetividade

Ao final de um seminário realizado na Escola Dramática de Skara, em 1966, Jerzy Grotowski fez a seguinte recomendação aos estudantes: “Nos momentos mais importantes do papel, revelem suas experiências mais pessoais e mais fortemente guardadas” (GROTOWSKI, 1987:183). Ele estava colocando o trabalho do ator em uma nova perspectiva, propunha “o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade – a fim de sacrificá-la, de expô-la” (GROTOWSKI, 1987:22). Sendo assim, a noção de personagem (que poderia estar presente em uma dramaturgia ou em alguma outra forma de expressão literária), no teatro, seria uma espécie de instrumento para que o ator realizasse um trabalho sobre si mesmo, sobre sua própria personalidade. A expressão “o trabalho do ator sobre si mesmo” foi utilizada para nomear alguns dos livros do diretor russo Constantin Stanislavski. Sendo assim, para se entender este tipo de questão que Grotowski propõe (e que parece uma questão bastante relevante no teatro contemporâneo), é necessário que se faça uma discussão sobre o trabalho realizado por Stanislavski.

Ao fundar o Teatro de Arte de Moscou, em parceria com Nemirovitch-Dântchenko, em 1898, Stanislavski já estava imbuído dos ideais gerais que norteariam seu trabalho ao longo de toda sua vida: a busca por uma atuação sincera, verdadeiramente espontânea e que rompesse com as diversas convenções e codificações que marcavam o trabalho do ator naquele momento. Para chegar a este tipo de atuação, Stanislavski passou a trabalhar sobre “um elemento que, evidentemente, nunca deixou de estar nela [na atuação] presente, mas sem que se tivesse verdadeiramente consciência dele, ou sem que se procurasse dele tirar partido de modo sistemático: a personalidade particular do ator” (ROUBINE, 1998:51). Daí a ideia de um “trabalho do ator sobre si mesmo”, onde se renova a relação entre ator e personagem, como Grotowski propõe.

No entanto, este tipo de trabalho não se deu, ao longo da trajetória de Stanislavski, da mesma maneira. Em um primeiro momento de seu trabalho (como fica muito claro no texto *A preparação do ator*), a

forma do ator trabalhar sobre si mesmo era muito ligada a aspectos psicológicos e emocionais. Antes de se realizar qualquer experiência física, o ator deveria, entrando em contato com o texto e as situações dramáticas, entender e vivenciar internamente as situações pelas quais os personagens passavam. Uma vez realizado este trabalho, o ator estaria preparado para, em cena, experimentar fisicamente as sensações que havia construído num momento anterior. Este tipo de “trabalho do ator sobre si mesmo” apresenta diversas limitações que foram reconhecidas pelo próprio Stanislavski no final de sua vida. Grotowski, analisando estas limitações, entende que “os sentimentos são independentes da vontade e, justamente por este motivo, Stanislavski, no último período de atividade, preferia, no trabalho, colocar a ênfase naquilo que está sujeito à nossa vontade” (GROTOWSKI, 2001:9). Sendo assim, dando ênfase a elementos ligados à nossa vontade (especialmente os usos do corpo), Stanislavski irá iniciar uma nova fase de seu trabalho, que grande importância para o teatro contemporâneo.

Antes de analisar este novo trabalho, é importante colocar que as modificações que Stanislavski propõe no final de sua vida não dizem somente respeito a uma técnica de trabalho, mas também a um tipo de relação entre ator e personagem e a uma concepção de sujeito (que é o tema de minha pesquisa em torno da obra de Stanislavski). O “trabalho do ator sobre si mesmo”, que é um trabalho sobre a subjetividade (como diz o “si mesmo”), ao dar ênfase ao entendimento e às sensações de uma leitura de um personagem, está atuando sobre uma subjetividade que se entende como subjetividade interna, distinta do corpo. Remetendo a Hans Ulrich Gumbrecht (especialmente no texto *Modernização dos sentidos*), pode-se falar que este momento do trabalho de Stanislavski remete a um sujeito puramente espiritual, distinto do corpo (é curioso observar como seus textos desta fase fazem poucas referências ao corpo), sujeito que busca um sentido nos objetos, sentido este que faz com que a relevância da materialidade dos objetos seja praticamente nula frente à força do sentido espiritual escondido pela materialidade. Está se tratando, então, de um sujeito ligado à hermenêutica.

Ao romper com esta forma de trabalho, Stanislavski passa a trabalhar sobre a noção de “ação física”. A partir deste momento, o foco do trabalho do ator estará sobre o seu comportamento físico ao trabalhar sobre um personagem. Entendidas como ações psicofísicas, estas buscam, a partir de um determinado uso e comportamento do corpo (que é trabalhado nas suas mais diversas qualidades), chegar à espontaneidade e à vivacidade da atuação que o diretor buscava. O interessante é observar que não se abandona, a partir deste momento, esta relação de uso da intimidade e da pessoalidade do ator para se trabalhar sobre o personagem (como citei de Grotowski no início deste texto). Pelo contrário, o “trabalho do ator sobre si mesmo” é levado adiante, mas agora a partir de outras bases. O “si mesmo” será entendido de outra forma. E, de acordo com minha pesquisa, este momento do trabalho pode ser pensado em diálogo com alguns elementos do pensamento contemporâneo sobre a subjetividade.

O pensamento contemporâneo sobre a subjetividade é bastante marcado pela noção de “morte do sujeito”. No entanto, em vez de negar absolutamente um tipo de funcionamento subjetivo, alguns pensadores (muitos ligados à psicanálise) pensam o sujeito a partir de uma ruptura com a idéia de essência inata e interna do sujeito. Pelo contrário, o pensamento contemporâneo pensa o sujeito como um constante devir, uma eterna construção que se dá a partir da relação com o Outro e com o objeto. Sempre em relação com o mundo, o sujeito é marcado pela multiplicidade de opções, que uma vez feitas são responsáveis por processos de subjetivação. Sendo assim, o lugar do sujeito contemporâneo é um lugar de constante conflito (Freud já pensava a estrutura psíquica como uma estrutura marcada pela ação de diversas forças contrárias entre si). O sujeito contemporâneo, então, em vez de ser algo substancial e imutável, seria um processo de puro devir que não pararia de se desenvolver, uma construção permanente em relação às pulsões (e evidentemente também em relação ao

corpo, que é onde agem as pulsões), ao mundo, ao Outro e aos objetos que o constituem.

Desta forma, podemos falar de um “trabalho do ator sobre si mesmo”, a partir da experiência de Stanislavski e do pensamento contemporâneo, onde as fronteiras que separam o sujeito do Outro e do corpo não estão perfeitamente constituídas. O Outro que é o personagem se insere num constante devir que é o sujeito, e no seu corpo, que não é mais entendido como um objeto separado de uma suposta essência espiritual. Esta quebra de fronteiras pode apontar para outras leituras de Stanislavski, que podem aprofundar o seu legado para o ator contemporâneo.

Bibliografia

- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores).
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP; Imesp, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. “Resposta a Stanislavski”. Folhetim, nº 9, jan.-abr. 2001 (Tradução de Ricardo Gomes).
- GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- _____. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madri: Fundamentos, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PACHECO, Olandina M.C. de Assis. *Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Argentina, 1994.
- _____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- _____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- TOPORKOV, V. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998.
- VITAL BRAZIL, Horus. *O sujeito da dúvida e a retórica do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

* * *

ESTRELAS BROTANDO ENTRE CÊNICAS DISTINTAS: BANDAS DE CHEGAR ENTRE MARACATUS, CAVALOS-MARINHOS E MÁSCARAS TEATRAIS

Isa Trigo¹

Universidade do Estado da Bahia (UnEB)

Transmissão de saberes, manifestações populares, máscaras

Ponto de cultura Estrela de Ouro, novembro de 2005, Chã de Camará, zona da Mata: o desafio de em três dias explicar para os

alunos do Projeto Cultura Viva o que é Artes Cênicas. E sugerir aos mestres e artistas do Ponto, como diretora teatral, sobre um futuro espetáculo deles. Fiquei seis dias, em regime de semiclausura voluntária, indo a Recife apenas no fim do período.²

Em março de 2005, vi um Cavalo-Marinheiro pela primeira vez.³ O folguedo era de Mestre Biu Alexandre, em Condado.⁴ A música, o chão e a dança do mergulhão entraram no meu olho e no meu corpo; a partir daí o meu interesse pela manifestação.

A minha primeira aparição no Ponto de cultura, após ter sido anunciada como “a professora”, foi vazia. Cheguei ao Ponto pela tarde, e os alunos estudam pela manhã. Conheci então a maioria dos mestres, mas não havia aula. Sentei-me na borda do degrau da casa, escutando o som do canavial, e observando as pessoas que bordavam as golas do Maracatu.⁵ O som do canavial me articulou com o lugar e com a prática das pessoas, que passam tardes ali, conversando e observando o movimento da estrada.⁶ Havia a luz da tarde, e no som havia um tempo incorporado que corria espaçadamente. Entrei num mesmo estado, numa mesma forma de usar o tempo, e mimetizar o corpo das pessoas dali, ainda que não conscientemente. Por ser atriz e nordestina. Enfatizando palavras e tons, deixava *correr solta a língua, e com ela o corpo*. Percebi esse processo aos poucos, utilizando-o no trato com as pessoas no decorrer da semana.

Realizamos nos outros dias atividades múltiplas, imbuídas do costume comum do lugar, a partir da minha forma, estrangeira e familiar. No primeiro dia, falei meia hora, fiz exercícios de molhar o terreiro⁷ e andar conhecendo o espaço. No segundo dia, após exercícios físicos, expus as máscaras e fizemos algumas experiências com os alunos. No terceiro dia vimos o vídeo do segundo, e alunos, e o comentamos. Trocamos experiências importantes: os alunos usaram máscaras nas quais viram semelhança com as máscaras do Cavalo Marinheiro; e também puderam, alguns pela primeira vez, ver-se a partir do olhar do outro, no caso de uma câmera⁸. Assim, puderam estranhar-se de duas formas: a partir do olhar da platéia, com máscaras, e a partir do olhar da câmera e do seu próprio, em coletivo, vendo o vídeo.

Além das aulas, fui convidada a opinar sobre a futura montagem condensada de todas as manifestações do Ponto; ao me imiscuir na dinâmica dos mestres, presenciei e criei tensões e espantos. A sua generosidade permitiu que isso ocorresse. No meio disso, o que me interessava era a forma como a transmissão de saberes se dava e se dará no seio dessas comunidades de arte popular e contemporânea. E eu me perguntava: como se desenvolvem estas cênicas, o que vai mudar, o que fica, como se dá a comunicação entre os novos e os velhos, o que é que cada um escuta e tem como referência, o que o grupo faz e tem como sentido de vida, de criação e de identidade artística? Como traír e ao mesmo tempo iluminar?

A análise dos vídeos está relacionada ao que identifico nas falas dos mestres, na dos discípulos e dos intelectuais e produtores, acerca da sobrevivência e enriquecimento das atividades artísticas em pauta. Dentro disso, quero salientar o que denomino *bordas de chegada*; lugares, momentos em que ocorrem aprendizados novos, mudanças de postura, de formas de pensar e de se relacionar entre as partes.

Tomo a Etnocologia no que ela aporta quanto aos estados⁹ psicofísicos nas atividades cênicas; pontuo a questão da comunicação interpessoal como veículo do aprender, do transmitir, do recriar; considerando meu lócus como pesquisadora, diretora e atriz; parto do estado do *querer fazer, da vontade e da alegria do fazer em si*, como condição *sine qua non*, íntima, subjacente e coletiva do fazer artístico. E advogo que esta alegria, tão conhecida quão pouco percebida, é o estado basilar para a criação artística e para as trocas culturais.

Pensar sobre isso é uma escolha metodológica de análise da transmissão de saberes. É desvelar os estados como constelações complexas, articuladas e atreladas à *cena*¹⁰ de uma dada comunidade. É reconhecer a *cena* como forma original de aglutinar simbolicamente extratos diversos de fazeres e sensações comunitários.

A alegria neste caso se traduz e se desdobra em estados de corpo e em atividades engendradas coletivamente, aprendidas no transcorrer do tempo e no átimo do instante, dentro de uma comunidade em ação; aqui, como em outras comunidades de fazer artístico tradicional, também no bordar, no beber, no dançar, no comer, no conversar, no cantar, no tocar, no brigar, no calar.

É preciso lembrar Marcel Mauss, quando diz que “É precisamente esta noção do prestígio da pessoa que faz o ato organizado, autorizado e aprovado, na relação com o indivíduo imitador, que se acha todo o elemento social. No ato imitador que segue encontram-se todo o elemento psicológico e biológico.” (2003:369)¹¹ Com isso introduz-se o motivador da imitação social.

Temos então os seguintes elementos: os estados psicofísicos, com destaque para a alegria e a vontade, mais ou menos contraditória, por parte dos mais jovens, em aprender com os mais velhos, principalmente através de um processo imitativo que inclui vários outros tipos de estímulos e aprendizagens, por vezes conflitantes, e também a vontade dos mais velhos, de serem reconhecidos em seu saber e arte pelas gerações futuras – e suas vontades conflitantes.

Então, tomando-se o produto dessa teia de atividades não apenas quando praticada como espetáculo, mas também como resultado do engendramento das relações interpessoais, coloco: toda aprendizagem se dá numa relação; seja ela de pessoa pra pessoa, ou de pessoa para objeto, imagem, sonho, desejo, música, lembrança. Uma comunicação, uma troca, um toque, só ocorre se algo dentro daquele que recebe entende e aceita. Ouvir o canavial me abriu para receber o que eles tinham e os abriu para me ouvir. *Bandas de chegada*.

A comunicação é uma invasão corporal e imaginativa consentida pelas partes, delimitada e gerenciada por gestos e ritmos, franqueada a partir de mudanças na aceitação do que cada um antes considerava como imutável. Mestre Mariano não concordava que alguém pudesse ficar de costas para o banco. Mas quando ele viu a máscara dar as costas pra ele, se incomodou, pois o encanto da máscara se perdia. Pois daquele ponto de vista, do lugar do público – no qual Mestre Mariano raramente fica – é melhor que o brincante fique de costas para o fundo da cena. Nesta cena outra, que é diferente da cena do Cavalo-Marinheiro no terreiro. Mas a questão era: como apresentar um Cavalo-Marinheiro em uma hora, num teatro onde as pessoas estão todas do lado oposto ao banco? Mestre Mariano quer descobrir. E ele fez mais. Analisou a experiência tida naquele instante, e a aplicou ao ocorrido no dia anterior, quando se discutiu a impossibilidade dos dançarinos do Mergulhão darem as costas para o *banco*. Sim, num Cavalo-Marinheiro no seu normal, não é desejável. Por que mesmo? Porque algo dentro nos mestres não suporta ver isso; pois isso subverte toda a estrutura física do espetáculo deles, o que mexe com o corpo deles em cena. Porque o olhar dos *Mateus e capitães* alimenta o *banco* e vice-versa. Porque talvez o *banco* seja, como é no Candomblé, o coração do movimento, que dá vida e ritmo a toda a função. As razões podem ser muitas, e só quem faz pode dizer quais são.

Então? O que se pode ceder e o que pode ser mudado para haver adaptação e sucesso das manifestações artísticas em outros espaços que não os de origem? Quem responde, quem diz não, o que pode e o que não pode, até onde vai o limite?

O limite quem dá é cada um e todos. Na alegria e confiança, permitimo-nos invadir e sermos invadidos. Algo se ganha, e nos assusta. A alegria de mudar tem susto. Pois o que chega fala a nós a partir de nosso *dentro*. O som do canavial já está dentro, e a partir disso foi possível tentar uma linguagem comum. Eu, estranha desse chão, fui acolhida. Fui aprendiz e professora, trabalhando no viés de um estado comum, de uma cena partilhada. Na relação de transmissão de saberes, há também a hierarquia, a noção de que uns sabem mais que outros sobre algumas coisas. O que é que um mestre pode fazer para chegar no coração de um discípulo e o que pode e quer aprender com ele? O que faz um discípulo querer chegar ao coração do mestre? E o que se produz então?

Notas

- ¹ Isa Trigo é mestra e doutora em Artes Cênicas pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e professora titular da Uneb. Participa de grupos de pesquisa e projetos temáticos ligados à cultura popular, à Etnocologia e à vocalidade poética, respectivamente na Uneb, UFBA e UNICAMP. Trabalhando nos últimos três anos com seu grupo teatral, vem se concentrando nas manifestações cênicas populares e no treinamento e criação de máscaras cênicas inspiradas na cultura local.
- ² Conheci então o Mestre Luiz dos Caboclos de Lança, Mestre Zé Duda, do Maracatu, Mestre Mariano do Cavalo-Marinho e Mestre Bui, do Coco e da Ciranda. Conheci Pai Mário, José Lourenço, dono do Maracatu, e os 30 jovens, alunos do Ponto.
- ³ Gentilmente levada por Maria Paula da Costa Rêgo, bailarina e coreógrafa de Recife.
- ⁴ Em janeiro de 2006, retornei a Recife, e ministrei uma oficina de Máscaras para atores e brincantes, no Janeiro de grandes espetáculos.
- ⁵ D. Deda, Pai Mário (pai de santo do Terreiro), Luiz Marreco, Luiz Caboco. Todos sentam e ficam bordando as golas.
- ⁶ O ponto fica diante de uma estrada margeada por canaviais.
- ⁷ Os componentes de Cavalo Marinho molham o terreno com água antes de começarem a se apresentar, para a poeira não subir durante a função.
- ⁸ Utilizada em filmagem por Ana Valéria Vicente, bailarina e esposa do produtor do Ponto. Uma pessoa conhecida e acolhida pela comunidade do ponto.
- ⁹ Conjuntos de percepções, imagens e sensações percebidas pelo sujeito na sua vida. Eventualmente podemos utilizar palavras como alegria, tristeza, para dar a noção aproximada do que seria um estado, apesar dessa preceder à nomeação dos sentimentos. Segundo Damásio, há emoções que não são percebidas, apesar de vivenciadas fisiologicamente. O ator trabalha com estados psicofísicos na sua criação.
- ¹⁰ Acho que um dos melhores lugares para se perceber a estrutura de um corpo coletivo, com seus canais e com lógica própria é a criação das cenas. Seus sons, ruídos e pausas fornecem o osso para o pensamento sobre esta corporeidade criada. As pausas, os ritmos criados pelas falas, sons e harmonias dos fazeres explicitam e unem as diversas influências culturais, de estado e de movimentação. Este conjunto, inventado aos poucos pelas intervenções mais ou menos imperceptíveis de cada um dentro de um conjunto maior, qual seja uma cena e maior ainda, qual seja um hábito de estar junto, revela os processos de criação que geraram a manifestação espetacular. É o lado sem brilho da gola do maracatu. A cena é um *corpo em piscina*; Sim, existe um “corpo cênico” ainda que nós, *cegos de tanto sê-lo*, não o percebamos.
- ¹¹ “*C’est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l’acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l’individu imitateur, que se trouve tout l’élément sociale. Dans l’acte imitateur qui suit se trouvent tout l’élément psychologique et l’élément biologique*”.

Bibliografia

- ARAÚJO, Nelson de. *Pequenos mundos – Tomo I e II* – Salvador: UFBA-EMAC/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986, 360p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, Brasília: EdUnb, 1999.
- BIÃO, Armindo, PEREIRA, Antonia, CAJAÍBA, Luiz Cláudio, PITOMBO, Renata – (org). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade* – São Paulo/ Salvador: AnnaBlume/PPGAC-GIPE-CIT, 2000.
- _____. Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da etnocologia: por uma cenologia geral. Memória ABRACE I – Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA-USP – São Paulo: FABESP, 1999, pp. 364-367.
- LAPASSADE, Georges. *Les états modifiés de conscience*. Paris: Nodule/PUF, 1987.
- LOPES, Sara. *Sobre a corporificação da voz e da palavra em sua função poética*. Campinas: 2004, Tese de livre-docência.
- MAUSS, Marcel. *Notion de technique du corps – In: Sociologie et anthropologie*. Paris: Quadrige/PUF, 1985, pp. 365-386.
- PRADIER, Jean-Marie. *El animal, el angel y la escena – In: Aula de teatro-seminário de estudios teatrales*. Málaga: Imagraf/ Universidad de Málaga, 1997.
- VIREL, André, LENARS, Charles e Josette. *Corps en Fête*. Paris: Draeger, 1979.

* * *

PENSAMENTOS INSCRITOS NO CORPO – PENSAMENTOS ESCRITOS COM O CORPO

Ivana Menna Barreto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Estudo

Esta comunicação é uma reflexão sobre um capítulo da dissertação de mestrado “Corpos que se escutam – formas para se trair um conteúdo”, tratando da escrita do corpo. Neste capítulo é abordada a escrita coreográfica, observando o processo de criação da Cia de Dança Dani Lima no espetáculo *falam as partes do todo*¹

Alguns pensamentos foram (são) escritos em nossos corpos, com habilidade e destreza, com violência, com afeto. Vivemos com esses corpos, articulados/organizados com pensamentos adquiridos, que nos foram passados e registrados de uma certa maneira, em nossa memória.

Michel de Certeau fala de um aparelho disciplinar social, que se define pela

escritura de um texto sobre os corpos pela encarnação de um saber. (...) Estranha inércia funcional desses instrumentos, no entanto sempre ativos para cortar, apertar, modelar as carnes interminavelmente oferecidas a uma criação destinada a fazê-los corpos em uma sociedade (CERTEAU, 1994:234-235).

Esses instrumentos que conformam os corpos segundo os valores de uma sociedade são formas de escrita, a *escritura de um texto sobre os corpos pela encarnação de um saber*. Continua Certeau:

Onde se acha o limite da maquinaria pela qual uma sociedade se representa por gente viva e dela faz as suas representações? Onde é que pára o aparelho disciplinar que desloca e corrige, acrescenta ou tira nesses corpos, maleáveis sob a instrumentação de um sem-número de leis? Na verdade, eles só se tornam corpos graças à sua conformação a esses códigos. Pois onde é que há, e quando, algo do corpo que não seja escrito, refeito, cultivado, identificado pelos instrumentos de uma simbólica social? (CERTEAU, 1994:240)

Onde é que há algo do corpo *que não seja identificado pelos instrumentos de uma simbólica social*? E aqui podemos acrescentar: que formas podem ser encontradas, num processo de criação em dança, para escapar das armadilhas da técnica que já traz em si respostas prontas?

Neste estudo, falamos de um corpo que quer se expressar e para isso precisa também se desorganizar para, em meio ao caos repentino, ousar novos pensamentos. Ou, ainda, revisitar velhos pensamentos já esquecidos. A escrita coreográfica é tratada como possibilidade de escolha, do que queremos lembrar ou esquecer; e também como recusa. Quem se recusa está insatisfeito com o que vê, com o que lhe é dado pelo mundo. A recusa é uma maneira de trazer seu *agora* para dentro do mundo. Um mundo que é a todo momento um abismo.

Jacques Rancière define o *regime estético* das artes como o que distingue *um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte*. A arte não se definiria pela imitação de um real, porque seria ela mesma o real, um real sensível identificado pelo modo de ser de seus objetos. E prossegue:

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. (RANCIÈRE, 2005:32)

Partindo desta ideia de um *pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber*, ou seja, algo que *trai* sua finalidade primeira, podemos falar então de um corpo que se tornou estranho a si mesmo, que passou a perceber em seus movimentos o que não era até então visível; um corpo que foi despojado do sentido de si mesmo e se interroga sobre seus outros possíveis sentidos.

Aqui podemos observar a experiência do processo de criação de **falam as partes do todo?** a partir da própria interrogação que nomeia o trabalho e está presente em todas as suas cenas. Pode-se dizer que a escrita do espetáculo é feita de interrogações, que o pontuam insistentemente: como descobrir em meu corpo o que ainda não conheço? Como me relacionar com outros corpos e objetos e partilhar meu corpo, engendrando algo que não é mais *eu e o outro*, mas uma outra forma criada agora? Qual o limite entre quem faz e quem vê? Quem é o autor de uma coreografia?

Estas interrogações seriam já uma traição na escrita, uma maneira de se duvidar, externar uma curiosidade, não se contentar com o que é dado pronto como resposta, pelo mundo.

Rancièr diz ainda que o regime estético das artes “coloca também em causa o estatuto neutralizado da *tekhne*, a idéia da técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte” (p. 66). A técnica como imposição de uma forma de pensamento é matéria de nossa reflexão: como fazer uso de uma técnica sem ser por ela conduzido inevitavelmente a uma *certa* estética? A técnica, como *maneira de fazer*, traz em si também uma maneira de pensar e um resultado próprio. É um pensamento que se inscreve no corpo que dança, mas é também ferramenta para o conhecimento do funcionamento do corpo e suas articulações; então como não fazer uso dela?

Contudo, cada processo de criação vai engendrando novas técnicas, ou dando subsídios para sua formação; ou ainda, lidando de maneiras distintas com as técnicas tradicionais. Várias técnicas foram experimentadas pelos bailarinos da Companhia de Dani Lima para a criação deste trabalho: dança contemporânea, balé, hip-hop, acrobacia, técnicas de deslocamento improvisando espaços. Esta experiência enriqueceu o trabalho, especialmente o hip-hop, que trabalha a desarticulação dos movimentos.

Há, portanto, um *deslocamento* de técnicas já conhecidas, de sua finalidade primeira, porque os bailarinos não fazem aula de balé para dançarem um repertório clássico, também não fazem aula de hip-hop para fazerem uma apresentação de hip-hop etc; e há também uma maneira de *reescrever estes saberes* nos corpos.

Em **falam as partes do todo?** os corpos estão expostos em pedaços: mãos, cabelos, pernas, cabeça, por dentro dos buracos das esculturas de Tatiana Grinberg, assim que o público entra. Os espectadores podem transitar por entre as placas brancas, algumas espelhadas, algumas com buracos vazios, com partes dos corpos dos bailarinos. Os espaços vazios nas placas brancas são do tamanho dos dedos das mãos, ou das costas, da perna de alguém, e os bailarinos ali se encaixam. Às vezes fazem movimentos de colocar e tirar os braços, o rosto. Experimentam por algum tempo as esculturas como partes do corpo e emprestam a elas o próprio corpo, criando formas híbridas de material humano com gesso e espelho, que por vezes prolonga a forma, criando a ilusão de pernas duplicadas, braços maiores, dois corpos num só, como uma imagem *borrada*, que não mostra exatamente a forma como cada corpo é, mas como ele se *deforma* e se *transforma*.

A repetição, nesta como em outras coreografias do espetáculo, chama a atenção para algo que havia passado despercebido: o movimento é repetido e decomposto para ser compreendido, percebido e também para fazer nascer outros movimentos. São portanto duas características importantes neste processo: *repetição e decomposição*.

Aproximações e afastamentos retornam no duo entre Mônica Burity e Dani Lima, enquanto os outros dispõem as esculturas em forma de paredes, como se delimitassem um quarto ou sala que, às vezes sem que o público perceba, vão sendo retiradas e reordenadas enquanto as duas não param de dançar, por vezes com movimentos idênticos e por vezes diferentes, numa organização bastante complexa das frases coreográficas que interagem e são também desestabilizadas uma pela outra, ou simplesmente recusam uma interação e se afastam, mas há sempre uma relação, como um diálogo que não sobrevive só de harmonia, mas também de discordância e silêncio.

É uma escrita que abre espaços para a individuação: quando a idéia de conjunto começa a se estabelecer há alguém que se separa; há sempre o desejo de pontuar uma diferença.

Esta fala *recortada* de escrever traz sempre *retornos*, retorna ao que já havia sido dito, seleciona, repete novamente e então apropria-se de algo já dito (mas não com a qualidade desejada naquele momento) e que agora ressurgiu como novo, porém não totalmente novo: é só o que já estava lá e não era percebido. Na verdade pode-se falar do retorno do velho que se faz novo. O *mesmo* é sempre *diferente*, como a seqüência final do espetáculo, em que a bailarina Vivian Miller caminha sobre os corpos dos outros bailarinos (agora o conjunto inteiro), que vão oferecendo seus corpos como suporte e caminho, até que em alguns momentos caem só para não deixá-la cair, recuperam-se, e continuam o percurso acidentado, sem deixá-la tombar em nenhum momento, protegendo-a. Ela vai avançando inclusive sobre os espectadores, usando suas mãos para segurar-se nas mãos e cabeças que estão no caminho e se tornam então parte da cena.

Este corpo que precisa confiar nos ombros, costas, mãos que lhe são oferecidas para caminhar, que se arrisca a cair no vazio e se perder, está conectado com uma possibilidade de se *tornar outro*, de se fundir no outro, deslizar pelos limites que separam sua superfície de outros corpos e do espaço. Está impregnado de perguntas que desorganizam o que já sabia e que reescrevem suas possíveis trajetórias.

São pequenas percepções (ou distrações?) que desorganizam pensamentos escritos/inscritos em nossos corpos; que desestabilizam e ao mesmo tempo abrem espaços, nesta traição, para criar novos pensamentos escritos com o corpo; *borrando* o visível para falar do que ainda vai se dar a ver.

Nota

¹ Espaço Cultural Sérgio Porto, 2003.

Bibliografia

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de Fazer*. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água, 1966.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

* * *

O ATOR PERFORMADOR

Jaqueline Valdívica Pereira, André Carreira (orientador)

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Ator performador, interpretação teatral

Este estudo pretende, a partir da análise do conceito de ator performador, discutir aspectos particulares a esta definição, inserida no modo de produção dos artistas Denise Stoklos e Hélio Oiticica. O termo ator performador diz respeito a um tipo de expressão artística que pressupõe interesse estético na *performance*, com procedência na *performance art* (conhecida também como arte performática). No início do século XX, a expressão ator estava diretamente relacionada a sistemas e modelos específicos de atuação, formalmente chamados de tradicionais. Em oposição a este conceito surgiu, na década de sessenta, uma outra concepção de trabalho de ator, chamada de “novo ator”. Segundo Marco De Marinis, professor da Universidade de Bolonha, o “novo ator” teria surgido com a chegada das vanguardas históricas, sobretudo a partir do entrelaçamento de duas tradições diferenciadas: a tradição do ator burguês ou dramático e a do ator cômico, ou popular.

A nova circunstância chegou ao teatro brasileiro, sob orientação do período pós-ditadura, e foi submetida a interferências de vanguar-

das diversas, possibilitando inúmeras experimentações de ordem estética, sob o preceito da conquista de uma maior liberdade de expressão. Desta forma, o teatro brasileiro foi paulatinamente reelaborando sua estrutura, especialmente no que toca a ação própria do trabalho do ator, e provocando uma conseqüente renovação nas artes cênicas.

O propósito do novo ator tem servido, ao longo de sua trajetória, como plataforma semântica para produção de outras subjetividades no âmbito das artes cênicas, inclusive como instrumento para o desenvolvimento do teatro pós-dramático.

Em contraste a manifestações teatrais que, ainda que se apresentem como formas dramáticas muito diferenciadas, buscam um mínimo denominador comum que é terem por trás de si uma história (LEHMAN, 2003:9), isto é, teatro dramático, o artista de teatro adentrou o século XX interessado na interpretação de si mesmo, colocando seu corpo em primeiro plano e no centro da cena. Passa a afirmar-se, portanto, como obra, por meio de um plano de atuação menos psicológico e plenamente contaminado por elementos de cunho plástico e físico, interesse que revela uma forte declaração a respeito da forma de pensar e de existir do homem contemporâneo.¹ Destaca, desse modo, o trabalho do indivíduo como artista, em oposição ao conceito de produto, produzido pelo sistema capitalista, redirecionando o lugar do ator no teatro e trazendo à tona um novo postulado para o próprio conceito do ofício do ator.

O conceito de Teatro Performático, criado por Hélio Oiticica, pressupõe a criação de trabalhos plásticos por intermédio do uso, manipulação e apropriação do próprio corpo como suporte e objeto de arte e estabelece outras relações entre *performer* e observador. Soma-se a isto o emprego de indumentárias e comportamentos e a utilização de espaços não-convencionais, tais como ruas, procissões e galerias de arte. Encontramos na gênese deste novo ator o próprio teatro como ato performático, conceito apoiado nas idéias vanguardistas de Antonin Artaud, Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski. O teatro da crueldade de Artaud, o teatro radical de Kantor e o teatro pobre de Grotowski fomentaram grande interesse entre diferentes artistas do mundo, inclusive no Brasil, de se realizar um teatro concebido a partir da ruptura com relação ao sistema e modelo vigentes, como um lugar para se experimentar novas formas cênicas, especialmente por meio da experiência do ator com seu corpo. Um único exemplar fotocopiado do livro *O Teatro Pobre* de Grotowski, tendo sido passado de mãos em mãos entre os atores do Teatro Oficina nos anos setenta, serviu como estudo de base para a montagem do espetáculo Galileu Galilei, com direção de Zé Celso Martinez Correa. Pode-se mencionar também, como momentos emblemáticos para o surgimento de um conceito de novo ator no Brasil, o encontro com o grupo *Living Theatre*, que esteve no Brasil para uma série de manifestações espetaculares e o crítico Festival de Performance que aconteceu no Centro Cultural de São Paulo e que contou com a participação de Zé Celso Martinez Correa, Renato Coen e Denise Stoklos. Empregando o corpo do ator como o maior responsável pela construção da cena, junto com o ambiente performático e com a conseqüente ampliação da zona espetacular, nomes como Denise Stoklos refizeram suas trajetórias como artistas que tiveram seu fazer teatral atravessado por conceitos contaminados com a idéia de *performance*. Escrevendo, dirigindo e atuando em sua própria poética teatral, e ainda chamando a atenção para suas habilidades mais peculiares como o uso da mímica, Denise Stoklos surge como atriz em meados da década de 1980, enfrentando os cânones teatrais de sua época e produzindo outras formas de interpretação e representação teatral, para então vir a afirmar seu espaço de forma contundente com sua própria expressão, a qual toma forma com o postulado do *Teatro essencial*. Paulatinamente a relação entre diretor e ator, autor e ator, ator e ator, foi sendo modificada e, a partir das décadas de 1970 e 1980, tem se amalgamado, vindo a culminar no século XXI com a realização de experiências até então jamais pensadas. Trata-se de uma zona híbrida que tem misturado diferentes sabe-

res artísticos e estabelecido bases para a produção brasileira. Neste sentido, podemos destacar nomes importantes como os já mencionados Hélio Oiticica, Renato Cohen e Denise Stoklos, além de Marcelo Gabriel, Michel Melamed, entre outros que, através do emprego dos novos procedimentos, têm colocado o conceito de ator em constante atualização com a sociedade contemporânea, representando uma via negativa de trabalho ao provocar a manutenção de uma cena experimental no Brasil. Esse panorama nos leva a crer que a atualização do teatro está intrinsecamente relacionada como os procedimentos éticos e estéticos do ofício do ator, o que contribui para a produção de um ambiente propício ao desenvolvimento do ator como performer e gerador de outras possibilidades estéticas. Ao reformar-se o lugar do ator como performer estabelece-se um contexto ético e estético no qual o ator se torna seu próprio autor e diretor, já que tem-se como base o uso da presença humana como fabricadora de signos que fundamentam a construção da cena espetacular. O teatro de ator performático rompeu principalmente com a estrutura tradicional de cena, que refletia uma construção hierárquica de elementos e ações, onde cada indivíduo cumpria apenas com seu papel.

Como produtor de idéias e construtor de linguagem própria, o teatro performático foi produzido inicialmente por artistas contaminados por idéias estrangeiras de procedimentos de risco, no sentido de quebrar com alguns cânones do teatro. No período que diz respeito à ditadura militar no Brasil, muitos artistas foram obrigados a encontrar estratégias para escapar dos censores da época, o que de certa forma provocou grande interesse pelo que estava acontecendo fora do Brasil. Assim, o teatro brasileiro começou a atualizar-se e encontrar procedimentos estratégicos e libertadores. Somaram-se a este movimento hippies, punks, grupos de teatro, teatros de grupo, artistas, ou seja, grupos e pessoas que colaboraram com suas inquietações e com a necessidade de um comportamento de vanguarda em relação ao que estava acontecendo no mundo. Após a ditadura veio a democracia, trazendo para o teatro uma necessidade de construir relações e estruturas de ordem artística e de livre expressão, ou seja, do movimento de grupo ao desejo de ordem particular e pessoal.

O conceito de ator performer situa-se no contexto conceitual da teoria da *performance*, podendo, neste sentido, encontrar particular interesse nas formulações dos estudiosos Roselee Goldberg e Renato Cohen, sobretudo no que diz respeito ao protagonismo do artista como ponto de partida para o conceito de ator performer. As idéias que giram em torno da noção de ator performer, no contexto do teatro brasileiro das últimas décadas, parecem considerar este novo conceito a partir da idéia de contaminação entre linguagens e criação de procedimentos artísticos sujeitados ao desejo do ator. A atualização do conceito de ator vem de encontro à necessidade de discutir-se sua atual significação no contexto do teatro contemporâneo, com foco nas diferenças entre o ator tradicional e o ator performer. Compreender os procedimentos que constituem o conceito do ator performático nos permite abordar e definir o fenômeno teatral em relação à hibridação da cultura na contemporaneidade, a qual diz respeito à diversidade de referências sem, no entanto, implicar necessariamente em simples mixagem mas, principalmente, em reinvenção.

Nota

¹ Dentre tantas importantes figurações sobre o tema seria interessante observar as colocações de LEHMAN, 2003, acerca dos artistas que, ao longo de suas trajetórias, foram diretamente contaminados por experiências performáticas de cunho vanguardista, e que promoveram uma reformulação de aspectos das formas tradicionais de representação.

Bibliografia

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
GOLDBERG, RoseLee. *Performance – live art 1909 to the present*. London: Cox and Wyman Ltd., 1979.

LEHMANN, Hans-Thies, Teatro pós-dramático e Teatro político. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 3, pp. 9-16, 2003.

STOKLOS, Denise. *O teatro essencial de Denise Stoklos*. São Paulo: Série 25 anos. Essencial Denise Stoklos, 1992.

* * *

DESCONSTRUÇÃO E RETORNO DO REAL

José Da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro contemporâneo, teoria, estética

Tenho reiteradamente postulado, em artigos e comunicações, uma certa perspectiva desconstrutiva de análise do teatro brasileiro contemporâneo. Essa perspectiva me leva a enfatizar temas como o descentramento do sujeito, a desmaterialização do real, a narrativa falsificante ou simulacral, *i.e.*, aquela que não remete a nenhum referente externo objetivo, mas se estabelece como uma rede de imagens refletindo imagens, reflexos desdobrados em outros reflexos. Esses temas têm aparecido em minhas leituras de espetáculos nos quais se utilizam abundantemente imagens tecnológicas (como aqueles encenados por Enrique Diaz: *Cobaias de Satã*, *Melodrama*, *A paixão segundo GH*), mas também em peças como as de Gerald Thomas, em que habitualmente não se recorre a vídeos ou projeções de qualquer outro tipo (DVD, teleconferência etc.). De fato, as peças de Thomas, os tópicos da desmaterialização do real e da desconstrução do sujeito não se associam propriamente ao uso da imagem tecnológica em cena, mas a procedimentos como a repetição de módulos de ação, a fragmentação formal da dramaturgia e da imagem cênica e, ainda, a reversão irônica da imagem pública de pessoas da mídia, como é o caso da jornalista Marília Gabriela e do jovem astro de TV Reynaldo Gianechini ou, mais recentemente, do ator Marco Nanini.

Penso que os espetáculos de Thomas e Enrique Diaz testemunham a sensação contemporânea de perda da substancialidade e da fixidez do real, *i.e.*, de perda da sua completa objetividade. Penso também que essa manifestação sobre o real aparece em conexão com uma figuração do campo subjetivo como igualmente móvel e incerto, distanciando-se das concepções da subjetividade como algo razoavelmente fixo e substancial. Mas não é só em peças de criadores que visivelmente trabalham com uma estética simulacral e deliberadamente não referencial que tenho insistido na pesquisa de rastros da sensação de desmaterialização do real e de descentramento do sujeito. Também tenho seguido esses rastros em espetáculos nos quais se verifica o que pode ser visto como um certo expressivismo do intérprete (com toda a carga de inflexão valorizadora da subjetividade desse último), como ainda uma intensificação da corporeidade do ator (por vezes, com valorização da nudez e mesmo da energia erótica), um deliberado destaque da materialidade da cena e, por fim, a dotação de um teor inevitavelmente tátil ou experiencial na recepção, a exemplo de trabalhos tão diferentes entre si como os do Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa (*Para dar um fim no Juízo de Deus*, *Ham-let*, *Cacilda!*) e o ciclo de *Os sertões*) e do Teatro da Vertigem de Antônio Araújo (como *O Livro de Jó*, *Apocalipse 1,11*, mas também o novo espetáculo realizado nas margens do Rio Tietê com os espectadores colocados em um barco que navega um trecho de aproximadamente 8 km).

Os mesmos exemplos teatrais a que tenho recorrido podem, entretanto, ser lidos também em uma conexão com uma perspectiva teórica que se opõe ao viés que tenho priorizado até aqui: a desmaterialização do real, o descentramento do sujeito, o desaparecimento do autor etc. De fato, uma análise que destaque, nos mesmos exemplos, certos aspectos identitários, certos modos alternativos de subjetivação (com uma tônica na questão dos gêneros ou mesmo da orientação sexual), uma presença intensa da subjetividade dos criadores nas obras, a valorização das situações de enunciação em detrimento dos enun-

ciados ficcionais, ao lado da forte (e por vezes agressiva) materialidade da cena e corporeidade dos atores e atrizes pode levar, sem maiores dificuldades, à constatação de uma disposição de incidência direta do teatro sobre o mundo e o real externos.

Assim, um viés culturalista, que seja antropológica e sociologicamente informado, pode estar na base da afirmação de uma dimensão, de certo modo, realista ou referencial do teatro contemporâneo. O forte teor de interferência em espaços urbanos no caso do teatro de Antônio Araújo; uma dimensão militante do teatro de Zé Celso Martinez Corrêa, inclusive quanto à sexualidade, mas também quanto à instituição teatral e sua inserção no espaço da cidade; a ênfase no mundo da mídia e no universo *pop*, no trabalho de Gerald Thomas; todos esses, enfim, são aspectos que podem ser arrolados como testemunhos da retomada de uma dimensão política, de certo caráter referencial (evidentemente complexo e nunca reduzido a uma significação unívoca) e mesmo do que poderíamos chamar de um retorno do real na arte e no teatro contemporâneo.

A idéia de uma *retorno do real* fornece o tema central e o título do conhecido livro de Hal Foster sobre arte contemporânea ainda não publicado no Brasil. Para Foster, que não analisa propriamente o teatro, mas o campo das artes visuais, esse retorno do real que se pode flagrar na arte de nossos dias não tem propriamente uma dimensão representacional ou referencial. Foster baseia-se na teorização psicanalítica de Lacan, para afirmar que o real que insiste em aparecer na arte contemporânea é um real traumático, ligado ao fracasso do simbólico, ao que o discursivo não consegue atingir. Podemos ver, também, nesse real que persiste em se manifestar em certa arte contemporânea, uma dimensão trágica e não só traumática, em sua ameaça à subjetividade, às convenções e instituições artísticas, bem como em seu confronto com a ordem simbólica e cultural. Teríamos que nos lembrar, porém, que bem possivelmente seja inevitável para essa arte – em que o real se insinua com tal força – manter-se, paradoxalmente, no campo do simbólico e do sistema artístico institucional (museus, instituições de apoio e patrocínio, circuitos de veiculação etc.).

Ao lado de um livro como o de Foster, um trabalho tão diferente desse autor como o do crítico literário alemão Hans Gumbrecht pode fornecer também subsídios para a perspectiva teórica de oposição ao simulacral e aos temas da dematerialização do real e da morte do sujeito. Gumbrecht, em muitos de seus ensaios, enfatiza a materialidade da comunicação (dos meios, suportes, modos de circulação das obras etc.) como elementos definidores da significação em oposição à idéia do sentido como eminentemente espiritual, *i.e.*, intelectual, pertinente ao campo da consciência dos autores e leitores e afastado da corporeidade. Gumbrecht, porém, como também é o caso de Foster, enxerga na literatura e na arte contemporânea uma inevitável desreferencialização, além do que alude como uma destemporalização (*i.e.*, desistorização) e dessubjetivação. Quer dizer nem o retorno do real (Foster), nem a ênfase sobre o corpo e sobre a materialidade da comunicação (Gumbrecht) implicam a postulação de um reinvestimento representacional-referencial nas produções artísticas e literárias contemporâneas. Nesse aspecto, então, poderíamos, inclusive concluir, de acordo com certa leitura desses autores, que as criações contemporâneas não chegam a se distinguir radicalmente da ampla vertente anti-representacional do modernismo artístico e literário.

Mas, para além dessa constatação, o que está me interessando aqui é fazer uma observação a propósito de algo com que tenho me defrontado recentemente e ainda carece de amadurecimento. Intuo que, em termos de contribuições para a constituição de certo horizonte teórico (de caráter fronteiriço e transdisciplinar) para os estudos do teatro contemporâneo, a perspectiva da materialidade da comunicação de Gumbrecht e a do retorno do real de Foster podem se aliar a insumos conceituais provenientes do desconstrutivismo e do pós-estruturalismo (Derrida, Deleuze, Guattari e Baudrillard, dentre outros autores).

Não estou propondo nenhum ecletismo teórico e nem qualquer conciliação de diferenças irredutíveis em sua singularidade. Mas apenas chamando a atenção para a possibilidade de constituição de horizontes teóricos em que se possa tanto afirmar a materialidade da comunicação em certos aspectos (forte corporeidade, dimensão intensamente tátil da recepção etc.), quanto a desmaterialização do real (grande abertura e mobilidade semântica, simultaneidade de referências muito díspares, nomadismo do sentido etc.), *i.e.*, tanto o retorno do real traumático e não representacional, de uma referencialidade complexa e ambivalente, como os efeitos de desrealização e de desreferencialização, que podem a ela se associar.

Localismo, posicionalidade (inclusive política e identitária) convivem, de fato, a meu ver, com uma espécie de abertura nômade para o mundo e com uma disposição de encontro com um real que desbarata a consciência lógica ou a subjetividade autocentrada, mais do que a reforça. Percebo essa multidirecionalidade, de certo modo paradoxal, em muitos trabalhos teatrais no contexto contemporâneo no Brasil. Acho que é esse precisamente o caso das realizações de criadores tão diferentes entre si como Gerald Thomas, Enrique Diaz, Antônio Araújo e Zé Celso Martinez Corrêa.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva: 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARRI. "Introdução: Rizoma". In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARRI. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*.

* * *

OFICINAS DE PERFORMANCE: UMA EXPERIÊNCIA PSICOSSOCIAL

José Renato Fonseca de Almeida

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Corpo, poder, performatividade

Resumo

Uma vasta bibliografia vem discutindo as relações entre corpo e poder e suas conseqüências comunicativas. Pretendemos colocar algumas destas questões e discutir como a *performance* pode contribuir para isso através de um estudo de caso, a realização de "Oficinas de Performance" na Favela Real Parque, no Morumbi.

Introdução

A comunidade da Favela Real Parque vem se organizando como coletividade e desenvolvendo modos de atuação que possam trazer benefícios para os moradores do local. Para isso, foi criado um fórum de discussão para que as entidades locais – creche, adolescentes, comunidade de índios e associação de moradores – se unissem e realizassem um movimento coletivo, buscando outros parceiros de trabalho. Com pesquisadores de Psicologia Social e da Comunicação das Artes

do Corpo da PUC/SP, organizaram o Fórum Barco de Multientidades e convidaram alguns alunos-pesquisadores para oferecer Oficinas de *Performance* para os adolescentes, com idades entre 15 e 17 anos, participantes de um Programa de Aprendizado junto à uma instituição bancária. A discussão e a realização de ações envolvem várias formas de organização coletiva, com diversos níveis de complexidade conectados e comunicando-se. Existe a necessidade de se considerar como ocorre a ação entre os envolvidos, para que seja possível o entendimento de como a *performance* pode agir em ambientes específicos.

Um sistema psicossocial como este apresenta características do biológico, do psíquico e do social, em que cada sujeito é um subsistema do sistema maior, ou seja, possui características próprias e diversas daquela do coletivo, mas a pertinência àquela coletividade sempre implica em alguma forma de partilha daquilo que é a sua potência de atuação no meio em que vive, seja de presença, de conhecimento, de afetividade, de trabalho. Estas comunidades normalmente apresentam características de sobrevivência muito difíceis. Falta de renda, de oportunidades, algumas vezes em condições de saúde, higiene e recreação muito precárias, caracterizando uma certa forma de agonia nas relações (violência, drogas, abandono da escola). A busca de alternativas frente a uma realidade de exclusão torna-se vital. A organização da comunidade em uma rede com múltiplas entradas e formas de atuação, aberta a parcerias e ativas no processo de transformação da própria comunidade, é uma forma de resistência perante uma exclusão dada como inevitável. A troca singular entre sujeitos problematiza as relações de poder e configura subjetividades nas relações.

Mapeando o "real"

Foucault nos mostra que é ao corpo que se dirigem as relações de poder. Que o "poder" não é algo que se tenha, se possua ou se conquiste, é sempre relação de forças. Para ele, o corpo é a superfície onde são inscritos os acontecimentos. Não há "a verdade", mas relações de poder que estabelecem construções políticas da "verdade". Torna-se importante perceber como estas relações se apresentam no cotidiano, nas relações primárias, diretas, ou seja, que existem operadores do poder ocorrendo mesmo nas relações mais "simples", e que esta rede é extensiva ao dia-a-dia de toda comunidade, pois "o indivíduo não é o outro do poder; é um de seus primeiros efeitos" (FOUCAULT, 1979:183). As relações de poder e suas conseqüentes produções de subjetividade se produzem no interior das relações, e esta produção atravessa o corpo, então temos que fazer a análise no interior dessa realidade biopolítica, pois "o sujeito é definido por meio de sua relação com o conjunto, o que significa dizer que o sujeito não possui subsistência a não ser na relação, e que as qualificações jurídicas e políticas podem chegar-lhe somente no jogo da interação". (NEGRI, 2003:142)

Com estes referenciais começamos a fazer novas intervenções na comunidade. A primeira questão que se colocava era a de como entrar nessa coletividade para fazer uma intervenção significativa, provocar as singularidades do local, promover a resignificação de várias instâncias de relações locais, sem "levar isso pronto", ou seja, sem entender previamente o que acontecia e o que poderia acontecer com nossa intervenção e levar uma série de fórmulas prontas para serem aplicadas. A primeira necessidade que se impôs foi a de uma "escuta social", no sentido de sentir e perceber como eles entendiam a realidade em que viviam e trabalhar com eles pelo lado de dentro. O foco de atenção é o de como estas instâncias de significação de valores, relações e afetos se configuram no corpo desses adolescentes, inserir a *performance* como uma discussão e um levantamento de materiais do cotidiano daquela comunidade e de como essas questões apareciam naqueles corpos. Uma das dificuldades era que a realidade da Favela não permitia que eles imaginassem outras possibilidades de exercício da subjetividade, como se algo bloqueasse a criação de metáforas. Tudo é muito direto, seco e sem alternativas.

Fizemos proposições de *performance* em que eles podiam experimentar diversas formas de comunicar a realidade social em que vi-

viam, através do ato performático – seja pelo corpo, pela voz, por desenhos, pela escrita. O mapear proposto era fazer com que eles tomassem consciência da realidade em que viviam, de como se davam as relações que ali aconteciam e, na medida do possível, percebessem que essa configuração psicossocial, que essa realidade seca e árida não precisava ser a única possível, pois “se o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, (...) então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação “interna” em sua superfície?” (BUTLER, 2003:198)

A *performance* como ação no meio psicossocial pode nos ajudar a questionar essas formações de poder e exclusão e, em uma nova configuração de troca, promover resignificações no entendimento destes atores sociais. A utilização de algumas proposições performáticas, através das quais o adolescente encontre espaço para trabalhar com os seus conteúdos subjetivos, é operadora dessa transformações. A performatividade do corpo promove a resignificação destes saberes/verdades instituídos, pelo fato de trazerem estes conteúdos para serem elaborados e questionados no e pelo corpo, com o performativo aparecendo como a consequência do ato, sua continuidade, que envolve algo que será continuado, *a posteriori*, não interdito pela proibição ou pelo “já pronto”.

Para o entendimento dessa potencialidade da *performance*, tomemos duas concepções de Negri, que são as de singularidade e multidão. A singularidade sempre se constrói em relação – diferentemente da individualidade, que teria base no ego e numa concepção menos mutável, menos relacional – e, a partir do encontro de corpos, naquilo que espinozianamente seria a capacidade de afetar e de ser afetado de um corpo, é que se daria a singularidade, mutável dependendo da situação, do momento e da circunstância em que ocorra o encontro entre corpos. Multidão seria o que um conjunto de singularidades podem criar, coletivamente – diferente da massa, que seria conduzida por alguma forma de hierarquia diretiva –, a partir das capacidades de afetar e ser afetado das singularidades, na produção de um bem comum, algo do qual todos seriam atores e que não tem *copyright*, hierarquia, posse, e do qual todos podem usufruir em qualquer momento, devolvendo para esse comum, para essa comunidade, o resultado de sua investida. O corpo pode ser visto como multidão – de moléculas, de desejos –, e os agrupamentos de corpos e subjetividades podem ser entendidos como multidão – das vontades do grupo, dos anseios da coletividade –, e é esse desejo que se torna potência, e é tanto mais construtiva quanto mais inserida em sistemas de exclusão. Essa potência “é tanto mais forte quanto mais está implantada na pobreza: a pobreza, de fato, não é simplesmente miséria, mas é a possibilidade de muitíssimas coisas, que o desejo indica e o trabalho produz” (NEGRI, 2003:47).

Conclusão

Seguindo essa topologia do *Império* – em que as novas medidas da produção são a capacidade singular fora do momento da produção capitalista e a linguagem – proposta por Negri, a miséria, a pobreza e a marginalização não seriam um outro da atual sociedade, mas uma necessidade dessa mesma topologia, ou seja, para que a produção (política, econômica, social, de desejos) se mantenha eficaz na manutenção das formas de vida atuais, é necessário manter continuamente tanto a produção da guerra quanto da miséria e da pobreza.

A *performance* do corpo problematiza este processo com a criação de metáforas para a criação dos jovens, nas possibilidades comunicativas que podem ser despertadas pelos atos da fala e do corpo. Essa é a grande contribuição que uma oficina de *performance* pode trazer para uma comunidade como uma favela, um sistema psicossocial em que há uma experiência de exclusão muito forte. Promover dispositivos que potencializem as singularidades, abafadas em suas capacidades de afetar e ser afetados, criando novos espaços onde a multidão possa produzir um bem comum, disponível a todos os seus membros e com isso ressignificar sua própria convivência.

Bibliografia

- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
 GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
 HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. São Paulo: Record, 2003.
 NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
 LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.
 VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ontologia sistêmica e complexidade*. São Paulo: Annablume. (no prelo)

* * *

AUSENTE-PRESENTE: O VAZIO NO TEATRO DE PETER BROOK

Larissa Elias

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Vazio, ausência, forma

O ponto de partida de Peter Brook para a compreensão e para a formulação da idéia de vazio em seu teatro é o espaço teatral. Foram suas reflexões sobre a necessidade de um espaço aberto e desobstruído, onde atores – espaço de representação – e público – espaço da assistência – formassem uma totalidade, que o conduziram à concepção de um espaço teatral vazio, e à percepção do vazio como um estado permanente do ator.

A noção de vazio em Brook apresenta três principais desdobramentos: o vazio do espaço teatral propriamente dito, o vazio instaurado pelo caráter inusitado de um espaço qualquer, não-teatral, e, por último, o vazio interior do ator, resultando dessas três manifestações um possível caminho para estabelecer um conceito geral de vazio. A partir dos textos-relatos e dos textos de memória de Peter Brook, onde ele realiza uma espécie de autoconceitualização, procurei fazer um mapeamento da gênese dessa noção de vazio. O objetivo era acompanhar a trajetória de formulação da noção de vazio, tendo em perspectiva um vazio que ultrapassa as fronteiras físicas do espaço, e que está na base de um pensamento teatral, de um fazer teatral e de uma filosofia de vida que começam a se forjar ainda na década de 1960, antes da publicação do livro *The empty space*, em 1968, (em português, *O teatro e seu espaço*),¹ e antes de seus primeiros espetáculos no CIRT.²

Não é possível precisar quando surge pela primeira vez para Peter Brook a idéia de espaço vazio. As questões levantadas em *The empty space*, e que revelam um conjunto de idéias que vão convergir para a noção de vazio, já haviam sido experimentadas por Brook em, pelo menos, três montagens teatrais e um filme realizados na década de 1960: *Rei Lear*, 1962; *Teatro da crueldade*, 1964; *Marat-Sade*, montagem em 1964 e filme em 1967; e *U.S.*, em 1966. Neste livro, Brook procura dar conta de quatro interpretações para a palavra Teatro, nomeando-as segundo quatro diferentes significados: Teatro Morto, Teatro Sagrado, Teatro Rústico e Teatro Imediato.

No Teatro Morto, Brook percorre um caminho negativo de afirmação do próprio teatro: um teatro morto é, em primeiro lugar, um mau teatro; em segundo lugar, um teatro morto significa a negação do próprio teatro como forma; e, em terceiro lugar, um teatro é morto quando se acredita que alguém descobriu e definiu a forma certa de representar ou quando se exige que se represente o que está escrito. Para Brook, os sentidos nunca pertencem ao passado, pois podem ser reenviados para a experiência presente de cada um, e nela serem corrigidos, mas afirma que, num teatro vivo, em cada dia de ensaio devemos testar as descobertas do dia anterior, e que se deve crer que a ver-

dadeira peça mais uma vez escapou. Fazer um teatro vivo significa também absorver o constante reescrever da história.

Sob a designação de Teatro Sagrado está a idéia de um teatro do invisível tornado visível: aquilo que nos escapa e que somente reconhecemos quando adquire uma forma visível. No século XX, muitos encenadores voltaram-se para a questão do invisível, especialmente Artaud e Grotowski, que vão influenciar particularmente Peter Brook. Grotowski fala de Artaud como “um poeta das possibilidades do teatro”, porque Artaud “prediz para o teatro algo de definitivo, um novo significado” (GROTOWSKI, 1987:100). Sob a influência do pensamento artaudiano nascem os *happenings*. Brook os considera não só uma nova forma, mas uma forma poderosa, “a mais exigente de todas as formas”, um grito, um choque, um “Acorde” (BROOK, 1970:54-55), um advento novo que, ao mesmo tempo que limpa as formas fossilizadas, vai revelando o velho debate entre forma e ausência de formas, liberdade e disciplina, limite e ilimitado. Para Brook, o problema que se coloca é: o choque é suficiente, ele se sustenta como forma cênica?

É no Teatro Rústico que Peter Brook lança, mais precisamente, as primeiras formulações sobre o vazio. Sua definição de rústico abriga diversos conceitos, que, se por um lado, podem ser caracterizadores de um teatro popular, por outro, são qualidades atribuídas por Brook, e, portanto, para ele, definidoras daquilo que entende como um teatro vivo e necessário. As qualidades atribuídas por Brook ao rústico – sujeira, vulgaridade, barulho, antitradição, antipretensão, antipompa, papel libertador social, agressividade, sátira, caricatura, leveza de alma, alegria, riso, irresponsabilidade, oposição, revolta, raiva – se alinham, por exemplo, com o conceito de realismo grotesco, trabalhado por Mikhail Bakhtin, em sua tese *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

A última parte do livro *The empty space*, Teatro Imediato, trata da idéia do teatro como o lugar onde pode ocorrer uma confrontação viva entre ator e espectador. Nesta parte Brook se detém mais demoradamente sobre o seu próprio teatro. Suas reflexões, que então nasciam dessa necessidade de investigar o que, afinal, tornava esse encontro vivo, convergiram para a constituição de uma noção de vazio.

As experiências sobre a idéia de vazio se intensificam no início dos anos 1970, com os *carpet shows* ou espetáculos no tapete. Viajar pela África fazendo improvisações sobre um tapete foi uma atitude radical e decisiva de encontrar, a partir do vazio do espaço cênico, uma forma vigorosa, variada e flexível como a cena elisabetana, que emergisse da imediatez do encontro entre atores e espectadores. Os *carpet shows* eram também uma busca pelo vazio experimentado pelos atores no começo dos ensaios, vazio este que desaparece à medida que a peça vai ficando pronta. Essa era uma contradição e o desafio a ser enfrentado. Como reter interiormente o vazio quando nada mais está vazio? Como fixar, repetir e, ao mesmo tempo, ser diferente a cada dia? A viagem pela África, que começou em dezembro de 1972, duraria três meses. O grupo apresentava-se em qualquer lugar. Os atores chegavam, desenrolavam o tapete e começavam. As improvisações se baseavam em um tema, objetos, sons, ritmos ou movimentos realizados com varas de bambu. Qualquer coisa “poderia ser o ponto de partida, desde que fosse simples o suficiente” (BROOK, 2000:252).

A natureza das descobertas feitas neste período está na base da formulação do vazio como forma teatral. Uma forma que se insinua por ausência. É o não-cenário. Um espaço vazio – o tapete –, num lugar qualquer – praça, mercado –, utilizando um fragmento qualquer: uma situação a partir da qual se podia explorar de modo original a relação com o espectador. Ir para África em busca dessa relação original era também uma tentativa de sobrepujar a descoberta de que “as coisas mais criativas e imprevisíveis acontecem quando não há ninguém para testemunhá-las, e quando há testemunhas não acontecem”. Para Brook, trabalhar a portas fechadas justifica-se pela busca de “algo infinitamente mais frágil” (BROOK, 1994:173). Se nas improvisa-

ções feitas sem testemunho é que se alcançam os resultados mais intensos e reveladores, é porque nelas o risco é total. Ao fazer um teatro improvisacional, num tapete vazio, Brook radicaliza o estado de risco. É como se ele tornasse público aquele momento infinitamente mais frágil. Ou seja, aquilo que é muito intenso e vivo, mas que ninguém vê, é o que deve ser visto. A força da experiência das improvisações no tapete estava justamente na exposição do risco.

O vazio de Peter Brook pode ser compreendido como uma forma que se faz plena pela ausência, uma forma que se afirma pela ausência de formas fixas; um estado permanente de incompletude, uma forma sempre inacabada. Porém, em cada ausência de forma, há uma forma visualizada. E mais, se por um lado o vazio é um princípio geral que fundamenta as experiências de Brook, por outro, posso afirmar que em cada uma dessas experiências o vazio adquire formas diferenciadas. Em cada lugar, peça ou texto, o vazio toma uma forma diversa. O vazio se define numa relação. Se adoto a perspectiva de que o vazio é o lugar onde tudo pode acontecer, de que o vazio é um lugar pleno de possibilidades, que é em si um desfazimento, uma desconstrução, ele é também o lugar onde sempre se produz uma “nova” forma. Algumas indagações se colocam: quais os desdobramentos formais do vazio? Se o vazio é pleno de formas, qual o vazio estrutural? A estrutura pode ser expressa tanto pela ausência como pela presença dos elementos? Quais são as formas cuja ausência forma o vazio? Se o vazio é um princípio ativo, um dispositivo que problematiza o sentido como forma, um operador que age diretamente sobre aqueles que dialogam com ele, que ausência estaria ativa na cena? E, por fim, qual o estatuto do vazio, que princípios o regulam, o que o constitui? De que tramas essa rede é tecida?

Notas

¹ Utilizo o título do livro no original, em inglês, por conter a noção de vazio, eliminada na tradução para o português.

² Em 1970, Brook criou, com Micheline Rozan, o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (Centre International de Recherches Théâtrales) – CIRT; em 1974 eles fundaram o Centro Internacional de Criações Teatrais (Centre International de Créations Théâtrales) – CICT.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
 BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
 _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
 _____. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2003.
 FOREMAN, Richard. *Unbalancing acts*. New York: Theatre Communications Group, 1993.
 GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
 HUNT, Albert & REEVES, Geoffrey. *Peter Brook: directors in perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
 PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

* * *

“E PRA QUE VAI FILMAR TUDO ISSO?”: TRADIÇÃO ORAL E TECNOLOGIA AUDIOVISUAL NA PESQUISA COM CONTADORES DE HISTÓRIAS

Luciana Hartmann

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Narrativas orais, performance

Desde que iniciei a pesquisa com contadores de histórias (causos/cuentos) da região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, o

foco de minha atenção sempre esteve voltado para as *performances* narrativas desenvolvidas por estes contadores. O problema da tradução destes eventos multissensoriais em palavras logo se impôs, e a alternativa de recorrer ao equipamento de registro audiovisual foi a que primeiro – e melhor – se apresentou. A utilização deste equipamento durante a pesquisa de campo, entretanto, bem como a realização de novas obras audiovisuais com o material registrado teve de ser, por sua vez, problematizada. Partindo dos próprios sujeitos da pesquisa, questionamentos sobre o formato, a utilidade e o destino dos registros, entre outros, me despertaram para a necessidade de reposicionamento de olhares e de papéis neste contexto de encontro entre uma tradição que se constitui na interação, ao vivo, e uma tecnologia que se caracteriza pela possibilidade de reprodução sem a presença de seus agentes. Por trás da pergunta de um contador, “E pra que vai filmar tudo isso?”, insinuava-se uma indagação de princípios: para que (como? para quem?) registrar? Transitando, em muitos sentidos, nestes territórios fronteiriços – entre teatro e antropologia, entre tradição e (pós) modernidade, entre sujeito e objeto, entre traduzir e interpretar, entre pesquisar e criar – esta comunicação pretende, através da exibição de um vídeo, explorar as possibilidades que as tecnologias audiovisuais oferecem à reflexão e à transmissão/potencialização de manifestações expressivas “tradicionais”.

Em minha pesquisa de campo procurei acompanhar o trânsito das narrativas orais através da rede de contadores de histórias da fronteira, que se conhecem mutuamente. Meu campo foi, assim, itinerante: viajei através das fronteiras à procura das histórias e dos sujeitos que as contam. A cada encontro com um novo contador, com uma nova narrativa, com uma nova paisagem, registrei imagens e sons com equipamento de vídeo, áudio e foto. A pesquisa durou cerca de oito meses e a efemeridade de cada situação exigia que o registro fosse bem equacionado. Destas especificidades, surgiram algumas questões: como decidir o que deveria ou não ser registrado? O que parecia importante para mim também seria para os sujeitos da pesquisa? As respostas foram surgindo ao longo do processo de contato e reconhecimento dos anseios de ambos, pesquisadora e pesquisados. Abaixo apresento sucintamente o contexto de ocorrência das *performances* narrativas locais e o processo de decisão sobre “o que” e “como” registrar.

Embora o ambiente da fronteira possa ser aparentemente inóspito, com suas extensas planícies, sua vegetação pouco variada e pequena ocupação do campo, é habitado por uma população que supera as longas distâncias para encontrar-se em eventos animados que, sobretudo na zona rural, podem durar um ou dois dias inteiros. Nas *criollas* (festas campeiras), aniversários, marcações de gado, *penças* (corridas de cavalo), festas pátrias, é que se tem a verdadeira dimensão do quão repleta de cor, de vida e de histórias é a região. Além disso, ao adentrar qualquer uma daquelas casas, mais ou menos isoladas, e iniciar uma conversa os seus moradores, percebe-se logo a riqueza das formas de comunicação oral locais. Através das narrativas, o imaginário da população se desloca, espacial e temporalmente. Ao contarem suas histórias, vem à tona uma multiplicidade de eventos vividos ou imaginados que não deixam transparecer o menor sinal de monotonia. Estes “picos” de movimento que emergem deste quadro de (aparente) imobilidade cotidiana foram meu foco principal de registro em vídeo.

Considerando que estes fatores estarão presentes na elaboração do vídeo etnográfico, eles também serão determinantes na maneira como a cultura em questão será percebida pelo espectador. Ou seja, através de minha estratégia de registro, uma parte de minha leitura e de minha interpretação do fenômeno da oralidade nesta tríplice fronteira já começa a ser exposta. Nesse sentido, considero o momento do registro como determinante no processo de conferir uma “cara” aos produtos audiovisuais planejados. Como conclui GAUTHIER (2002: 114): “*Le tournage est donc un moment décisif pour le documentaire. En fait, le moment décisif. Il ne garantit pas la qualité d'un film, mais au moins l'authenticité de son rapport au réel. Il ne garantit pas l'accès au réel, mais rend compte d'une volonté d'y accéder.*”

A questão de “o que” e “como” registrar as *performances* narrativas, no entanto, ainda representava um problema, afinal eu possuía um tempo limitado de horas de gravação. A alternativa que se mostrou, então, mais pertinente, foi de primeiro estabelecer contato com o contador/contadora, conhecê-lo e ao seu repertório particular de histórias, para só então iniciar o processo de filmagem. Se por um lado esta alternativa propiciava que o trabalho de edição iniciasse antes mesmo da filmagem, por outro lado poderia significar a perda de espontaneidade – já que o contador estaria repetindo a mesma história. Esta, no entanto, não era a maior dificuldade, já que os contadores estão habituados a contarem e recontarem as mesmas histórias diversas vezes. O problema era que a *mesma* pessoa ouvia a *mesma* história, o que ocasionava o rompimento com um dos artifícios mais caros aos contadores: o elemento surpresa – especialmente porque muitas vezes eu era a única audiência presente. Enfim, esta alternativa mostrou-se válida apenas em alguns casos. Na maior parte dos encontros, a primeira edição, a primeira seleção, o primeiro recorte da realidade acabou se dando já com a câmera na mão, no pressionar e soltar do botão “Rec”. Cabe salientar, no entanto, que ainda que eu não tenha podido ter uma longa convivência com cada um dos contadores antes de filmá-los, eu já possuía experiência na região e conhecia tanto o repertório de histórias correntes como o *modus operandi* tradicional destes narradores ao contarem suas histórias. As peculiaridades de um ou de outro eram referidas, em geral, pelas próprias pessoas da comunidade que me indicavam os contadores, permitindo que eu preparasse as estratégias adequadas para realizar o registro. Houve um caso, por exemplo, de uma contadora que possuía histórias de sua família e de seu povoado interessantíssimas, representativas de um momento histórico importante para toda a zona de fronteira, mas eu fora avisada que ela era hipocondríaca e que seu tema preferido era mesmo suas doenças e medicamentos. Sabedora disso, esperei que ela relatasse vários episódios relativos ao seu estado de saúde para só depois, quando ela introduziu histórias de seu passado, começar a filmar. Em outro caso, fui preparada para encontrar um contador com problemas de surdez, o que tornava imprescindível o uso do microfone de lapela, já que o som direto da filmadora faria com que minha voz, mais próxima do microfone desta, “estourasse”. Estes exemplos são representativos das etapas que antecedem ao momento do registro, fundamentais para a realização das imagens/sons dentro de um tempo e um custo otimizados, e com um grau razoável de qualidade de captação. O fato de que sou a própria realizadora de meus registros audiovisuais deve ser lembrado, pois aponta para a premência ainda maior deste planejamento. A atuação solitária, no meu caso, diz respeito especialmente à questão de minha longa permanência em campo, o que inviabilizaria o acompanhamento de um técnico, e, por outro lado, ao caráter do relacionamento que estabeleço com os contadores, baseado em grande intimidade e confiança, o que seria mais difícil estabelecer com a presença de mais um “estranho”.¹

Neste sentido, creio que a busca por alternativas de registro e tradução da experiência multissensorial do pesquisador que trabalha com manifestações expressivas pode gerar algo mais do que o desenvolvimento de novas técnicas de linguagem audiovisual ou corporal (no caso, a criação de novos vídeos ou novas *performances*). Talvez relacione-se com aquilo que SULLIVAN (1986) aborda em seu artigo: embora hermenêutica e *performance* aproximem-se, pois ambas são meios que as culturas tem de refletir sobre si próprias, a primeira, que tem seu cerne na cultura acadêmica ocidental, tem se desenvolvido de maneira “dolorosa” e através de “processos obscuros”, já a segunda tem sido um modo acessível e agradável que todas as culturas dispõem de se interpretarem, questionarem e recriarem. O autor propõe então uma aproximação entre ambas perspectivas, que reúna hermenêutica e entretenimento, diversão, espetáculo, ou seja, que o processo de reflexão também possa proporcionar prazer. Embora Sullivan não trate especificamente da questão, esta forma de reflexão através da *performance* é o que encontramos, de alguma forma, nos vídeos documen-

tários e etnográficos, onde se aliam, paradoxalmente, registros de eventos tradicionais e efêmeros, com a tecnologia e a possibilidade de reprodução dos meios magnéticos/digitais. A pergunta inicial, “E pra que filmar tudo isso...”, pode ser, então, finalmente respondida: o registro de *performances* narrativas em vídeo constitui-se como um objeto de pesquisa privilegiado para dar conta do universo multifacetado, fragmentado, processual e dialógico da cultura.

Nota

¹ Estes aspectos são abordados com maior profundidade em HARTMANN, 2004.

Bibliografia

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris, Nathan, 2002.
HARTMANN, Luciana. “Revelando” histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, Campos: revista de antropologia social, PPGAS/UFPR, Curitiba, n. 5, v. 2, 2004, pp. 65-86.

SULLIVAN, Lawrence E. *Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance*, History of Religions, v. 26, n. 1, 1986.

* * *

A EXPERIÊNCIA DA PERFORMANCE NA UNIVERSIDADE E NO BRASIL: ALGUNS APONTAMENTOS INICIAIS

Lucio José de Sá Leitão Agra

Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP)

Performance, ensino de *performance*, artes cênicas

A partir de uma inquietação surgida no território das artes plásticas, tendo suas origens em práticas do início das vanguardas (GOLDBERG, 1996; GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989) ou mesmo muito antes (SCHECHNER, 1982; PHELLAN, 1993), foi se constituindo – e institucionalizando-se – um saber devotado à investigação de uma linguagem que ganha sua autonomia (COHEN, 1989) sobretudo a partir dos anos 70 e 80, confirmando tendências, nas artes plásticas, que apontavam para o corpo como suporte. Com os debates em torno da contemporaneidade/pós-moderno, a questão ganhou força conceitual e os termos *performance* e *live art*, com acepções mais atinentes à atuação teatral/cinematográfica (o primeiro) ou performática em sentido mais estrito (o segundo, sobretudo na Inglaterra), passaram a ser sinônimo de um certo tipo de prática artística híbrida. Nos anos 80, com o costume de se usar a expressão “multimídia”, várias atividades, não necessariamente teatrais, ou somente musicais ou somente coreográficas foram muitas vezes chamadas de *performance*. E o termo, embora impreciso – algumas vezes, mais recentemente trocado por “ação” (HOFFMAN e JONAS, 2005) –, permaneceu, ainda assim e não obstante, sendo usado para designar tais “atos artísticos” que não cabiam em rubrica nenhuma.¹

Nada mais natural, portanto, que quando se pensou em abrir a primeira graduação de *performance* no Brasil, tal fosse feito não só com a consulta direta e participação do autor que a colocara “no mapa”, por assim dizer, como também que isso ocorresse em um ambiente onde a tradicional configuração “Curso de Artes Cênicas” “Escola Dramática” ou “Escola de Dança” não fizesse mais sentido. Trata-se, pois, de uma conjunção entre um movimento de demanda institucionalizante, bem diverso daquele que se observara na década heróica da *performance* já autônoma, os anos 80 (AGRA/DONASCI, 2004), e outro que, ao mesmo tempo, sinaliza novos caminhos neste mesmo mundo.

Trabalhei com Renato desde 1997, primeiro em uma parceria na qual meu papel consistia especificamente na criação de um *site*. Ali tive o impacto definitivo não só da metodologia de trabalho da *perfor-*

mance mas da concepção e elaboração da *performance*, na prática, por Renato. Profundamente desconstrutor, um método sem método, por assim dizer... Até hoje resulta difícil explicar como ele funcionava e isto não é algo que somente eu tenha dito... Ao contrário, porém, do que possa parecer, considero este um dos maiores méritos de sua obra, decisivo para erigirmos o curso de Artes do Corpo na especialidade de *performance*.

Passsei a participar dessa experiência a partir do ano de 2001, quando Renato, já na PUC como professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (onde o conhecera, alguns anos antes), também ministrava aulas na graduação em Comunicação das Artes do Corpo e principiava a configuração de sua equipe.²

No ano seguinte, a primeira turma do curso realizaria seus espetáculos de maturação e a grande quantidade de alunos em *Performance* indicava a possibilidade, afinal tornada concreta, de mais de um trabalho. Esbarramos, já naquela altura, em uma das primeiras discussões que opunham a opção individual ao trabalho coletivo. A *performance* parecia ser uma linguagem essencialmente do indivíduo, por transitar pelas questões da subjetividade, da autobiografia. Mas, ao mesmo tempo, a visão do Renato – em muitos aspectos, aí, coincidindo com a de RoseLee Goldberg, apesar de, me parece, dela não gostar muito – via a possibilidade dessas individualidades adensarem-se num “storyboard” coletivo (para usar umas das expressões que lhe eram caras). Esse foi o processo pelo qual montou *KA*, em 1998, baseando-se num livro por natureza antidramático, cujo gênero, mesmo em literatura, é penosamente difícil de definir. As escolhas do que tomar e do que abandonar, no livro, às vezes seguiam o desejo de cenas-solo que se desenrolariam como *performances* autônomas, caso não estivessem atreladas às seqüências que o espetáculo propunha. Também me recordo da minha decepção quando constatei que ele não encenara a *Vitória* de acordo com o vocabulário cênico russo-futurista ou construtivista. Entretanto o repertório dos místicos russos, do eclipse, das elucubrações sobre astros e numerologia, de Khlébnikov, sua grande referência, isso tudo lá estava.

Transmitir tanta riqueza, mais tarde, a jovens que nada tinham vivido daquilo era difícil. Naturalmente formou-se um desenho híbrido.³ A estratégia pedagógica foi, neste primeiro momento, a de diversificar o elenco em função das demandas que eles nos traziam como alunos. O procedimento parecia promissor, mas sua eficácia, naturalmente questionável, demonstraria algumas trincas depois.

No ano seguinte, com um grupo bem menor, Renato concentrou-se no projeto de forma excepcional. Não quero aqui fazer as costumeiras especulações por ter sido este o seu último trabalho pedagógico, deixado incompleto no mês de outubro de 2003, quando faleceu. Seguindo suas pegadas, e nossa intuição, alimentados pelo que aprendêramos no convívio com ele durante anos, levamos a bom termo este trabalho que, até hoje, é lembrado como um dos melhores da Graduação inteira.

As noções advindas do processo de colagem/montagem, tão comuns aos movimentos de vanguarda do século XX, são perceptíveis ao longo da teoria da *performance* de Renato Cohen. Por diversas vezes colaborei com Renato atendendo às suas solicitações de aulas sobre temas como a colagem, a organização paratática dos signos, a poesia oral e as discussões sobre o aristotelismo da linguagem verbal ocidental. Este tipo de prática orientava – e ainda orienta – o conjunto de disciplinas que circundam o projeto final. Em 2002, por exemplo, os primeiros passos em direção à definição do projeto final vieram da adoção do texto do Hagaromo de Zeami, traduzido pelo mesmo Haroldo de Campos (CAMPOS, 1993). A idéia de recorrer ao Nô, por sua vez, derivava de uma improvisação a partir da “Travessia” (COHEN, 1998:73), na qual Renato vira uma certa imagética do Butô.

A partir de 2004, tentamos levar essa proposta adiante, naturalmente nem sempre com o mesmo êxito. Num certo sentido, repetiu-se a situação de 2002, com muitos alunos em *performance*. Sob minha coordenação, o primeiro semestre constituiu-se numa luta difícil para

a manutenção do grupo como tal. No segundo semestre, configuraram-se muitas peculiaridades que já se desenhavam desde o semestre anterior, resultando disso várias cenas autônomas, todas conduzidas por um tema que representou grande desafio para mim, a questão dos gêneros. Era o contemporâneo batendo à nossa porta, reclamando uma resposta.

No ano passado atingimos o que, na minha visão, configura mais um patamar: anulamos a dualidade palco-platéia não por um artifício interativo como hoje se chama a estratégia tão conhecida desde muito tempo na história do Teatro. Na verdade, a proposta da cena apresentada, sob orientação da Profa. Naira Ciotti, constituía-se numa sucessão de planos, dividindo-se entre a parte exterior ao teatro, seu saguão e a área palco/platéia. Estes três espaços eram vistos como três patamares de um castelo imaginário. A alusão vinha desde os contos de Andersen até as experiências de contato corporal de Lygia Clark. Na área do palco, a atração era um tubo que reeditava os trabalhos de 1969, quando Lygia experimentou, na França, a sua série de “Arquiteturas Biológicas”, culminando com “O túnel”, em 1973 (BRETT, 1997/99:251 e ss). Ali como aqui, o mais importante era estar no interior da obra e não sua contemplação, o que, no caso da cena mencionada, tornava incômoda a passividade do espectador.

A constituição de tal saber que trabalha nas fronteiras, nos limites entre os territórios, é sempre problemática. Exige que a incerteza seja uma parceira, algo que alunos e professores geralmente rechaçam. Requer uma atitude de permanente abertura ao acaso, de descrença em metodologias que conduzam somente a alguns resultados. Se a *performance* é a “arte-ao-vivo”, isto é, se ela é aquilo que o corpo vivo pode ser, respondendo à famosa pergunta “o que pode um corpo?”, ela então não admite em si o artifício. Sendo arte, é também a fresta pela qual a vida se insinua.

Notas

¹ “Todos se servem da palavra *performance*, mas parece difícil conceder a esse termo uma definição clara e precisa” HOFFMANN e JONAS, *op. cit.*, p. 11.

² Incluindo ainda sua orientanda Naira Ciotti e os seus atores no *Ka*, Samira Brandão e João André Rocha, todos presentes aqui neste evento.

³ Renato orientou *Corpos cósmicos*, eu fiquei reposável por *A morta*. Havia ainda uma *performance* individual orientada pela Naira, e “Buemba Performance”, onde os demais orientadores contribuíram.

Bibliografia

- AGRA, Lucio e DONASCI, Otávio. “(R)entrer dans le vif de l’art / (Re)Viewing live art” in *Parachute no. 116 – São Paulo* Québec, Ed. Parachute, out., nov., dez., 2004.
- BRETT, Guy et al. *Lygia Clark* Barcelona, Marseille, Porto, Bruxelas, Rio de Janeiro, Fundació Antoni Tàpies/MAC Marseille/Fundação de Serralves/Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts/Paço Imperial/MinC/IPHAN, 1997/99.
- CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. London: Thames & Hudson, 1996.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art since the 60s*. London: Thames & Hudson, 2004.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London And New York: Routledge, 1993.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987
- HOFFMANN, J. e JONAS, J. *Question d’art: action*. Paris: Thames & Hudson, 2005.
- SHECHNER, Richard. *The end of humanism*. New York: Laj, 1982.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance – The body as a language*. Milão: Skira, 2000.

* * *

MIMESE E DESEMPENHO ESPETACULAR

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo (USP)

Mimese, teatralidade, *performance*

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema, uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Poder-se-ia até pensar em formas transgênicas que, a despeito dos temas e conteúdos reconhecíveis, expressam resultantes espetaculares novas ou propõem recombinações inéditas. Nesse sentido, espetáculos, *performances* e instalações com formatos híbridos e demarcações territoriais ambíguas convivem com formas tradicionais, já esquadrihadas pelas teorias e métodos que, no século XX, procuraram interpretar e responder teoricamente ao teatro e a suas manifestações fronteiriças. Qualquer aparato conceitual que pretenda enfrentar a contemporaneidade teatral terá, pois, que dar conta dessa produção heterogênea em que se combinam tradições arraigadas e novas configurações ainda incipientes. A mimese, entendida como imitação, reprodução, duplicação da natureza ou da realidade, foi negada em prosa e verso nos últimos duzentos anos. O simbolismo e as vanguardas históricas tentaram esvaziá-la como referência central da produção artística. Mesmo assim, paradoxalmente, não deixou de haver o fortalecimento do projeto mimético com o naturalismo e suas manifestações na cena e no cinema. Assim, seja no plano da produção de documentários, que contemporaneamente tornou-se massiva, seja no plano da indústria mundial do cinema e nas variadas formas de narrativas dramáticas que a televisão e a internet oferecem hoje, proliferam produtos estéticos que reproduzem a vida como ela é, ou pelo menos como ela nos pareceria ser. Com a verossimilhança conquistada pela produção dramática audiovisual, a mimese reaparece coroada numa espécie de naturalismo triunfante que, mesmo sem vínculos diretos com o programa naturalista de Zola, se expressa na potência do cinema em criar ilusões de realidade e concretizar numa escala planetária as atribuições da mimese dramática como descrita por Aristóteles na *Poética*.

Simultaneamente, no campo das artes plásticas, a arte *Pop*, nos anos sessenta, e a arquitetura pós-moderna, nos oitenta, também resgataram a referência da cópia e da duplicação que havia sido enterrada pelo Modernismo e radicalizada no Concretismo. Mesmo assim, ainda mantiveram o conceito de mimese na berlinda, na medida em que, ao enfatizarem a citação e o desdobramento, continuavam dialogando com o preconceito modernista contra a reprodução da natureza. Espicaçavam o Modernismo com a cópia, mas não prescindiam de um julgamento negativo da imitação, já que se afirmavam negando a tradição moderna do ultranovo e do inaugural. Mas a reprodução da realidade no plano das artes em geral e das representações em todas as mídias transbordou dos planos ficcionais para os vivenciais, dos ritos selecionados para a multiplicação indiscriminada. A facilidade com que hoje se copia o mundo eletronicamente, através de todo tipo de aparelhos portáteis, sinaliza como o projeto artístico de imitação da vida e da natureza perdeu o rumo e era indiscriminado sem conquistar pertencimentos, como que esvaziado de origem e de destinatário.

O cinema contemporâneo talvez seja o *locus* onde esta tensão entre narrativas ainda verossimilhantes e narrativas que procuram fugir dos acontecimentos possíveis ao mundo, e abrir fendas de significação na recepção dos espectadores, aparece da forma mais explícita. Talvez porque a tecnologia audiovisual permita hoje tanto a construção de cenas realistas com fatos possíveis que no passado seriam inimagináveis, como alcança ser o suporte mais acabado para narrativas poéticas que busquem significados transcendentais ou ignotos.

O teatro, se não alçou vãos tão altos no plano naturalista, ao optar por valorizar o que lhe era mais específico – a presença simultânea de atores e espectadores que se encontram e compartilham um mesmo tempo e espaço – também conquistou potências interessantes no desempenho de articulações poéticas com os recursos cenográficos e cenotécnicos contemporâneos.

No plano dos grandes musicais de massa, por exemplo, as limitações da caixa cênica, até inspiradas pelas licenças do cinema, traduzem-se em efeitos espetaculares críveis que conquistam a mesma verossimilhança das narrativas cinematográficas tradicionais. Na outra ponta, experiências mais radicais, sejam pela aproximação absoluta entre arte e vida, ou pelo exacerbar hiperbólico da teatralidade, realizam os sonhos das vanguardas históricas, viabilizando qualquer imagem sonhada em cena material. É verdade que ao vencerem todas as dificuldades de se mostrarem críveis não fazem mais do que explicitar a decadência do projeto moderno de encenação, e de tudo nele que havia de romântico, na expectativa de uma revelação redentora. É fato que o teatro político, ou épico crítico, para pensá-lo já transformado, no início dos anos 2000, ainda resistiria a se tornar “forma mercadoria”, ou quereria pensar-se vírus letal a essa “forma mercadoria”, lutando para não se render ao “véu de maia” da ilusão cênica e da retórica persuasiva das imagens. Contudo, em qualquer dessas perspectivas, a questão da eficácia na afecção da cena sobre o receptor continua sendo central. Ocorre ou não a crença, ou a suspensão da descrença. Por argumentos lógicos, contatos sensoriais, ou qualquer outra forma, o fenômeno só se realizará se o receptor aceitar a mensagem e tomá-la como real. Nesse sentido, independentemente das tonalidades mais naturalistas ou simbolistas da cena contemporânea, continuaria sendo pertinente pensar o espetáculo a partir do conceito de mimese, reexaminado como relevante no esgotamento do projeto antimimético ou do que restou dele.

O caráter teleológico do conceito, condicionado à eficácia funcional no confronto entre a mimese e seu receptor, seria um fator que, à primeira vista, enfraqueceria a hipótese levantada, já que uma das marcas da contemporaneidade é duvidar de conceitos como os de realidade e de sujeito, partes essenciais do fenômeno mimético: algo que se dá a ver como substituto de um referente anterior, e provocando no observador os efeitos que aquele provocaria. Porém, é exatamente a licenciabilidade contemporânea entre os gêneros teatrais e entre as formas artísticas espetaculares que nos autoriza a resgatá-lo. Num momento em que tudo parece híbrido e em que os gêneros se embalarham, um conceito objetivo como o de mimese poderá ser bastante útil. Concreto, ou direto, ele percebe o fenômeno espetacular pela eficácia da comunicação: o desempenho (e todas as suas dimensões imagéticas e narrativas, ficcionais ou biográficas) se impõe ao observador como crível ou não se realiza.

Outra objeção plausível seria que, em Aristóteles, quando não há reconhecimento não há mimese, e essa condição talvez só se aplicasse a fenômenos teatrais que se pretenderiam remissivos a fatos da realidade já conhecidos. Assim, quando os artistas hoje em dia não estão mais limitados pelos limites do verossímil e, como herdeiros da modernidade e do romantismo, trabalham necessariamente com a transformação de fatos impossíveis em fatos críveis, não procederia recuperar um conceito que pressupõem a identificação com uma já perdida racionalidade do mundo. Contudo, além de haver, já na raiz platônica, uma ambigüidade latente entre as noções de imitação e de revelação, Aristóteles o entende articulando um possível do mundo, e não um existente. Se a idéia de um referente estável a que remeteria o processo mimético está abalada, nos processos espetaculares está em jogo, ainda, a capacidade de se fazer crível, de ser tomado como real, ou verdadeiro, e, portanto, de afetar ou não o receptor, mesmo quando remeta a situações nunca imaginadas. Neste território objetivo da efetiva realização da mimese, não importa tanto se estamos tratando de um filme comercial repleto de chavões ou de uma *performance* única, realizada num ambiente urbano a partir da história pessoal e intransferível de um

artista. Em ambos os casos, a mimese só ocorrerá se houver persuasão e convencimento sobre a autenticidade imediata daquele desempenho. Não importa tampouco se o espetáculo foi absorvido pela via racional do entendimento de uma história, ou por meios mais sensoriais, a partir de percepções visuais, sonoras ou relativas a qualquer outro dos sentidos físicos, sem participação da capacidade intelectual. Desde que haja as circunstâncias mínimas do teatro e da teatralidade, ou seja, desde que haja apresentação diante de um espectador, em qualquer das possíveis combinações que essa relação admite e em qualquer gênero artístico, haverá ou não adesão ao que se deixou ver, ocorrerá ou não o engate de uma vontade expressiva e de uma capacidade receptiva. Nesse sentido, o espetacular é a manifestação inevitável de qualquer arte, inclusive a do teatro e de todas as suas derivações contemporâneas. Seja numa perspectiva teatral ou antiteatral, sempre haverá desempenho espetacular e, conseqüentemente, a perspectiva de se pensar a eficácia desse desempenho a partir da efetivação ou não da mimese passa a oferecer um operador capaz de dar conta da heterogeneidade e complexidade do teatro contemporâneo.

A hipótese que está em jogo é a de que, despido da ingenuidade e impertinência que a identificação do mimético com o puro imitativo acarreta, e considerado na amplitude da produção estética contemporânea, o conceito de mimese poderá ser um operador potente para dar conta dos fenômenos espetaculares. Para isso é fundamental também estabelecer um diálogo entre a mimese e dois conceitos tradicionalmente utilizados para tratar do fenômeno teatral contemporâneo: o de *performance* e o de teatralidade. Busca-se, a partir desse cruzamento, uma fundamentação teórica básica que sustente a formulação de um conceito operador mais amplo, incorporando aspectos dessas três tradições: o conceito de desempenho espetacular.

* * *

VIDA DESNUDA #2: O FETICHISMO EM COCO FUSCO

Maira Spanghero

Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP)

Performance, intervenção urbana, fetichismo

O objetivo desse texto é compartilhar a experiência vivida na intervenção urbano-artística “Bare Life Study #1” (Estudo da Vida Despida #1), proposta e coordenada pela artista e escritora nova-iorquina Coco Fusco (1960), entre os dias 8 e 9 de setembro de 2005, para apontar algumas questões específicas acerca das relações que envolvem *performance*, ativismo e formas de poder. Entre essas questões estão as contradições entre discurso e prática, a postura de colonizado encarnada nos profissionais da produção cultural brasileira e a necessidade de re-posicionamento ético e profissional diante dessas circunstâncias.

Realizada na frente do Consulado dos Estados Unidos, em São Paulo, com organização e produção do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, “Bare Life Study #1” contou com a colaboração voluntária de quase 50 estudantes e profissionais das artes cênicas, vestidos com macacões laranja numerados (símbolo da detenção) e sapatos pretos sem cadarço. Sob um calor escaldante e diante de dezenas de câmeras de vídeo e de fotografia, os *performers* interromperam o trânsito da rua e, comandados por apitos e gritos da “militar” Coco Fusco, ajoelharam-se no meio da rua e simularam limpar o chão com escovas de dentes, durante 20 minutos.

A *performance* – considerada uma espécie de protesto/alerta contra as torturas, abusos físicos e modos de degradação que sofrem os prisioneiros de guerra em cadeias militares americanas – reproduziu em um ato coletivo, espetacular e público uma das inaceitáveis práticas de humilhação/submissão que se tem notícia, através dos raros

relatos conhecidos. “Algumas dessas atividades são executadas diante de câmeras, ao passo que outras funcionam apenas como *performances* ao vivo dentro da prisão, que dramatizam a subserviência do prisioneiro, para que seja vista por outros prisioneiros e pelas autoridades militares. Nesses espetáculos grotescos, as exigências do poder soberano são reordenadas, bem como as expressões de desejo e contentamento dos prisioneiros. Sob esse aspecto, eles podem ser entendidos como versões contemporâneas das cenas de repressão” (FUSCO, 2005:2).

Além disso, a artista, “ao tornar públicas as *performances* forçadas que as autoridades norte-americanas tentaram esconder de forma sistemática”, pretende “provocar reflexões não somente sobre as implicações desse *estado de exceção*¹ como parte da vida política contemporânea, mas também sobre o papel do público mundial como testemunha” (Fusco, 2005:3).

Coco Fusco é conhecida por *performances*, instalações, vídeos e livros que discutem/criticam, como ela mesma diz, “a complexa dinâmica psicossocial dos encontros entre pessoas de diferentes culturas no mundo real” (FUSCO, 2005:1). Embora a intervenção proposta por ela buscase questionar e denunciar, entre outros aspectos, a condição/estado de dominação/submissão presente nas relações entre humanos de distintas identidades culturais, ocorreram, surpreendentemente, durante o processo de trabalho três situações nas quais o comportamento da artista, da produção do evento e dos colaboradores brasileiros – e as diversas reações que daí se manifestaram – repetiram justamente uma das circunstâncias que se procurava criticar, a das relações hierarquicamente assimétricas.

Após os 20 minutos de “tortura”, Fusco ordenou que os “prisioneiros” se levantassem e marchassem em filas na direção onde se encontrava o ônibus, que os levaria de volta. Dentro do ônibus, os *performers*-colaboradores voltaram aos seus lugares e a intervenção foi finalizada com a presença e as palavras de Fusco, além de palmas e gritos.

A primeira situação a ser ponderada aconteceu logo depois do encerramento da *performance*, quando o ar-condicionado do ônibus não pôde ser ligado, apesar do calor e do desconforto, enquanto o depoimento que Coco Fusco dava a um entrevistador não terminasse. O motivo do impedimento era o barulho do equipamento, que atrapalhava a captura do áudio pelo microfone. Esse detalhe simples mostra a conexão entre a intervenção, a mídia e o culto à presença da artista – deslocado dos princípios contidos na *performance*. Tal situação foi ironizada por uma das participantes, atenta para o fato de que “apesar de ser um protesto a favor dos direitos humanos, o que importa mesmo não é o estado das pessoas aqui dentro, mas o microfone da câmera que entrevista a Coco Fusco lá fora”.

Esse poderia figurar como um fato isolado e sem muita importância, mas que adquire outro significado no conjunto dos acontecimentos. Quando o ônibus retornou ao SESC, local que sediou a programação do festival e o ensaio do trabalho, a responsável pela produção da *performance* pediu a palavra para dar alguns avisos e para orgulhosamente anunciar que os voluntários ganhariam como “souvenir” o macacão laranja, a metáfora para a submissão e a falta de liberdade. Tão preocupante quanto a infeliz expressão utilizada pela produtora foi a reação da maioria dos participantes: exaltados, pareciam receber um presente!

Por fim, a terceira e última situação se estabeleceu a partir do anúncio de que a artista norte-americana estaria, a partir daquele momento, disponível para assinar os macacões-regalos. Prontamente, uma fila foi organizada e deu-se início a sessão de autógrafos.

Para a pergunta “onde termina o ativismo e começa o fetichismo?”, Coco Fusco não tem resposta satisfatória. Para os estudantes e profissionais das artes cênicas caberia indagar quando o sonho brasileiro de ser “backing vocal de arethas franklins” vai, enfim, desaparecer.

Nota

¹ Conceito investigado e discutido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, que, entre outras definições e discussões, significa um desequilíbrio entre direito público e fato político. Ver Agamben, 2003.

Bibliografia e links

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
FUSCO, Coco. *Depoimento da artista*. São Paulo, junho de 2005. <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/15festival/galeria/galeria09.asp>
Site Videobrasil, com informações e imagens da performance: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/15festival/galeria/galeria09.asp>
Site Coco Fusco: <http://www.thing.net/%7Eecocofusco/index.html>

* * *

EXPERIÊNCIAS XAMÂNICAS

E O ARTISTA CÊNICO

Márcia Virginia Bezerra Araújo

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Xamanismo, rituais, corpo cênico

A busca pelo xamã interior ou por um corpo xamânico tem motivado artistas e pesquisadores cênicos em seus processos criativos, embora o termo *xamã* esteja sendo utilizado diferentemente do sentido tradicional, associado à feitiçaria, espíritos ancestrais e cura. Existe um movimento de mão-dupla de recorrência a rituais xamânicos, um de pessoas que estão em busca de autoconhecimento, e como consequência, descobrem seus potenciais artísticos, e outro que parte dos artistas e pesquisadores, em busca de suas verdades cênicas, os quais encontram uma maneira de celebrar a vida.

O Xamanismo deu origem a muitas religiões, mas nunca se tornou uma religião. Seus princípios são universais, podendo ser encontrados nas tradições de vários povos. Guiados pelo mito do paraíso perdido, alguns procuram o Xamanismo por este ser um dos caminhos de acessar a natureza, só que a busca pela volta às origens está mais ligada ao encontro com nossas missões junto à sociedade tecnológica contemporânea, sem perder de vista a recuperação do planeta.

Na linha de trabalho de autoconhecimento, participei de vivências com a xamã brasileira Marise Dantas (Yatamalo), que mora em João Pessoa, e com a francesa Sylvie (Shining Woman), que mora na Chapada Diamantina. Esses trabalhos xamânicos têm como finalidade atingir novos estágios de consciência,¹ sem, necessariamente, fazer uso de alucinógenos.

Na área de teatro, participei do curso “O Corpo e a Voz na *Performance*: do xamã ao ator”, com a profa. Rachel Karafistan, da Universidade de Leeds, Inglaterra. Sua metodologia confirmou alguns aspectos da minha experiência, cujos exercícios propostos incluíam canções de poder, tanto para o aquecimento corporal, quanto para a criação das relações do “corpo-sonoridades”. Na atividade com os elementos da natureza – água, terra, fogo e ar – senti uma abertura maior para a criação poética e descobri minha inclinação para a comicidade.

Estas experiências me têm permitido entender o rito como um procedimento capaz de promover transformações, potencializando o processo criativo e o pensamento poético. Como parte da minha pesquisa atual em artes cênicas, interessada tanto nos processos criativos do corpo cênico quanto nos processos de desenvolvimento da consciência corporal, venho participando do encontro bimestral de Mulheres do Castelar da Alvorada, liderado por Sylvie, com o propósito de selecionar estratégias didáticas de condução para um grupo de atores/dançarinos.

O trabalho com as mulheres é essencialmente vivencial, onde o corpo aparece como espaço de meditação e beleza. Embora longe do palco, encontramos muitas formas de espetacularidade nestes rituais tribais ancestrais, como as danças coletivas, circulares e sagradas, os

cânticos e as formas plásticas de objetos rituais. Ainda que não seja um grupo de formação de xamãs, eventualmente há ensinamentos de tradições diversas, que fazem referência à sexualidade e cumplicidade do feminino, às relações de gênero e à mitologia pessoal.

O ritual da “sauna sagrada”

Dentre as cerimônias mais importantes do Xamanismo, a sauna sagrada, também chamada de cabana de suor, é considerada um tipo de medicina, “na medida em que serve para purificar e limpar o corpo de toxinas, para libertar-se, para ajudar as pessoas a brilhar mais”, como disse um de meus entrevistados.² É um ritual bastante forte, não apenas para os iniciados, mas também para os que participam com frequência. Cada experiência é única, apesar da estrutura do ritual permanecer mesma. A arquitetura da cabana remete a uma cosmologia, a uma sabedoria, a um conhecimento em forma de rodas. Cada graveto tem uma função, tem o poder de se conectar com tudo o que está abaixo e acima da Mãe Terra.

O objetivo do ritual da sauna é viajar no tempo e no espaço e entrar num tempo mítico, apesar da nossa resistência para sair do controle da mente, como descrevo a seguir:

Cada vez que me preparo para ir ao Castelar da Alvorada para mais um encontro de mulheres, vem ansiedade e medo, pois não é fácil encarar os lados obscuros de meus padrões de comportamento cristalizados. Lá sei que vou me deparar com medos e dificuldades, mas, uma vez integrada ao grupo, às tarefas coletivas, da cozinha ou da preparação dos ambientes rituais, vou seguindo o ritmo das atividades, com o intento de aproveitar as informações da mente incorporada. Assim, as questões a serem trabalhadas são deixadas a cargo do corpo, da via da intensificação corporal, o que pode ser chamado de espiritualidade.³ Sentir mais forte o sopro da vida é surpreendente para mim, que não fazia idéia do potencial que tinha, do qual conheci apenas uma pequena parte.

O ritual da sauna atua na dimensão energética, afastando todo o pensamento linear. Aqui se trabalha com o risco, físico e psíquico, mas de acordo com a natureza individual de cada pessoa. O fato é que as transformações são visíveis, ao sentirmos tanta energia após uma sauna revigoradora:

A primeira sauna a gente nunca esquece, especialmente quando se está no lugar mais quente, o Oeste, o lugar da transformação, da introspecção, do feminino, da morte e renascimento. Quando saí, me senti como uma loba, assumi a postura animal e deitei abraçando a terra fria, junto a outras mulheres que estavam diante do fogo. O guardião do fogo passou oferecendo água de beber e melancia para nos hidratar. Eu estava coberta de areia, de tanto que mudei de posição dentro da sauna, para me acalmar nos momentos de desespero com a falta de ar. Para se aproveitar do estado alterado de consciência durante a sauna devemos manter a cabeça erguida, suportando as dificuldades, até que elas desapareçam da mente. É preciso muita disciplina para não dar uma respirada na areia fria do chão. As próximas saunas que se seguiram tiveram características diferentes, de acordo com o que o grupo tinha para ser trabalhado no momento. Mas em todas estas cerimônias há uma coisa em comum: o desconforto gerado pelo calor intenso é sempre aliviado pela beleza dos cânticos⁴ e pela união de vozes femininas, acompanhadas pelo tambor e as orientações de Sylvie.

O ritual como atualização de mitos

Espaços como o Castelar da Alvorada se tornam altares onde são permitidos ritualizar a experiência humana e atualizar mitos pessoais e coletivos. O ritual atualiza algum mito, seja de narrativa pessoal, seja de narrativa coletiva. No entanto, como observa FEINSTEIN & KRUPPNER (1997:20), “crescer deixou de ser uma questão de seguir os passos firmes dos ancestrais”. É necessário libertar-nos de mitos obsoletos, sendo a mitologia algo que se tornou cada vez mais uma questão pessoal.

Assim como na cena artística em que a dramaturgia pode ser construída a partir da história do corpo do intérprete, nos ritos de passagem xamânicos o papel do corpo é fundamental no processo de re-

encontro com a subjetividade, tão importante na cena atual. Há momentos de meditação profunda, momentos de excitação neuromuscular de voz e movimento corporal, há intensificação dos sentidos, através do contato com os rios, pedras e árvores, com o calor do fogo, com as batidas do tambor, com o escuro total ou com as intempéries da natureza. Tudo isso gera estados alterados de consciência, nos quais as diferentes frequências de ondas cerebrais fazem com que a atenção da mente se dirija para o interior, aumentando a quantidade de energia interna disponível e, conseqüentemente, levando a uma expressão criativa mais próxima da natureza real de cada indivíduo.

A possibilidade de aplicação das noções xamânicas às artes cênicas está justamente no caráter vivencial e de transformação pessoal, na valorização do conhecimento via corpo. Considerando que nem a Dança e nem o Teatro são resultados apenas de treinamento técnico, o que poderia ser útil aos processos criativos dos atores/bailarinos? O Xamanismo é um sistema que tem contribuído para quebrar com o convencional em termos de comportamento, seja psicológico, seja relativo a modelos estáticos de corpo cênico. A iniciação xamânica é uma das maneiras de rompimento com os modelos dominantes que nos tiram a força e o nosso dom. É muito comum o artista cênico ter algum tipo de bloqueio ou de dificuldade diante da atuação ou de um processo criativo. Tensões psíquicas que levam aos “brancos”, quando acontece do intérprete esquecer a próxima fala ou o movimento de uma seqüência elaborada. Questões de insegurança, de auto-estima e de relacionamento também são frequentes, mas o que impede uma melhor atuação é quando o talento é boicotado pelos mitos e crenças destrutivas. Nesse sentido, o método ritualístico pode ser útil na mudança mental e na evolução da mitologia pessoal do intérprete, a fim de encorajar sua construção poética.

Atualmente a busca de si mesmo entre os artistas cênicos está ligada à necessidade de mexer nos padrões inconscientes de comportamento para que haja um desvelamento do corpo, que é também texto performativo. Como resultado, há a compreensão de que a consciência está em constante modificação, e de que as narrativas se constroem e se reconstróem, quando os intérpretes estão voltados a “narrar” a própria poesia.

Estar na fronteira entre arte e vida, numa via parateatral de *performance* e sonho, tem sido fonte de inspiração não apenas de antigos, mas também de recentes mestres do teatro e da dança, a exemplo de COHEN (2001), devido à necessidade que temos de realimentar nosso imaginário. Os artistas-xamãs são ao mesmo tempo os personagens e aqueles que mostram seus personagens, simultaneamente na primeira e na terceira pessoa, uma vez que têm buscado muitas vias de confluência para formar suas redes de ressignificação, valorizando o conhecimento mítico como ampliação da consciência humana.

Notas

¹ Uso aqui a noção de *consciência* como um tipo de razão ou cognição incorporada, ou ainda como inconsciência cognitiva, como discutida em LAKOFF e JOHNSON, 1999, pp. 9-15.

² Derval Gramacho, autor do livro *Magia xamânica: roda de cura*.

³ Ver noção de espiritualidade em CAPRA, 2001:79-82.

⁴ O papel das canções, presentes em quase todos os rituais, é o de fazer contato com a nossa parte criança, com a nossa parte inocente, com a nossa parte de poesia.

Bibliografia

- ARAÚJO, Márcia V.B. *Rituais do Corpo Cênico*. Cadernos do GIPE-CIT nº 13 (Julho 2005): 147-160.
- CAPRA, Fritjof. *As Conexões Ocultas*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- COHEN, Renato. Xamanismo e Performance: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov. Revista Repertório Teatro & Dança – Ano 4, n.º 5 – 2001-Salvador, PPGAC (14-23).
- FEINSTEIN, David & KRIPPNER, Stanley. *Mitologia Pessoal. A Psicologia Evolutiva do ser. Como descobrir sua história interior através de rituais, sonhos e da imaginação*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- GRAMACHO, Derval & Victória. *Magia xamânica: roda de cura*. São Paulo: Madras, 2002.

KARAFISTAN, R. *The Spirits wouldn't let me be anything else: Shamanic Dimensions in Theatre Practice Today*. Cambridge University Press, 2003.
LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York, Basic Books, 1999.

* * *

ESTRADAS DE SONHOS: UMA CONTRIBUIÇÃO CIRCENSE NA FORMAÇÃO DO ATOR

Marcus Villa Góis

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Teatro; circo; ator

The Atrium – A Biografia de uma Viagem – Apresentação

Ensaio introdutório no qual eu descrevo o trabalho marginal de Copeau, quando ele leva seu grupo para uma cidadezinha no interior da França (Borgonha), e do Teatro Potlach, quando se instala em Fara in Sabina. Marginal porque eles se isolaram e trabalham somente o treinamento do ator. Marginal também esta pesquisa porque autobiográfica e se trata de um teatro físico na fronteira com o circo. Marginal como o trabalho que pretendo desenvolver com a comunidade do Parque São Cristóvão e Fazenda Cassange, a partir do método do curso de Teatro-Circo, conclusão da presente dissertação.

Caminhos trilhados

- *Meu Reino por um Cavalo*

Espectáculo montado pelos Soterópolis Brincantes em 1998, sob minha direção. Escolhido, pois Dias Gomes indicava um trapézio em cena. Complementamos com o surgimento dos *clowns* quando Otávio, o protagonista, sentava à máquina de escrever. Eram imagens de sua cabeça. Inserimos uma corda de amarração por onde descia Vianinha, um espírito escritor que dava conselhos a Otávio. Feito no Palco Verde da Escola de Teatro da UFBA.

- *Pano de Roda*

Também sob minha direção este espetáculo foi adaptado de *Ato sem Palavras*, de Samuel Becket. Neste substituí a árvore pelo trapézio, os cubos por luvas e sapatos, permanecendo o mesmo objetivo de alcançar a água.

- *Curso de Novo Circo*

Foi o primeiro ano do curso de Novo-Circo da Escola de Teatro de Bolonha, na época dirigido pela Alessandra Galante Garrone. Para este curso juntaram-se atores, dançarinos, artistas de rua e circenses. Dividido em módulos, houve uma pequena apresentação para cada um deles. A prática, o estar em cena, foi muito valorizada. Dança: Loretta; Coreografia: Erick Stieffatre; Improvisação: Valeria Campos; Novo Circo: Benoit e Camila; Técnica de Corpo: Claudia Buzzzi; Interpretação: Vittorio Franceschi. Na dissertação descrevo os exercícios feitos em cada aula, colocando-os em negrito. Assim como fiz para os espetáculos.

- *Um Estágio no Circo Baroque*

Passamos 15 dias com esse grupo de Novo-Circo. As aulas sempre tinham pitadas de teatro ou dança e foram de: Malabarismo com Michel Arias; Bastão com Yanick Javaudin; Acrobacias com Loren Monot e Celine Dupuis; Tecido com Camila Gigliotto.

- *Ombra di Luna*

Concluímos o curso de Novo-Circo com a montagem desse espetáculo, baseado na epopéia de Gilgamesh, sob a direção de Marcello Chiarenza. O espetáculo teve uma grande repercussão na Itália, apre-

sentando-se, entre outros lugares, na Bienal de Veneza e na Festa Internacional do Circo Contemporâneo, em Brescia. Foi considerado o primeiro espetáculo de Novo Circo da Itália.

O espetáculo foi construído em cima de uma dramaturgia, mas não se preocupava com a recepção, se o público entendia a epopéia ou não. Foi construído em cima de signos, de uma imagem considerada arquetípica. O espetáculo não possuía diálogos, mas textos narrativos. Marcello não se preocupava com o entendimento, mas com a emoção despertada em um nível instintivo de imagens.

- *O Sonho*

Foi o resultado do curso de Teatro-Circo ministrado por mim na escola Via Magia, em Salvador. Os exercícios eram praticamente os mesmos dos descritos no final desta dissertação, mas ainda não estavam sistematizados. A justificativa para a inserção dos elementos circenses foi criada em um primeiro momento por mim, na adaptação, e posteriormente ampliada por todo o grupo.

Assim, o tecido era o elemento por onde a Deusa Agnes (Inês) descia dos céus, em um diálogo com seu pai Indra (voz em *off*). O trapézio foi o elemento distanciador entre Vitoria e o Oficial. Os malabares serviam a uma súplica ao deus Indra. A Perna-de-Pau delineava o poder policial. O fogo purificava o que se tornou carnal na filha do Deus.

Caminhos investigados

- *O Novo Circo: a Retomada do Corpo e a Contextualização do Virtuosismo*

Tema polêmico porque tende a mumificar o circo tradicional e a exaltar novas companhias. É um debate principalmente político. Discorri sobre o circo no que tange aos aspectos teatrais, por exemplo: o Circo-Teatro, criado pelo palhaço Benjamim de Oliveira no início do século XX. Aponto como gênese deste gênero três fatores: o surgimento de um novo teatro, em torno a 68 (Odin, Living Theater, Teatro du Soleil, Bread and Puppets, entre outros), preocupado em diversificar a linguagem teatral; a influência russa do circo de Moscou com o surgimento do diretor e do coreógrafo circense; e o surgimento das escolas de Circo a partir de 1972.

- *As Palavras no Teatro – Séculos e Séculos, Amém*

Aqui critico o abuso do uso das palavras no teatro ocidental, influenciado por Artaud e Barba.

- *Meyerhold, o Naturalismo e os Elementos Circenses*

Analiso o momento em que Meyerhold se afasta do naturalismo e do seu mestre Stanislavsky para criar um teatro simbolista e, posteriormente, construtivista. Aponto a influência de Meyerhold no teatro ocidental e seu método físico: a biomecânica; pois se o naturalismo parte da memória emotiva, passa pela personificação para chegar às ações físicas, a biomecânica parte do pensamento em direção ao movimento, do movimento à emoção da emoção às palavras. Descrevo uma série de conceitos e exercícios utilizados por Meyerhold, sendo ele um dos primeiros a afirmar que o ator deve se exercitar com elementos circenses: entre eles o malabarismo e a acrobacia.

- *O Processo de Montagem – Montagem das Atrações*

Analiso as teorias de um aluno de Meyerhold, Eisenstein, que posteriormente se dedica ao cinema, comparando-as e complementando-as com a montagem concebida pela Antropologia Teatral, tendo como pano de fundo a montagem teatral envolvendo elementos circenses. Pois, para o autor: “O autêntico fundamento da eficiência do espetáculo não é a revelação do desenho do dramaturgo, ou a correta interpretação do ator, o respeito fiel da época etc., mas somente a atração e o sistema de atrações”, e atração sendo um momento agressivo de teatro (ou mesmo uma atração circense).

- *O Circo e a Antropologia Teatral – Princípios que Retornam*

Princípios que retornam sempre no decorrer desta dissertação. Aqui explico mais pormenorizadamente o princípio da Alteração do Equilíbrio; o princípio da Oposição; o princípio da Danças das Energias; que norteiam a Antropologia Teatral.

- *Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo*

Por se tratar de uma proposta na fronteira entre o teatro e o circo faço uma análise semiológica, diferenciando o texto dramático do texto espetacular. Falo do que seria concatenação e simultaneidade para Barba e estético e mítico para Renato Cohen, para chegar numa linguagem performática que poderia ser utilizada nos espetáculos de teatro-circo.

Caminhos imaginados

- *Trilhas e Rumos do Aprendizado do Ator Circense*

Aqui, concluindo, me pergunto como preparar o ator para este Teatro-Circo. Volto a destacar a importância da marginalidade no teatro, distinguindo a vanguarda dos avampostos: os grupos do novo teatro que não estavam preocupados em fazer teatro, mas em comunicar algo a um público, que Eugênio Barba denomina terceiro teatro. A partir da Antropologia Teatral destaco dois processos de aprendizado do artista: inculturação (dentro de uma cultura) e aculturação (se aproximando de uma cultura), e concluo que o aprendizado circense pelos atores nas escolas de circo deve ser transcultural, misturando, trocando informações, mas com a implicação naquilo que se faz, com responsabilidade.

- *Roma entre a Prisão e a Fortaleza*

Destaco uma metáfora de Franco Ruffini das minhas aulas em Roma. Prisão e Fortaleza são iguais, com paredes fortes e grades, guarda o perigo dentro e guarda o perigo fora. A diferença faz quem tem a chave. O ator só deve embarcar no universo circense se ele for em busca da chave de sua técnica, precisa saber usar perfeitamente quando quiser, mas se desvencilhar também quando quiser.

- *Em Busca de um Método*

Pergunto-me: esconder ou mostrar o circo no teatro? Escondendo destacaria o aspecto teatral, a naturalidade do movimento, a ilusão. Mostrando destacaria o aspecto espetacular, tende a chocar e a impressionar o público.

- *O Projeto*

Concluo com a apresentação de uma proposta de um curso de Teatro Circo. Com 560 horas, 15 horas por semana, baseado nas técnicas circenses e na antropologia teatral. Com uma amostra de cenas e um espetáculo final. Com um treinamento no qual o ator aprende anotando tudo em um caderno de progressos. Tendo o “diário de bordo” como reunião dos “Cadernos de Progresso” que serviria de documento básico para a formação de um grupo teatral. Porque teatro e circo é grupo, é família.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
 DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*. Campinas: UNICAMP, 1995.
 RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
 BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *L'Arte segreta dell'Attore*. Lecce: Argo, 1998.
 CRISTOFORETTI, Gigi e SERENA, Alessandro. *Il circo e la scena*. La Biennale di Venezia, 2001.
 DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Roma: Bulzoni, 1999.
 EJZENSTEJN, Sergej M. *Il montaggio*. Venezia: Marsilio, 1986.
 GENET, Jean. *Il funambolo e altri scritti*. Milano: Adelphi, 1997.
 LECOQ, Jacques. *Il corpo poetico*. Milano: Ubulibri, 2001.

MEJERCHOLD, Vsevolod. *L'Attore biomeccanico*. Milano: Ubulibri, 1998.
 MEJERCHOLD, Vsevolod. *La rivoluzione teatrale*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

RÉMY, Tristan. *Arrivano i clowns. Le più belle 'comiche' del circo*. Milano: Emme, 1981.

RUFFINI, Franco. *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*. Roma: Bulzoni, 2001.

SERENA, Alessandro e VITA, Emilio. *Lo spettacolo del corpo*. Ravenna: Montanari, 2000.

* * *

DO ESTÍMULO À AUTORIA DE TEXTOS CÊNICOS: NADA VEM DO NADA

Margarida Gandara Rauen (Margie)

Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Ensino, dramaturgia, roteiros

Muitos(as) estudantes têm um profundo receio diante da proposta didática de adaptar a obra de um autor canônico para criarem os seus próprios textos. Apesar de conhecerem releituras, atualizações ou apropriações de peças,¹ de terem estudado a paródia ou ainda discutido o assunto da colonização intelectual, fazem algumas perguntas comuns: Posso mexer num clássico? Existem limites para reler uma peça? Posso mesmo me apropriar de uma cena como ponto de partida para escrever uma peça de minha autoria?

Neste contexto, minha comunicação considera critérios para a produção de texto baseada em autores como William Shakespeare.² Trata-se de um trabalho gradativo de emancipação autoral, que idealmente resulte na explosão dos limites do teatro tradicional e na pesquisa sobre *performance* como linguagem.

1. Desmonumentalizar o clássico

A bibliografia brasileira sobre dramaturgia não oferece recursos amplos sobre a apropriação de dramaturgos canônicos e a produção de texto para a cena, embora haja livros recentes, tais como PALLOTTINI (2005) e REWALD (2005). Ao deparar-se com a necessidade de realizar um exercício autoral, o/a estudante, sem apoio bibliográfico, sente-se inseguro(a) e até incapaz, haja vista também a reverência excessiva para com os cânones, incutida ao longo da escolaridade.

Como incentivar uma relação livre com um clássico? O roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard para o filme *Shakespeare apaixonado*, dirigido por John Maden (1998), é um bom início, sugerindo que Shakespeare não era uma sumidade, mas uma pessoa comum, com problemas familiares e profissionais. No início do filme, o então jovem dramaturgo se encontra perturbado, sente-se como se: “[sua] pena tivesse quebrado...” Transtornado, vai para uma taverna e encontra Marlowe. Confessa que não está conseguindo escrever nada e, em seguida, Marlowe lhe fornece uma trama para Romeu e Ethel, futura *Romeu e Julieta*. O roteiro, em vez de construir uma relação platônica sobre a autoria, destaca a apropriação de fontes, além da sugestão de co-autoria. Vale o pensamento pré-socrático: “Nada vem do nada.” Todos/todas os/as grandes autores(as) dispõem de um repertório de leitura e referências estéticas, além da vivência cotidiana, para a criação.

O conhecimento sobre a experiência criativa de outros dramaturgos e diretores teatrais pode estimular, portanto, uma visão técnica. Trata-se, ainda, de assumir uma atitude pedagógica baseada em verbos tais como transformar, relacionar (comparando e contrastando), desenvolver, questionar e rever em vez de meramente fixar, copiar, formar, repetir e transmitir.

2. Primeiras aventuras

Uma estratégia interessante para subverter o receio de “mexer” num texto canônico é instigar a reflexão sobre o fato de que há múlti-

plas versões de textos clássicos e a própria idéia de clássico implica um longo processo de transmissão envolvendo não só um autor, mas diversos “co-autores” que nele interferiram ao longo do tempo: tradutores, editores, diretores (e.g., a concepção de direção), atores (e.g., a dramaturgia de elenco em criações coletivas).

Uma informação marcante, no caso de Shakespeare, é tomar conhecimento das peças existentes em múltiplas versões *in quarto* e *in folio*, desmistificando a noção de que há originais da obra, mesmo em língua inglesa. O estudo comparativo de diversas edições traduzidas de uma mesma peça também provoca reações surpreendentes e proporciona o desmantelamento da noção equivocada de fidelidade, haja vista a alta incidência de variação entre tradutores.

Após o estudo comparativo de versões textuais, aproveitando-se filmes e encenações (tanto em vídeo como na aula de campo em teatro), pode-se colocar o/a estudante em contato com a diversidade de olhares de direção e interpretação, familiarizando-o(a) com alguns dos procedimentos mais amenos e comuns de adaptação, destacando-se o “enxugamento” do texto, objetivando um menor tempo de apresentação ou para destaque de algum aspecto do mesmo. Trata-se de:

- a) cortar falas e trechos, principalmente as descrições de espaço e tempo que podem ser substituídas por efeitos de luz e som;
- b) rever e eventualmente modificar as rubricas do texto de partida para atingir efeitos específicos na encenação;
- c) cortar subtramas para destaque da trama principal;
- d) cortar e/ou reorganizar cenas (combinando-se informação de várias cenas);
- e) cortar personagens secundárias.

Levando a aventura para uma ousadia maior, pode-se não só familiarizar o/a estudante com filmes e peças que são o resultado de interferências mais extensas no texto de partida, mas solicitar-lhe uma proposta de transposição. São procedimentos comuns para concepções transformadas de encenação, destacando temas e situações intemporais e universais do texto, os seguintes:

- a) a transposição do texto para uma época e/ou local atual, através de escolhas de adereços, figurino, cenário, música;
- b) a transposição das personagens para novas situações sociais e/ou políticas através da interpretação e de trabalho de ator/atriz, sem modificar o texto (p. ex. fazer uma leitura homossexual de um conflito originalmente heterossexual; trabalhar o aspecto cultural, racial ou étnico, substituindo, por exemplo, personagens brancas, por amarelas, africanas, aborígenes, etc...);
- c) a transposição da trama da peça para outra época e ambiente sócio-histórico, com implicações tais como atualização da linguagem e adaptação da dramaturgia em função da realocização (p. ex. mudança de nomes de personagens, mudança de referências geográficas e históricas).

A valorização da intemporalidade e universalidade tem, porém, um efeito simplificador. O que normalmente é chamado de “essência” das peças de Shakespeare parece senso comum sobre temas tais como o amor, o poder e a traição, mas não vivemos mais o patriarcado anglicano, a monarquia e o mercantilismo. Um procedimento teatral comum tem sido o da transposição de tempo e espaço. Mantém-se a fábula, havendo a realocização do pré-texto, através de indumentária, música e cenário ou, eventualmente, com adaptação de cenas e/ou personagens, “enxugamento” de falas, atualização de vocabulário e sintaxe ou novas traduções, na variedade coloquial da cultura de chegada (traduções comunicativas). Em decorrência da própria fixação em aspectos intemporais e universais da temática e da trama, as apropriações acabam não dando conta de historicizar *[sic]* a dramaturgia e problematizar as relações entre passado e presente, embora realizem extensas alterações de forma.

3. Colocar o passado em diálogo com o presente

Conforme propõe Brecht, o espectador precisa perceber o caráter efêmero dos acontecimentos e dos seres humanos, pensando em sua

própria realidade como histórica, criticável e transformável. Daí o princípio de historicizar. Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, já discutia o atraso com que a sociedade assimila as grandes transformações científicas e propunha uma atitude livre para que o teatro pudesse gerar produtividade ao mesmo tempo que diverte. Questiona a empatia e a submissão aos modelos antigos de teatro e de relações humanas, ao mesmo tempo que argumenta a necessidade de transformação.

O trabalho de nova dramaturgia ganha outro porte quando objetiva a contestação. Transcorridos quase sessenta anos desde a reflexão de Brecht sobre a necessidade de transformação da sociedade e apesar de todos os avanços do teatro político no mundo, para o/a jovem criador(a), permanece o desafio de descobrir respostas para uma pergunta-chave: como colocar textos antigos em diálogo com épocas e contextos sócio-históricos mais recentes de modo a fomentar mudanças de comportamento? Mesmo quando os obstáculos da monumentalização, da empatia e da mera reprodução de padrões culturais foram transpostos, a vontade de criar a partir de um pré-texto não é suficiente para que haja nova dramaturgia, roteirização para *performance* ou pesquisa de linguagem no sentido revolucionário.

No cotidiano da sala de aula, o trabalho de apropriação de autores canônicos visando à nova dramaturgia, além da dimensão ideológica, requer abertura para a exploração e vivência de outros procedimentos:

- a) discordar de e/ou questionar a mentalidade/visão-de-mundo de uma peça e colocá-la em diálogo com uma mentalidade alternativa ou mais atual. Ex.: escrever uma peça com mentalidade feminista, em que as personagens mulheres não se comportem de modo submisso ou questionem a opressão do patriarcado tradicional;
- b) retomar um problema ou conflito de uma peça para discutir possíveis soluções ou ampliações dos mesmos em nova peça;
- c) escolher uma cena, personagem ou aspecto de uma peça para colocá-lo em diálogo com outra época, ideologia ou ambiente;
- d) modificar o gênero e/ou concepção geral da forma de uma peça (p. ex. tragédia transposta em comédia; estrutura linear e enredo transposto para colagem de cenas; *performance* como linguagem e *work in progress* (COHEN, 1989 e 1998);
- e) rever o papel do público na peça (p. ex. ao invés de espectador passivo, torná-lo partícipe da ação).

Mencionar, ainda, o Teatro do Oprimido é indispensável quando o assunto é a emancipação autoral que vai além da apropriação de cânones. Augusto Boal, hoje reconhecido, lido e pesquisado nas principais universidades do mundo, com sua ênfase no desenvolvimento da cidadania e na transformação do espectador comum em ator (agente social de mudança) oferece inúmeras técnicas expressivas e comunicativas que proporcionam a experiência autoral e podem ser estudadas em seus diversos livros. Quem deseje pesquisar processos criativos à luz da ampla diversidade cultural e de estudos da *performance* encontrará em SCHECHNER uma referência didática fundamental.

Notas

¹ Por exemplo, o estudo comparativo de *Hamlet* e *Hamlet-máquina*, de Heiner Müller e da *Medéia*, de Eurípedes, seguida por *A gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Medeia material*, de Heiner Müller e *Des-Medéia*, de Denise Stoklos. Vide, ainda, o trabalho de Bob Wilson (amplo material na Internet).

² Agradeço a todos/todas os alunos e alunas da FAP, UNICENTRO e outras IES e oficinas diversas que, com suas dúvidas e observações, contribuíram para que eu encontrasse as soluções didáticas aqui apresentadas e a minha própria busca estética. Agradeço ao editor José Roberto O'Shea (UFSC, revista *Ilha do Desterro*), pelo convite que me motivou a preparar uma versão mais longa deste artigo, base para esta comunicação.

Bibliografia

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
 _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PALLOTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2005.
 REWALD, Rubens. *Caos: Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
 SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. London e New York: Routledge, 2002.

* * *

FORMAR-SE EM TEATRO: ATO INTENSO

Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Atuação, composição, pesquisa prática

O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. Pois este se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. (DELEUZE, 1997:153)

Um professor comentou: “É fragmentado... difícil para entender...”. O estudante, ávido pelo contato com o mestre, decepcionou-se com a observação sobre a encenação presenciada. Estranhou. Havia ele estado em permanente experimento teatral, por meses, até chegar ali, no fim de uma etapa de sua formação de ator no Curso de Teatro da UFMG. Ele queria o jogo com o público. E estava presente para isso. No processo cênico ele mergulhou na pesquisa-prática proposta pela direção artística e conquistou metamorfoses. Fez a vivência do avesso de si. Brigou com hábitos teatrais de continuidade, verossimilhança, de ilustração de histórias. Viveu o não limite d’O teatro, aliás, torceu o teatro em composições irreverentes. Desenquadrou-se para cair, literalmente, em outras molduras, até virtuais. Interagiu com outras linguagens artísticas vivenciando o corpo pensante e criador. Transitou pelo espaço atravessando outro. Microscópicos instantes de êxtases aconteceram. Pareciam brinquedos novos. Guardou alguns para si, mas os que ofereceu se tornaram ações-físicas potentes. Abriu-se. Desmascarou-se. Dançou. Pois, encenava um baile na *Casa do Baile*, Lagoa da Pampulha... um cenário lindo e instigante. Ele queria o devir no rodopio, e era incentivado para viver atos intensos. Assim, poetizou com a própria presença. Achou, então, que merecia um contato diferente com aquele espectador. Esperava jogo e menos juízo. Mas, com olhar arguto, afirmou seu experimento coletivo: teatro de invento (ou ao vento para perder o assento?..).

Deslocado: palavra escolhida por ela para sintetizar o processo cênico. Ela que surpreendeu a todos com ações fortes e desenhadas já em composições iniciais de sala de aula, para esboço de cenas do mesmo espetáculo: *Hoje tem baile!*. Seu desejo: deslocar os conceitos para o espaço sem rótulos, desconjuntar a funcionalidade das palavras e transferi-la para uma imagem, desviar a tendência de composição somente pelo texto dramático para uma articulação pessoal, espetacular, desprender o público da leitura racional, cronológica e lógica de imediato, transferir a expectativa da recepção para o lugar do surpreendente, do inesperado, do jogo, um lugar de arte, às vezes obscuro, partido, mas vibrante. E criou ações-poéticas com seu corpo-escritor, modelando também textos outros como este:

Silêncio! Eu quero um longo e respeitoso silêncio agora para mim! Como um solo num palco, ouve minha voz... vindo... ouve! Ouve bem... ouve... do riso fez-se o pranto... silencioso e branco como a bruma... Eu... Eu! Não falarei Eu!... eu não existo mais como Eu! Quem é eu? Duas letinhas andando? Não digo mais Eu... como descrever uma mulher?... ela que sempre esperou o homem que vinha na bruma... sem saber de nada... o que era homem o que era mulher... (JABOR, 1996:72)

Escapou de si própria na ação. Viveu tonturas e perdas de orientação. Brigou consigo mesma, duramente, respingando dores na Lagoa.

Seu muito cabelo voou e a levou longe. Parecia no ar um conjunto de linhas que mantinha a conexão com os outros corpos ali presentes. Provocou desenhos no espaço. E, portanto, induziu misturas de ação na recepção ao improvisar em contatos, percepções e afetações. Ela sabia que o outro existia ali, naquele espaço, com ela, em atuação quase simultânea e múltipla. Público e atuante não se separavam. Ela materializava isso. Fundia os corpos presentes e magnetizava-os. Era um par perfeito para a atmosfera do baile ali proposto.

Quando os movimentos do par ‘pegam’, é porque foram apanhados na mesma atmosfera. (...) Este ‘meio’ tem de diferente em relação ao espaço e ao ar que se respira o fato de pôr em contato os corpos até mesmo a distância. Aumenta consideravelmente as forças de osmose. (...) A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. (...) A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo ato, é o espaço do corpo – esse prolongamento do corpo no espaço – que se impregna de forças inconscientes (GIL, 2005: 118-119).

No seu teatro de tato ela despreendeu-se, transferiu-se e deslocou-se com viscosidade própria. Ação perfeita num teatro torto, meio barroco até.

Outro estudante, neste baile, constatou a “desmontagem” ali apresentada. Lembrou-se do poeta Manoel de Barros e reafirmou a intensidade de se construir uma ruína. E embora tivesse aprendido que ruína é uma desconstrução, concluiu em manifesto: não construir! A palavra construção não tem gente dentro dela, analisou. Sua ação, na interlinguagem, beijava a antropofagia oswaldiana. E indagava: o que sobra se *comemos a Casa?*...

Arquitetura circular, criada em 1943 por Niemeyer, a *Casa do baile* foi o ponto de partida da invenção cênica de formandos em teatro aqui comentada. Entrar nas suas curvas significou rever as próprias flexibilidades artístico-acadêmicas, bem como as “atmosfera” da cidade. Foi preciso *comer a Casa* e deixar-se *comer* por ela. A aula inaugural, para o desenho da ação do ator, já começou no descolamento da escola por todos e ao atravessarmos a ponte que separa a *Casa* da rua. Foi esta mesma ponte que conduziu o público para o encontro, jogo cênico. Encaramos a estrutura sinuosa e paramos no jardim de Burle Marx. Na concha acústica imaginamos sons, imagens, como vibrações de Mnemosyne, mãe das musas, em presenças de memória e de esquecimento das épocas passadas exaladas ali. Depois, tocamos a pele de azulejos que reveste por fora seu salão de baile, único, e vivenciamos a experiência cinestésica nesta ilha artificial. Este percurso foi proposto também ao público no quadro único de cena. Tudo dizia sobre a saída da casa-escola e entrada numa casa-vida em busca de movimentos libertários, no piso histórico ou nas paredes de vidro. Experimentamos a atividade criadora, o sentido de formar e formar-se, em ações simultâneas. Jogamos com tudo o que aparecesse. Dissemos: “(Isso) porque ninguém mais me prende... Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa...”¹

Na encenação seguimos menos os roteiros predeterminados, e mais as “linhas do desejo”, como os próprios arquitetos denominam as rotas extra-oficiais feitas pelos pedestres. Então, os traços deixados por nós ali se tornaram textos espetaculares. E eram também textos abertos para tramas do público, em conjunto com os atuantes.

Estava anunciado o desejo/convite à liberdade artística, ao encontro lúdico. Um caso (uma *Casa*) de devir, inacabado, aberto a construções de ruínas...

Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa *entre* os pontos, ela só cresce pelo meio... um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre – dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois... uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade (DELEUZE, 1997:91).

E assim, constatamos que para se tocar de fato na pele, sentir mesmo os nossos “azulejões”,² foi preciso fazer como faz a artista plástica Adriana Varejão: tocar a alvenaria por dentro, desagregadoramente, partindo em pedacinhos mis, viver e ser a percepção num determinado espaço-tempo, mas múltiplo. Atitude pilar. Para atuantes e público.

As “demolições” dos atuantes, em implosões de esquemas corporais, foram realizadas devagar, pois suscitavam o contato com “poetas desconhecidas”. Amassamos, então, a planta do pé de cada um para resgatar sua face/fáscia³ moçambiqueira e reviver a pisada de Oxum.⁴ Cada passo criou, assim, espaço. O espaço se tornou corpo cênico. Vivo, presente. Mas, para o vento...

Buscamos a transcrição cênica de um baile em variados aspectos e formas. Apresentamos ações reais.⁵ Pedimos escutas sensíveis, não somente legíveis. Experimentamos atos estéticos como veículo de intervenção e sensação dos próprios espaços urbanos esquecidos pelo teatro para tentarmos emergir uma cidade-teatro, um organismo vivo. Tratamos da formação/formatura do ator como exercício de ocupação (e surgimento) de zonas artísticas intermediárias, num ato intenso de demolição de si mesmo, desafiando os próprios juízos e entendimentos.

Constatamos no final

A ponte não é de concreto, não é de ferro não é de cimento, a ponte é até onde vai o meu pensamento. A ponte não é para ir nem para pra voltar, a ponte é somente atravessar caminhar sobre as águas deste momento.⁶

Notas

¹ Fala inspirada em textos de Clarice Lispector que pertence ao roteiro do espetáculo.

² “Azulejões” é o nome de uma obra de 2001 desta artista.

³ Fáscia plantar: membrana que envolve os músculos da região plantar do pé.

⁴ Oxum, orixá da lagoa, foi homenageada em 2005 no Candomblé.

⁵ Ler sobre “ação real” em MARINIS, 2000: pp. 187-200.

⁶ Letra da música *A ponte*, de Lenine e L. Queiroga, que finalizava o espetáculo.

Bibliografia

- DELUZE, G. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- _____. e GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997.
- GIL, José. *O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- HILDEBRANDO, B. A.; GUSMÃO, R. e MENDONÇA, M. B. (org) *Cadernos de Encenação*, Belo Horizonte, n. 2, pp. 13 e 14, junho 2005.
- JABOR, Arnaldo. *Eu sei que vou te amar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.
- MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.

* * *

O BINÔMIO BONECO-MANIPULADOR E A IDÉIA DE ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO

Mario Ferreira Piragibe

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Teatro contemporâneo, bonecos, animação

Por mais que se possa parecer simples à primeira vista, a indagação sobre quem ou o que desempenharia função de ator no teatro de bonecos é uma questão que merece certa reflexão, sobretudo se analisada levando-se em consideração o contexto contemporâneo da arte.

O boneco fascina ao ser visto como objeto que se move fingindo estar vivo, quando dança ao som de determinada música, e também ao desempenhar personagens em tramas dramáticas. Um dos inúmeros motivos dessa fascinação relaciona-se ao embate entre vida e morte que se dá dentro do observador que se encanta com o boneco animado: ele se move e parece se comportar como se fosse algo mais do que de fato é. A impressão àqueles mais entregues à fantasia da animação é a de que o boneco trava uma batalha contra a própria condição

de *inanimidade*, condição que, mesmo em meio à representação, abate-se ciclicamente sobre boneco e platéia. Os olhos da audiência presenciavam um evento que provoca seus sentidos de modo a impor uma dinâmica circular à sua percepção: isto é morto, mas parece que vive; isto está vivo mas é morto.

O que faz esse jogo ser tão impressionante – o fato de o boneco ser um objeto sem vida – é também o que determina a impossibilidade de a forma animada desempenhar a função de ator. A falta de uma *autonomia ontológica* impede o boneco de ser agente de sua *performance*. Como ser inanimado (desprovido de alma) este não é capaz de criar ou de orientar a sua apresentação. Inconsciente de si e de seus movimentos, o boneco é incapaz de *interpretar*, ou seja, de combinar as informações da dramaturgia e as orientações da encenação para, através de sua sensibilidade e discernimento, criar e executar uma ação dramática.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, chama a atenção para o fato de que “o signo mais importante de sua [do ator] função é a duplicidade: viver e mostrar, ser ao mesmo tempo ele mesmo e outro, um ser de papel e um ser de carne” (PAVIS, 1998:34). Parece claro que é vedada ao boneco a experiência dessa duplicidade. A aparência de vida que seus movimentos sugerem está irremediavelmente circunscrita ao momento do espetáculo, e se parece apressada a declaração de que essa vida estaria subordinada à ficção da cena teatral, é ao menos suficiente o entendimento de que o boneco não é o sujeito de suas próprias ações; seus movimentos são originados em um outro corpo.

Esse outro corpo é o do manipulador, do *bonequeiro*. Talvez o verdadeiro ator do teatro de animação.¹ Entretanto é possível que o dicionário de Pavis ainda possa contribuir para a nossa reflexão:

Na tradição ocidental, onde encarna seu personagem, fazendo passar-se por ele, o ator é antes de tudo uma presença física sobre a cena, que mantém verdadeiras relações “corpo-a-corpo” com o público, que é convidado a captar a dimensão imediatamente palpável e carnal, mas também efêmera e inapreensível, de sua aparição (PAVIS, 1998:33).

Nada poderia ser mais bem descrito como “presença física sobre a cena” no teatro de animação do que boneco. Tal questão se descortina mais pronunciadamente se considerarmos formas de animação que trabalham com a ocultação do manipulador. Além disso, devemos levar em consideração que bonecos são quase sempre construídos para representar um único personagem. Mesmo fora da cena, em repouso inerte sobre um fundo de palco ou uma prateleira de um colecionador, a visão de um boneco que represente um personagem conhecido suscita um tipo de identificação no observador, que se encontra incapaz de perceber o intérprete por trás da personagem. O boneco, em sua incompletude e falta de vida, pode vangloriar-se de provocar um grau de reconhecimento do personagem que representa que não parece ser possível de ser alcançado por um ator vivo.

Ainda a respeito da relação entre ator e manipulador, há contribuições valiosas de dois especialistas no assunto que merecem ser citadas e comentadas.² Primeiramente o pesquisador e teórico polonês Henryk Jurkowski:

Para mim, o ator, no palco, se transforma na personagem. Já o bonequeiro, no palco, concentra toda a sua força criativa em fazer do boneco o personagem (JURKOWSKI, *apud* BELTRAME, 2001:116).

A outra citação é da professora do Instituto Estatal de Teatro de Sófia, Nina Dimitrova.

O processo de criação no teatro de animação é diferente do processo de criação no “teatro de atores”. No teatro de animação existe um sujeito e um objeto no processo de criação: o ator é o sujeito e o boneco é o objeto. No entanto, o ator de teatro é, normalmente, sujeito e objeto do seu próprio ato de criação (DIMITROVA, *apud* BELTRAME, 2001:117-8).

As declarações sugerem que no teatro de bonecos opera-se uma espécie de separação física entre o intérprete e a personagem. O *bone-*

queiro seria um artista cuja *performance* é completada pela forma que anima. A dualidade mencionada por Pavis como sendo o signo da função do ator é evidenciada no teatro de animação pela duplicidade de corpos. O que parece acontecer é que a função do ator no teatro de formas animadas é exercida pela combinação do manipulador com o boneco ou objeto. O boneco, que representa a personagem (cuja forma faz remeter à personagem), e o animador que a interpreta (que decodifica indicações de dramaturgia e encenação, criando e executando a ação dramática).

Na prática, entretanto, esse binômio *manipulador(ator)-boneco(objeto)* configura-se em uma tal diversidade de formas que pode confundir. A prática tradicional do animador que representa sozinho todos os personagens de seu espetáculo, ou de formas em que mais de um animador se ocupa de um boneco por vez são exemplos do quanto essa relação variar, apesar de não parecerem suficientes para apagar a evidência de que a função de ator no teatro de bonecos seja desempenhada por uma estrutura composta formada por uma parte humana e outra inanimada.

O teatro de animação contemporâneo fez excelente uso de sua vocação para *pulverizar* o ator ao usá-la para apresentar um sujeito igualmente partido. As inúmeras formas de exploração da relação entre animador e forma contribuíram em razão crescente para *borrar* o espaço de ocupação de elementos tais como a personagem, o ator, o enunciador. Isto resulta na criação de um espaço cênico complexo, gerador de sujeitos resultantes de combinações muito variadas de corpos, objetos e discursos.

Pode-se usar como exemplo o espetáculo *Filme Noir*, escrito e dirigido por Miguel Vellinho, e apresentado pela companhia PEQUOD de teatro de animação. Nesse espetáculo, feito com animadores aparentes e bonecos manipulados diretamente por até três manipuladores, o personagem central conta ainda com uma voz executada mecanicamente, como se fossem pensamentos seus que chegam ao conhecimento do público. O recurso narrativo da voz em *off* colabora junto com o boneco e o jogo coordenado dos animadores para a caracterização da personagem em questão, denominado “O Detetive”. Combinações alternadas desses recursos, ou o uso em separado de um deles seria suficiente para provocar na audiência o efeito de reconhecimento do “Detetive”. O final surpreendente do espetáculo funciona para a plateia como um embaralhamento das referências construídas ao longo da peça. A partir de determinado momento, o boneco comporta-se como se finalmente tomasse consciência de que é manipulado e tenta soltar-se das mãos que o seguram. Segue-se uma luta na qual o boneco (supostamente) tenta desvencilhar-se dos animadores, que passam a executar simultaneamente os dois lados da luta (vã) do boneco por liberdade. Com a vitória final dos manipuladores, o personagem vai sendo gradualmente desmontado diante dos olhos da audiência. Após o primeiro trauma deflagrado com a discordância entre boneco e animadores, são-lhe subtraídos o espaço, os movimentos e a própria atribuição de autoria da voz em *off*. O personagem vai-se perdendo em etapas, como que atirado aos poucos sobre o chão do teatro. As últimas linhas do texto, proferido pela voz em *off*, demonstram com clareza esse processo.

Por uma convenção qualquer esta voz deve parecer que está na minha cabeça, que são os pensamentos de alguém. Os meus pensamentos. Este foco de luz assim também dá esta impressão. E você aí na cadeira acredita nisso...

Ei, isso é uma voz gravada. Só isso.

É só uma voz gravada.

Notas

¹ A relação entre a animação de bonecos e a idéia de ficção mereceria um espaço maior e mais propício para discussão. A esse respeito, entretanto, há uma declaração esclarecedora em JURKOWSKI (1991:3), de que, diferentemente do ator, a marionete pode dispensar o suporte da ficção em suas apresentações.

² Ambas as declarações foram feitas durante o “Simpósio internacional sobre a formação de dedicação plena para marionetistas” realizado em Londres no ano de 1990, mencionado em BELTRAME (2001:115).

Bibliografia

- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: SENAC, 2004.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramaturgícos do teatro de animação*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JURKOWSKI, Henryk. *Écrivains et marionnettes: quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005 (No bolso).
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidós, 1998.

* * *

O MERCADO DA PERFORMANCE

Merle Ivone Barriga e Rodrigo Garcez

Universidade de São Paulo (USP)

Performance, mercado da arte, ética

Neste ensaio refletiremos sobre algumas tensões entre o artista e o mercado da arte. Para tanto retornaremos à estética de Duchamp, para averiguar em que ponto as noções de valor embutidas em obras como os *readymades* ou nos cheques são mais importantes que os objetos produzidos, indicando uma rede de relações entre diferentes esferas de valor, como as define Agnes Heller (1989) em seu ensaio sobre o cotidiano e a história. Saindo dessa aparente grande *performance* duchampiana sobre o mercado de arte, analisaremos mais alguns casos de valor incorporado à imagem pública de artistas como Barrio e especialmente Abramovic; protagonistas de situações onde se evidenciam negociações entre o artista e a lógica do capital. Neste percurso, analisamos historicamente alguns exemplos de obras que contenham indícios que tensionam estética, mercado e sociedade de consumo.

Perante o atual momento socioeconômico, queremos indagar pelas estratégias de artistas que não se inserem facilmente dentro da indústria cultural ou na classificação circunscrita de uma mídia, para desvendar como as contradições naturais de trabalhos artísticos críticos deste sistema – porém inseridos nele – deflagram novos procedimentos. A “contaminação” da lógica do capital no trabalho artístico não deve ser vista estritamente como negativa, mas como estímulo e desafio à criação artística contemporânea, gerando um renovado compromisso ético-estético.

O conceito de valor a partir de Duchamp

Aquilo que em nossa sociedade definimos como portador de valor em termos econômicos, depende na verdade de uma série de relações travadas entre diferentes esferas de valores que compõem o tecido social em determinados contextos históricos. Essas esferas de valor são definidas por HELLER (1989) como transitórias e co-dependentes, como por exemplo nas esferas da arte e da economia, mas todas elas estão submetidas a um mesmo conceito de valor ontológico-social. Para a autora, valor é “tudo aquilo que faz parte do ser genérico do homem e contribui para a explicação desse ser (...) pode-se considerar valor tudo aquilo que, em qualquer das esferas e em relação com a situação de cada momento, contribua para o enriquecimento dos componentes essenciais do homem.” O conceito de valor independe

do julgamento dos indivíduos, mas não da atividade social, pois é resultante das trocas sociais.

No ensaio de JUDOVITZ (1998:165) podemos observar que Duchamp inaugura no campo da crítica do mercado da arte, a partir dos *readymades*, o deslocamento da noção de valor do objeto artístico, (já ha muito desprovido de uma aura única sendo um objeto de produção massificada como um *readymade*), para a pura troca em si, como num contrato fiduciário de um cheque, onde o que importa é o valor agregado à assinatura de quem o emite. Obviamente nessa tentativa, o artista fica imerso em contradições, pois ele também faz parte deste mercado e também luta por sua sobrevivência financeira.

O artista no centro da obra vs. o anônimo contra-regra

Uma característica observada na obra da *performer* Marina Abramovic é a construção de uma potente identidade artística, ligada à mitificação de aspectos autobiográficos. A proposição das *performances* e as razões com que Abramovic explica a necessidade das mesmas associam-na à trajetória do artista Joseph Beuys. Uma das respostas mais admiráveis do artista contemporâneo à noção de ilusão tem sido a apropriação do material autobiográfico na elaboração de uma obra que não oculta esta gênese individual e subjetiva, mas que a revela como o seu tesouro mais valioso. Abramovic resgata e ressignifica obsessões pessoais, usando-as como parte indispensável na criação dos seus trabalhos. Há uma busca humanista, embora distante do modelo renascentista, presente no pensamento de Abramovic. A preocupação expressa pela artista na articulação de um material do domínio íntimo com vistas à elaboração de um trabalho de âmbito mais amplo manifesta um interesse em relacionar a instância individual com preocupações mais coletivas.

Porém, existem outros aspectos ligados à imagem da *performer* perante o mercado de arte que de certa forma desvirtuam o significado essencial de um trabalho construído ao longo de três décadas. Uma destas questões diz respeito da notória celebridade que nos últimos anos ela ganhou. Para dar um exemplo, a *performance* “A casa com vista para o mar”, apresentada em 2002 na Sean Kelly Gallery (NY), foi divulgada num dos capítulos do seriado “Sex and the City”. Como aponta Peggy Phelan (2004):

Em 1998, Abramovic começou a mudar sua imagem, e de alguma forma, seu trabalho também. A capa do seu extraordinário catálogo, *Marina Abramovic: Artist Body*, mostra uma fotografia de sua travessura na praia segurando uma bola de praia bem no alto. Esta imagem enfeita xícaras de café expresso desenhadas pela marca Illy e agora à venda pela eBay.

Com a convivência dela, a sua identidade abre espaço para a inserção em um mercado de arte mais interessado na exploração comercial da imagem da artista do que na divulgação do seu trabalho. Não esqueçamos que o processo de “celebrização” da imagem pública de Abramovic está ligado ao intenso reconhecimento da *performance art* – linguagem associada à contracultura, sobretudo na década de 1970 –, estimulado por diversos estudos desenvolvidos por historiadores e críticos de arte, nas últimas décadas do século XX. Em outras palavras, o valor das *performances* de Abramovic acontece atualmente na ambígua mistura de um histórico artístico pautado por discussões de inegável tom crítico a um sistema político/representacional e uma adequada exploração comercial da sua imagem. A indagação natural que emerge desta observação é: em que medida o nome Abramovic é o principal motivo para atrair a atenção de curadores, galeria, mídia e público na *performance* ocorrida na Sean Kelly Gallery? Haveria xícaras de café sendo produzidas com a imagem de um artista sem a fama de Abramovic?

Num contraponto à estreita relação entre vida e obra artística observada em Abramovic, o artista plástico português Artur Barrio¹ realizou entre finais dos 60 e início dos 70 o trabalho de *ações*, em que a estratégia do anonimato do artista se mostrou fundamental para chamar a atenção sobre situações e/ou materiais orgânicos e despidos

de qualquer *glamour*. As *ações* colocam em xeque as maiores certezas sobre a obra de arte: em uma intervenção em que não podemos identificar facilmente o autor, quem é o artista/sujeito? E qual é a obra/objeto, se os materiais usados estão fadados à rápida decomposição?

(...) esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc., automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é..... os pedestres etc. O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico.

Distante de qualquer intenção de destaque, o artista português realizou *ações* nas quais ele cumpria uma função semelhante à do contra-regra numa representação teatral: Barrio apenas tornava possível a realização das situações por ele planejadas.

O trabalho de situações de Barrio apresenta as características de anonimato e “desglamourização” como fatores que tendem a dificultar a descoberta de valores artísticos por parte de olhares menos iniciados. A estratégia artística de Barrio não deixa muitas brechas para se deixar absorver por uma lógica comercial que enaltece a imagem pública do artista, a ponto de aproximá-lo do *status* de celebridade.

Abramovic em geral “espetaculariza” as suas *performances* (eventos de grande impacto); já as *ações* de Barrio se utilizam da estratégia indicial ou antiespetacular: o artista guardou uma estratégica atitude de descrição no intuito de confundir e embaralhar as diversas categorias artísticas. A fundamental diferença reside na condição espetacular das *performances* de Abramovic (de mais fácil absorção por parte do circuito de arte) se comparadas com a qualidade “antiespetacular” das *ações* de Barrio, muito mais difíceis de serem assimiladas pela lógica do capital.

A ética das fronteiras

Se Duchamp trabalhou nas fronteiras entre o universo da arte e seu mercado, sublinhando em algumas de suas obras a complexa rede de relações entre a sociedade e o artista, podemos afirmar que a partir dele surge uma noção de valor em sintonia maior com a sociedade contemporânea. Artistas como Abramovic e Barrio desenvolveram suas carreiras tendo em vista essa noção crítica de valor na arte contemporânea. Porém, como vimos, este percurso pode entrar em contradição ética, como aponta Phelan (2004:577), ao defender a *performance* “A Casa com Vista para o Mar” como uma obra que convida a um tempo reflexivo pós-11 de setembro, onde a comunidade de Nova Iorque se encontra e reforça seus laços éticos na obra da *performer*. Este aspecto ético, que caracteriza uma elevação da particularidade humana rumo a valores mais amplos, é apontado por Heller (1989:6) como uma das funções da esfera da arte. A dimensão ética será concretizada quando o artista incorporar ao seu trabalho a sua visão sobre as contradições entre arte e mercado, em outras palavras, quando a hierarquia entre as esferas de valor fizerem parte orgânica do universo de preocupações do trabalho de arte.

Nota

¹ “Desde suas *Trouxas ensangüentadas* espalhadas pelos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, e depois lançadas às margens de um ribeirão em Belo Horizonte, em 1970, o artista estabeleceu o aspecto iconoclasta de seu trabalho. As *T.E.* eram trouxas contendo carne, ossos e sangue, e sua configuração suja e mórbida, além da dispersão em lugares urbanos e coletivos, foi motivo de alarde público, e até policial, desencadeando uma polêmica fenomenal no contexto artístico do país.”

Bibliografia

CANONGIA, Ligia. “Barrio Dinamite” *In*: CANONGIA, Ligia (Org.) *Artur Barrio* Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 196.
HELLER, Agnes. *Cotidiano e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: art in transit*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

PHELAN, Peggy. “Marina Abramovic: Witnessing shadows, Theatre Journal, v. 56, dezembro de 2004, NY, The Johns Hopkins University Press, pp. 569-577.

* * *

ANTUNES FILHO E OUTROS VAMPIROS: O JOGO DOS DUPLOS E DOS SIMULACROS, DA VISÃO E DA LINGUAGEM

Michelle Nicié dos Santos Machado

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Teatro, quadrinhos, estética

É, de fato, bastante visível, a relação que se estabelece entre o espetáculo *Drácula e outros vampiros*, de 1996, e a estética dos quadrinhos. Neste espetáculo, Antunes Filho faz uso de um quadro de referências históricas, políticas, sociais, culturais e artísticas múltiplas para narrar a (s) história (s) do Vampiro, a personificação do Mal. O Vampiro, personagem-tema do terror e do humor, insistentemente revisitado na literatura, no teatro, no cinema e nos quadrinhos, retornava à cena brasileira contemporânea num momento de extrema pertinência, pois a era pós-Collor ainda se fazia presente na memória de pequenos grupos de estudantes “cara-pintadas”. Mas não somente devido a este fato o morcego batia mais uma vez as suas asas. O Vampiro, personagem-tema da sedução e do erotismo, faz parte de um imaginário cultural coletivo doentio que acredita, valoriza e, muitas vezes, cultua o poder do Mal. São justamente essas duplas faces do Mal – terror e humor, sedução e poder – que se encontram marcadas em diversos filmes do cinema mudo e em inúmeras histórias em quadrinhos surgidos no século XX.

No entanto, cabe lembrar aqui que, se o espetáculo recorre ao que se denomina história com “h” maiúsculo – “A História” –, não parece haver uma dimensão *ideotextual* (PAVIS, 2003:200) defendida objetivamente pelo encenador. A transformação que ocorre do primeiro para o segundo ato do espetáculo, no qual a personagem Drácula torna-se um Outro, *i.e.*, o Ditador, numa clara alusão a Hitler, não seria, ao menos conscientemente, uma referência puramente ideológica por parte do diretor. Parece, ao contrário, que nesse caso, também, “A História” pode ser lida do mesmo modo que uma história em quadrinhos: sem o rigor evolucionista, mas literalmente, “aos pedaços”; sem o caráter medíocre e moralista que só dissemina mais preconceitos e ódios de todos os gêneros, mas antes com uma consciência concreta da nítida correlação entre história, poder, terror, sedução, alienação e barbárie. Entretanto, o preço pago pelo encenador por essa opção, entendida por determinadas pessoas como “neutra”, foi relativamente alto. Alguns chegaram a acusá-lo de fascista. Ainda assim, não se pode deixar de perceber a inteligência e a beleza estética do espetáculo em questão. É quase humanamente impossível sair imune ao beijo fatal do vampiro. E é importante que não se esqueça, o vampiro do qual se fala agora, é o próprio Antunes Filho, representante fundamental da safra de diretores teatrais considerados como espécimes de “tiranos”, “monstros”, “vampiros”, por vários críticos e atores, principalmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990, no teatro brasileiro.

Antunes coloca em questão a sua própria imagem no espelho. É possível ver nesse mesmo espelho, não só a sua imagem, mas a sombra de outros encenadores contemporâneos, outros vampiros, tais como, Bob Wilson, Pina Bausch, Kazuo Ono, Tadeusz Kantor e Gerald Thomas, por exemplo. Mas nesse jogo dos duplos e dos simulacros, a imagem ainda é algo capaz de fascinar. Mas por que o fascínio da imagem? Esta mesma pergunta já foi discutida anteriormente por Maurice Blanchot (1907-2003) em seu livro *O espaço literário*. Logo no primeiro capítulo, no tópico denominado *A imagem*, Blanchot refle-

te a respeito da relação entre a imagem e o fascínio produzido por esta naquele que está aberto para *ver*.

Porém, na realidade, esta *visão* deve ser entendida como um trabalho complexo de reencontro entre aquele que vê, *i.e.*, aquele que é capturado por esse canto das Sereias e aquilo que se entrega para ser visto, mas que também se impõe e captura, toca e apaixona por meio da sua capacidade mágica e intensa de encantar. O contato que se estabelece então, será um contato ativo “no qual existe ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem” (BLANCHOT, 1987:22-23).

No espetáculo de Antunes Filho, pode-se salientar essa *hipnose* produzida via imagem em seu duplo poder de *seduzir* e *sedar*, observando-se, por exemplo, a lentidão lasciva e fúnebre contida na longa caminhada dos simulacros de Drácula/Bela Lugosi pelo palco. A imagem mítica do ator Bela Lugosi, eternizado no imaginário popular na pele de Drácula em filmes de terror da década de 1930, mas também em algumas das mais importantes experiências cinematográficas do diretor Ed Wood nos anos 50, multiplica-se em cena, como se fosse possível olhá-la pelo buraco de um caleidoscópio. A passagem do Vampiro pela cena é acompanhada de perto pela narração de um poema de Sylvia Plath (na voz do próprio Antunes) e pontuada pelas repetidas badaladas de um sino. *Imagem-cápsula*, talvez alguém queira dizer. Como se a sombra de Bela Lugosi saísse de dentro de um caixão e retornasse para nos aterrorizar e nos seduzir.

Todavia, deve-se estar atento para o fato de que a imagem do Vampiro, no caso específico do espetáculo, tem uma relação direta com o álbum do quadrinhista milanês Guido Crepax (1933-2003), intitulado *Conde Drácula*. Crepax é considerado um criador que revolucionou a história das histórias em quadrinhos em termos estéticos no início dos anos 60. Seu sistema narrativo era extremamente pessoal, composto de *mises en abyme* (história dentro da história), de *flash-back* e de *incrustations*.¹ Em 1965, Crepax iniciou sua trajetória nos quadrinhos na revista *Linus*, onde criou a história do crítico de arte e investigador Philip Rembrandt, conhecido como Neutron e sua namorada, a bela e sedutora fotógrafa Valentina. Valentina transformou-se em protagonista das histórias de Crepax e numa espécie de mito dos quadrinhos eróticos. A personagem foi criada à imagem da atriz de cinema Louise Brooks, de quem Crepax era grande admirador. As aventuras de Valentina foram publicadas em vários países e inspiraram o imaginário masculino, num misto de erotismo e devaneios. No seu rastro, Crepax inventou grandes *musas de papel*, como por exemplo, Anita, Bianca e Belinda, além de adaptar versões em quadrinhos de clássicos importantes da literatura erótica e do terror, tais como: *A História de “O”*, de Pauline Reage; *Emmanuelle*, de Arsan; *Justine*, de Sade; *Conde Drácula*, de Bram Stoker; *Doutor Jekyll e Mister Hide*, de Robert Louis Stevenson e *Frankenstein*, de Mary Shelley.²

No diálogo que se configura entre terror, erotismo e humor (não se deve esquecer jamais do humor), Antunes Filho encena uma determinada experiência subjetiva de fundo escatológico que ocorreu entre os séculos XIX e XX. Modernidade, urbanização, industrialização, hiperestímulo, sensacionalismo popular, cultura de massa, desamparo ideológico, são algumas das palavras que irão compor o léxico mental e corporal dos sujeitos no início do século XX.³ Por isso, não serão poucas as citações sobre o poeta da multidão, Charles Baudelaire (1821-1867), também conhecido como o precursor da modernidade. Nesse sentido, talvez seja interessante apontar para uma questão fundamental no espetáculo, trata-se da tríade tempo-movimento-corpo. O que se visualiza, logo de início no espetáculo, ou melhor, na aparição da figura do Vampiro que se esconde sob o negrume de sua capa e na recepção eufórica e repetitiva dos outros vampiros, pode ser lido como a constituição de um *tempo selvagem*,⁴ como observa Gilles Deleuze, que toma conta da modernidade e da alma das massas. O corpo de

Drácula evoca uma espécie de corpo-sombra, presença e ausência ao mesmo tempo, sedução e horror. Enquanto isso, no movimento corporal dos outros vampiros, a catarse é o último grito de uma idéia de corpo que já não existe, a não ser como multidão, como corpo que se agrupa, que se organiza, que deve ser adestrado e domesticado para servir à Ordem; protótipo de um corpo-máquina, autômato, marionete nos fios do Destino que promete a Salvação, mas em troca compra e vende almas como se estas não fossem mais do que vestígios de “personagens de papel”, assim como nas histórias em quadrinhos. Essas são somente algumas reflexões que parecem contribuir significativamente para a investigação dos limites estéticos do teatro contemporâneo brasileiro e para o questionamento das fronteiras da visão e da linguagem.

Notas

¹ Consultar a respeito, de GAUMER e MOLITERNI, 1998, p. 198.

² GUSMAN, “Valentina e seus órfãos: Guido Crepax morreu”, 2003, pp. 2-4. Para ler mais sobre o assunto: http://www.universohq.com/quadrinhos/2003/n31072003_07.cfm.

³ SINGER. In: CHARNEY e SCHWARTZ, orgs; 2004, pp. 95-123.

⁴ Peter Pál Pelbart, em seu importante estudo sobre a leitura do tempo no pensamento de Gilles Deleuze salienta a seguinte questão: “Quando a aberração escapa do círculo do movimento e ganha autonomia, o tempo se liberta do movimento (...). É o tempo tornado homogêneo, uniforme, sem posições privilegiadas, tempo do instante qualquer, tempo abstrato, abstraído do movimento ao qual antes estava subordinado e que ele media (...). É a emergência da realidade concreta do tempo, justamente no momento em que ele se torna o mais abstrato (Marx), isto é, o mais abstraído de qualquer conteúdo ou movimento. É o tempo que envolve o mais profundo mistério, pois de algum modo representa a revanche absoluta do tempo selvagem, mas numa forma purificada. Como se reencontrássemos aqui o Outro de Platão em estado puro. É um novo e terrível labirinto, é a mais louca das linhas (...)”. Ver a respeito, de PELBART, 2004, pp. 152-153.

Bibliografia

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
 GAUMER, Patrick; MOLITERNI, Claude. *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*. Bordas: Larousse, 1998.
 GUSMAN, Sidney. “Valentina e seus fãs órfãos: Guido Crepax morreu”, 2003, pp. 2-4. Consultar a respeito do assunto no site: http://www.universohq.com/quadrinhos/2003/n31072003_07.cfm.
 PAVIS, Patrice. “O texto impostado”. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 185-209.
 PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 152-153.
 SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (Orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 95-123.

* * *

“WICKAR” A PERFORMANCE

Naira Ciotti

Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP)
 Ensino de *performance*, tecnologia, museus de arte

O museu de Alexandria guardava objetos de vários campos dos distintos saberes da época com o objetivo de ensinar.

À grande biblioteca, criada pelo rei do Egito Ptolomeu II (309/308-285/246 a.C.), estavam associados um museu, um anfiteatro, um observatório, oficinas, um refeitório, um jardim botânico e um zoológico.

Museu na contemporaneidade

Alguns sintomas de que os museus não poderiam continuar como sociedades de preservação de um passado honrado já eram visíveis. A velocidade, sob suas diversas formas, ameaçava sugar os valores baseados no passado. O primeiro sintoma surgiu com o Manifesto Futurista,

em 1909; o primeiro de uma série de proclamações pelas quais os futuristas italianos buscavam afetar o curso da arte européia. O Manifesto, ao declarar um amor pela velocidade e pelo perigo, acabava por advogar os valores da agressão e da destruição, clamando pelo desmantelamento dos museus, bibliotecas e academias, instituições essas dedicadas à preservação e ao prolongamento do passado.

Dos anos 60 em diante a arte passou a ajuizar os museus e os artistas passam a questionar a instituição de uma forma bastante contundente. Podemos dizer, junto com a *performer* iugoslava Marina Abramovic (2001), que: “Os artistas dos anos 70 detestavam os museus” porque tinham por definição o objetivo de conservar para o amanhã como uma de suas características.

Mas os museus não se mantiveram estáticos e passaram por várias transformações, criando diversos tipos de experiências museológicas.

O sociólogo espanhol Manuel Castells afirma, em 2000, que vivemos a Era da Informação. Em uma sociedade informacional, o poder fica fundamentalmente inscrito nos códigos culturais, mediante os quais as pessoas e instituições representam a vida e tomam decisões.

Uma nova maneira de ver a coleção altera o significado de patrimônio cultural. Da materialização específica e insubstituível da vida cultural para uma visão do acervo como uma espécie de capital, como estoques ou ativos com valor de pura troca e que apenas são realmente compreendidos quando são colocados em circulação.

Huyssen cita algumas curadorias que foram apresentadas ao longo dos anos 80 como museus: o Museu das Obsessões, do curador suíço Harald Szeemann (1933), e o Museu Sentimental da Prússia, do artista romeno Daniel Spoerri (1930).

O museu passou a ser local de *performances* e *mise-en-scène* para um público ainda maior. Grandes eventos, festivais, ruas de *performances* e projetos de recuperação ambiental em que os chamados espaços de fluxos atraem multidões e geram vantagens tanto sociais quanto econômicas.

A idéia de espaço-informação esteve no ar por muitos anos, os museus eram espaços-informações originais. Os museus mudaram transformando o espaço do conhecimento numa questão planetária. Se o salto epistemológico do século XXI é a arte em rede, ele se refere também à presença dos museus na rede e dos processos comunicacionais que emergem destes novos modos de organização.

Arquivos

Um arquivo é sempre um arquivo, mesmo quando está vazio.

Virgilio Ciotti Bomfim, programador

Na opinião da curadora e pesquisadora brasileira Cristina Freire, ao menos potencialmente, os arquivos de arte contemporânea podem abrigar projetos de instalações que, contendo as informações sobre materiais, além de orientações para a localização no espaço, possibilitem a remontagem em outro momento. No museu, o público se depararia com o projeto, que poderia manipular num espaço isolado, com os cuidados necessários.

As *performances* colocaram em xeque a real necessidade da arte e os limites que existem em relação às demais. Artistas descontentes com a crescente mercantilização da arte nas galerias dos Estados Unidos e da Europa passaram usar o seu próprio corpo para expor suas idéias.

Se a *performance* é somente vida no presente ela não poderia, ser salva, gravada ou documentada, afirma a pesquisadora e artista brasileira Maria Beatriz de Medeiros.

Mas o suporte da *performance* vem evoluindo desde que o conceito de arte total na *performance* expandiu-se para arte híbrida, ou multimídia. Hoje, as *performances* usam as novas tecnologias como suporte, como os arquivos multimídia e a Internet. Nesses meios interativos, o espectador navega pela obra de arte dentro do ciberespaço.

Os museus na internet levantam discussões sobre a acessibilidade da produção cultural e artística, os conceitos de acervo, o cânone e as

questões que envolvem as autorias. As tecnologias das redes de computadores fazem surgir novos contextos. Meios interativos nos quais o espectador navega pela obra de arte dentro do ciberespaço.

Não há arquivo sem um espaço instituído de um lugar de impressão. A partir da idéia de arquivo de Derrida. Arquivo não se reduz à memória e retorno à origem, refere-se também ao arcaico e o arqueológico, à lembrança e escavação. A condição do arquivo é lugar de autoridade, pertencem ao estado. Todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Ele tem a força da lei da casa (*oikos*) lugar, domicílio, endereço, família ou instituição.

Nos termos aqui colocados, o museu de arte seria uma classificação de arquivos organizados em espaços distintos: a sala dos impressionistas, a sala das múmias, a sala de interatividade. Cada tipo de arquivo se encontraria “no seu devido lugar” dentro do museu.

Diante de tudo isso é importante avaliar como fica o museu frente às novas tecnologias que permitem e exigem mudanças nos conceitos de memória, arquivo e acervo. Hoje, com um laboratório de reprodução fotográfica e suportes como o DVD e a Internet, é possível organizar uma coleção de imagens da história da pintura maior que o acervo de qualquer museu do planeta.

Considerando a tecnologia como uma expressão importante do *zeitgeist* contemporâneo, as questões da *performance* levaram as discussões e proposições na direção de considerá-la como uma tecnologia da presença e da criação de conhecimento na rede: softwares livres, Linux e, claro, a Wikipédia,¹ o banco de dados interativo sem autoria. As tecnologias das redes de computadores fazem surgir novos contextos. Arte e Ciência, a partir dos estudos de memória, mostram que os museus na rede podem ser eficientes nos processos cognitivos de significação e percepção.

Conclusão

A pergunta ecoada de muitos autores seria: em que medida o museu pode contribuir para propiciar o movimento e o intercâmbio gerado por novas associações entre setores diferenciados da sociedade?

O webmuseum poderia ser uma alternativa, uma forma de organizar pedagogicamente acervos digitalizados, dando maior acesso à Arte na Universidade. No entanto, estamos vivendo uma revolução sem limites da técnica arquivística, não se arquivam mais da mesma maneira. Ao publicar na rede arquivos pessoais como hipertextos, os professores de *performance* poderão ser performatizados, corrigidos, enfim “wickados” sempre que necessário num processo.

Este texto, em conexão ao tema geral do GT, conclui propondo que um professor de arte pode e deve manter sua produção em rede, performatizando seus arquivos. O ensino de arte na universidade, em particular o ensino de *performance*-arte pode e deve ter e dar acesso às tecnologias, as curadorias são criadas a partir de demandas ocorridas no atual, principalmente à demanda dos alunos de *performance*-arte que necessitam de informação e repertório sobre arte contemporânea, participando da escolha dos artistas a serem estudados, etc. Se os professores de arte olharem com mais atenção para as novas tecnologias poderão promover acessibilidade da arte da *performance* a um maior número de pessoas.

É direito humano ter acesso à informação, à educação e à cultura. Na arte, a acessibilidade propicia a construção da cidadania, podendo ser expressa tanto no direito de deslocamento em direção a ambientes da arte, quanto do acesso à arte através das tecnologias, como a rede mundial de computadores.

A acessibilidade promovida pelas novas mídias proporciona um espaço de comunicação interativo com experiências de percepção mediadas pelos computadores. Qualquer corpo, qualquer lugar, mesmo com problemas motores, locomoção física ou social, pode acessar a arte. A participação interativa em rede nos traz “sentimentos de cidadãos do universo, a vida toma um outro ritmo nesse movimento de transportar-se virtualmente no espaço imaginário no qual todas as trajetórias são possíveis”.

Nota

¹ Wiki vem de um termo havaiano que significa “rápido”. Na Wikipedia e em outros sites é empregado para designar uma coleção de páginas de hipertexto, as quais se caracterizam por poderem ser visitadas e modificadas por qualquer um, livremente. Não apenas em relação ao formato, já que se encontra alojada na Internet, mas também quanto à elaboração e acessibilidade para os usuários. É gratuita e livre, e qualquer pessoa interessada pode colaborar para torná-la mais extensa. In: <http://tecnologia.terra.com.br/interna/0,,OI504911-EI4802,00.html>

Bibliografia

- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Anablume, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, (1995), 2001.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. London: MIT Press, 2001.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. “Bordas rarefeitas da linguagem artística performance e suas possibilidades em meios tecnológicos”. In: <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>.
- MORAES, Maurício. “Cultura Digital: análise de uma nova ordem a partir do Museu como referência de produção cultural”. Dissertação de mestrado, São Paulo: COS-PUC, 1999.
- PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

* * *

A AUTORIDADE DA VOZ POÉTICA VIVA: UM RELATO DA SUA ESCUTA

Paula Cristina Vilas

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Vocalidade, diégesis/mímesis, quilombos

I

A presente comunicação parte de uma pesquisa que focalizou a *performance* vocal em Festas de Santo e Folias de uma comunidade negra rural. Nessa pesquisa coordenei duas estudantes de graduação, desde o trabalho de campo até a realização da monografia e resultado cênico da formatura. Proponho pensar os desafios apresentados no espaço do *entre* a escuta etnográfica da *performance* vocal local e a falante da produção vocal da cena ‘centrada na voz e na palavra’, na formulação de Sílvia Davini (DAVINI, 2000).

Ao revisar o processo de elaboração da fábula da produção cênica, percebo que foi no território do ‘fora’ do espetacular que as vozes incitaram diálogos que levaram à formação dessa fábula; incluída uma surpreendente circunstância no retorno à comunidade durante a primeira apresentação da peça finalizada. Sabemos que é o tecido comunitário que outorga sentido ao ritual e simultaneamente, o ritual cria esse tecido. Portanto, são os laços sociais, os conflitos, as histórias de vida, o espaço onde a voz vai urdindo sua textura que eclode na voz poética em *performance*.

O conceito de vocalidade definido por Paul Zumthor (1997) se mostra apropriado para compreender a *performance* vocal como uma produção cultural, histórica e social, tentando, assim, superar a noção de oralidade e sublinhando o lugar central da voz. Para o autor, a vocalidade poética só se produz em *performance* – quem reza, narra, canta –, mas é a voz o que confere autoridade ao poeta. A singularidade dessa voz é que constitui sua autoridade, enquanto emerge sendo porta-voz do coletivo. Essa perspectiva é fundamental para pensar o que produz uma escuta afetiva dessas *performances* vocais.

Podemos imaginar esse poeta da voz entre narrador que desenha Walter Benjamin – que aqui nas Américas não tem emudecido ainda –, cuja palavra emana da ‘substância viva da existência’; e o *griot*, tal como o lembra, desde a própria infância, Amadou Hampaté Bâ, “mes-tres da palavra”, poetas, músicos, genealogistas ou tradicionalistas his-

toridores, ou *dieli* como são chamados em língua bambara, cujo significado literal é sangue. Diz Hampaté Bâ (HAMPATÉ BÂ, 1980:204) que tal como ela, os *dieli* circulam pelo corpo social, curando ou adoecendo conforme atenuem ou avivem conflitos através de suas palavras e canções. Para escutá-los, como recomenda Benjamin, “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 1986:205).

II

A fim de entrar e habitar esse *entre*, território da escuta e o que ela produz em nós, é necessário observar que marcados indelevelmente pela cultura da escrita da letra costumamos pensar o campo do vocal como sua transmissão, expressão e reprodução, em vez de pensá-lo como ato único. A palavra atualiza, já que é geradora e formadora, ao dizer de Hampaté Bâ; traz ao presente, não apenas é exercício de lembrança. Os estudos e a produção de cena interessados nas *performances* das “tradições”¹ geralmente adotam uma estratégia representacional mimética após o registro textual e/ou melódico, desconsiderando fundamentalmente o timbre, constitutivo da *performance* vocal. O exercício mimético como modo de estudo – não como discurso de cena – possibilita o estudo e a análise das *performances* vocais. A hipótese com a qual trabalho é que a voz é incapturável no exercício mimético.

Na perspectiva histórico-social da vocalidade, a opção mimética como recriação ou ilusão de imitação resulta num furto da voz do outro na assimetria das relações étnico-sociais existentes entre o pesquisador e os mestres tradicionais. No contexto da emergência da voz subalterna e o colapso do modelo do pesquisador como tradutor, acredito necessário discutir a autoridade da voz. Um dos resultados mais potentes, na minha avaliação dessa pesquisa, é o fato de que a comunidade – Pombal, GO – tenha se constituído como quilombo.² A primeira e soberana decisão da Associação de Moradores, instituída em 2001, foi exigir da Fundação Cultural Palmares tal reconhecimento, alcançando sua voz coletiva como resposta a nossa escuta da vocalidade.

Proponho pensar a diégesis como alternativa de inscrição de uma voz que opta por narrar ou relatar; que, transformada na escuta, ao voltar à própria vocalidade, não consegue mostrar nem reproduzir. Embora rígida e construída historicamente como toda oposição, apresento a polaridade mimesis-diégesis³ a consideração, sem esquecer que a transformação brechtiana do teatro já iniciou essa discussão. Porém, ela está ausente até hoje, a meu ver, no campo da pesquisa cênica vinculada às *performances* “tradicionais”, cujos trabalhos estão muito mais pautados por um “mostrar” do que por um “narrar”. Se os quilombolas têm sua própria voz, só poderíamos falar por nós mesmas, aludir a esse mundo apresentado desde o encontro – *entre* com a nossa voz.

III

Entrama: a história do beija-flor coroado é a obra poético-musical, resultado cênico dessa pesquisa. A fábula é a história de um menino que nasce e morre prematuramente, suscitando a busca do porquê e do sentido dessa morte, em clara sintonia com o mito do anjinho, disseminado por toda América Latina. A fábula alinhava os três atos, em três tempos: 1. escravidão-quilombo histórico, 2. latifúndio-quilombo contemporâneo, 3. quilombo-mito. No ato I, a fábula se ‘vê’ (Mulher do Tear foge com a criança, corre em círculos, cai após um estrondo, a criança está morta), no ato II se ‘ouve’ (a Menina encontra os ossos da memória, tenta escutar através deles os sons da fuga, patentes na espacialização da sonoplastia. A Menina não consegue mais ouvir: joga fora os ossos e o som some); e só no final do ato II, a fábula se ‘narra’, a Menina consegue ouvir e escutar os ossos. No ato III, após a narração que quebra o tabu, encontram o verdadeiro sentido dessa morte.

Durante o processo de pesquisa, uma das minhas tarefas principais como coordenadora foi orientar o fazer ‘campo’. Orientava enquanto o fazia, numa escuta dupla, tentando estimular uma vivência que promovesse uma qualidade de escuta, como a que Benjamin coloca, por mim mesma cultivada na escuta das estudantes, dos ‘relatos’

de como o campo as afetava, revelando as marcas dessa experiência, produzindo canto e palavra desde múltiplos lugares. Para nós, um grupo de mulheres, não foi raro que aparecessem assuntos vinculados à maternidade, a mortes, dores e epopéias familiares, no espelho dessa vivência de encontro com outras que iam virando um ‘tu’ que emocionava, comovia. Esses relatos foram se transformando numa construção coletiva que os ia simbolizando, entremeados, como acontece na serendipidade dos processos criativos, com outras narrações sobre o assunto advindas do campo, ou de textos como o romance histórico *Beloved* da afro-norte-americana Toni Morrison, a canção de Violeta Parra *Rin del Angelito* ou o canto quilombola da Jamaica com o mito de Shedo. Essas narrações iam configurando um relato, uma diégesis do campo e de nós mesmas nesses encontros.

IV

Aceitando que a recepção da obra é parte constitutiva da mesma, para finalizar vou comentar a apresentação de *Entrama* na comunidade de Pombal, como devolução da pesquisa. Em novembro de 2003, no marco da Semana da Consciência Negra, nos propusemos a apresentar na própria comunidade e em todas as escolas frequentadas por crianças e jovens de Pombal. Chegamos no início de uma semana e logo marcamos a apresentação na comunidade para o final de semana seguinte. Ao longo dessa semana, enquanto trabalhávamos numa das escolas, soubemos que tinha um bebê de uns quatro meses gravemente doente. Esse bebê, chamado Elias, faleceu no sábado. No domingo fomos ao velório e ao enterro. Para nós quatro, as duas atrizes, o filho de oito anos de uma delas e para mim, era a primeira vez que ‘víamos’ o corpo morto de um bebê. No mesmo dia que seria encenada a ficção da morte de um menino, morreu um bebê na comunidade.

Silêncio-me perante o fato. Nada esconde meu silêncio porque, desde então, me recuso a interpretá-lo. Essa é a primeira vez que o escrevo e o faço tal como as vezes que o narrei: tento apenas expor a informação. Elias morreu no hospital e suponho que por essa causa, o velório e o enterro foram na maior cidade próxima à comunidade; com maciça presença de ‘crentes’ que se esforçavam por esclarecer que Elias teria ido para o céu, mas não era um anjinho.

Com a inestimável colaboração da Associação e ao seu pedido, sete dias depois, embaixo de uma lona preta, apresentamos a peça. Como missa de sétimo dia – ritual do anterior sistema evangelizador – cantamos, falamos, narramos, declamamos poemas dessa produção cênica em cuja fábula, o Menino da Liberdade – ou Elias – nasce, morre e vira beija-flor coroado. A necessidade nos colocou esse dia como *griotes*. Não o fomos, nem o somos. Tivemos apenas de exercer a tarefa. Nosso relato do encontro conteve as peripécias desse, o último encontro. A potência dos inusitados e, afortunadamente, incontáveis caminhos da vida, da voz.

Notas

¹ Coloco entre aspas, já que não é possível abrir essa discussão aqui.

² Na Constituição de 1988 se declara que toda comunidade remanescente de quilombo terá direito à terra.

³ A fórmula ‘*showing*’ (mostrar) – ‘*telling*’ (contar) do inglês é análoga.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DAVINI, Silvia. *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s.*, Queen Mary College, Universidade de Londres, 2000.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África I*. São Paulo: Ática; UNESCO, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

INVISIBILIDADE E VIRTUALIZAÇÃO DO CORPO-EM-ARTE: PRESENÇA = NÃO-PRESENÇA

Renato Ferracini

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Presença, virtual, subjétil

É numa zona intensiva, zona de turbulência incorpórea, zona de instabilidade, creio eu, que o Estado Cênico¹ e o corpo-subjétil² encontram sua força poética e revolucionária. Na verdade, a própria atuação e o corpo-subjétil, em seu caráter formal, mergulha dentro dessa zona. É nessa zona incorpórea, virtual, não-presente, invisível, mas real, imanente e perceptível, que o corpo-subjétil se conecta com o outro ator e com o público. Como ator, enquanto corpo-subjétil, nessa zona, posso dizer que sou eu e não sou eu ao mesmo tempo: diluo-me através de todos os elementos formais, técnicos, virtuais, corpóreos e físicos em uma virtualização que me lança, junto com o espectador, em um outro tempo e um outro espaço, um espaço de possibilidades, um espaço de desejo, de contato, de jogo. Um plano de composição e consistência que se gera e se recria a todo instante através de mim, enquanto corpo-subjétil, e que modifica esse mesmo corpo-subjétil também a todo instante. Aqui o corpo-subjétil finalmente encontra sua completude e multiplicidade. A zona de turbulência é um plano de contágio, de acontecimento, de *hecceidade*.³ Não mais ator nem espectador, mas algo que se passa “entre” os dois. Um jogo dinâmico de potência de vida e criação. Assim, uma ação não vive em si, nem no ator, nem na imaginação do espectador, nem no suporte romântico de uma personagem fixa e imutável, mas habita na intersecção, num ponto indiscernível, virtual porém real, entre um corpo-subjétil e um espectador. Ela vibra no ponto “entre”.

Despertar a Memória, não lembranças reprimidas, mas a memória ontológica, liberando uma potência de vida de uma força quase infinita, pois se numa simples célula se verifica uma máquina de poder autopoiético,⁴ qual seria a força de uma máquina poética que se autogera através e por entre tantos seres humanos em contato e em turbulência? O corpo-subjétil, nessa zona, não é somente uma ação, nem somente um corpo, muito menos uma personagem; ele é um estado “entre” todos os elementos que o compõe, um “entre” ator e espectador, um “entre” não pontualizável, não localizável, apenas um “entre” de partículas em velocidades infinitas que se cruzam e entrecruzam, zona de devir, de potência, de contágio, de aliança. Zona total de contaminação, de peste. Sim, peste: e como Artaud sonhou, gritou e berrou com isso de uma forma aparentemente solitária!

Essa zona de turbulência intensiva é uma zona de potência proporcionada pela imanência atual e virtual do corpo-em-arte, do corpo-subjétil. Gera um acontecimento infinito na própria finitude do corpo, ampliando-o a possibilidades múltiplas: a vida pela vida, os homens pelos homens em aliança, os corpos pelos corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qual-quer além, aquém, mas com um absoluto poder de criação, de auto-criação, de revolução em si. Potência, potência, potência, gritava Nietzsche. Uma zona de forças em relação, poder de afetar e de ser afetado, gerando um maior poder/força de ampliação de ação, verificando a possibilidade de linha de fuga e de reconstrução e renovação de novas possibilidades de vida. Poder usado em seu caráter de força útil, na dobra dele mesmo no corpo cotidiano e seu transbordamento no corpo-subjétil. Alegria, alegria – ecoa ao longe a voz de Espinosa. Uma zona, não de transcendência, mas sim de um campo transcendental que deriva da própria imanência do corpo, que acontece em *hecceidades*, e que dura apenas o instante do espetáculo e de cada ação/matriz desvanecentes. Imanência: uma vida..., suspirava Deleuze em seus quase últimos momentos.⁵

A todo esse processo de entrada em uma zona intensiva – proporcionando uma zona de contágio corpo-subjétil/espectador – podemos dar o nome de uma virtualização.

Nesse sentido o corpo-subjétil se desterritorializa e se lança nessa zona virtual, mas suportado por um atual-formal que o mantém e sustenta e que, de certa forma, também é mergulhado no virtual, pois “é o material que entra na sensação, que certamente não existe mais fora dessa entrada” (Deleuze e Guattari, 1992:248-51 – passim). E Levy completa: “Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam não-presentes, se desterritorializam” (LEVY, 1996:21 – grifo meu).

Assim, como processo de virtualização, de intensificação, no próprio processo de desterritorialização, o corpo-subjétil passa a ser uma não-presença, pois o próprio virtual, de certa forma, é uma não-presença. É nesse sentido que o corpo-subjétil, como ser de sensação, ser poético, torna-se, de certo modo, duplamente invisível, ou ainda, invisível em vários níveis, porque é virtualizado. Por um lado o corpo-subjétil, como processo de virtualização, em um ambiente poético, como no caso do Estado Cênico, lança-se e ao mesmo tempo gera uma zona intensiva, incorpórea e, portanto invisível, convidando o espectador a entrar nela por todos os lados.

Não pensemos, ingenuamente, que se tornar invisível signifique desaparecer, ou ainda, tornar-se virtual signifique sumir. O que estamos tentando dizer, aqui, sobre esse processo de virtualização, em que o ator em estado cênico se dilui nessa zona de turbulência, é que o corpo-subjétil, de certa forma, mantém uma relação intensiva; ele cria um outro plano estando no mesmo lugar. Como diz Yoshi Oida:

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais” [...]. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer (OIDA, 2001:21).

Desaparecer significa que o que se vê, o que se mostra, todo o aparato formal e os elementos virtuais e invisíveis do corpo-subjétil, para estarem virtualizados, devem estar deslocados, potencializados, intensificados, jogados em uma zona de turbulência, de jogo e de relações que se estabelecem em acontecimentos, *hecceidades*, em devir, autogerindo-se a todo o momento. Ser ao mesmo tempo eu e eu-outro e eu-eu e eu-espectador e eu-ação. Multiplicidade, sem nenhum ou, somente e... e... e... Muitas vezes o “entre”, mesmo em Grotowski: “nós podemos definir o teatro como o que acontece “entre” o espectador e o ator” (1971: 31). Esse “entre” que ao mesmo tempo se dilui revelando, transbordando, lançando, afetando.

Numa palavra, o ser de sensação não é a carne [...]. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações (DELEUZE e GUATTARI, 1992:236).

Segundo Grotowski o teatro está nesse “entre”; segundo Deleuze a multiplicidade está nesse “entre”. Vimos acima que a zona de turbulência está em dupla seta nessa zona intensiva, virtual, incorpórea. O autogerir-se do corpo-subjétil, como máquina poética, está na dinâmica de relações “entre” os seus elementos constituintes. O corpo-subjétil gera-se em ziguezague “entre” instantes que se desvanecem e em *continuums* de desterritorialização/territorialização do corpo cotidiano. Não saberíamos localizar esse “entre”, pois ele é indiscernível. Dele somente podemos dizer que se encontra nesse campo intensivo, virtual e, portanto não-visível, incorpóreo, mas suportado pela formalização de estados corpóreos que mergulham, também, nessa zona. Mas mesmo indiscernível, esse campo virtual, invisível, em devir, zona de contágio, turbulência e jogo está bastante PRESENTE no Estado Cênico e no corpo-subjétil. Percebemos que o que é mais *presente* no corpo-subjétil é justamente sua invisibilidade, sua virtualidade, seu caráter espectral poético, ou mais precisamente, a sua capacidade de se lançar nessa zona de jogo, levando consigo os espectadores. Mesmo o criador do conceito de “metafísica da presença” coloca:

“Metafísica da presença” é uma expressão um tanto global que abandonei porque ela se prestava excessivamente a mal-entendidos [...]. O es-

pectro é uma forma de presença e o virtual também é uma espécie de presença. Simplesmente percebe-se que a oposição presença/ausência não funciona mais de maneira tranquilizadora quando se trata do virtual e do espectral (DERRIDA, 2001 (2): entrevista).⁶

Paradoxo: o que realiza, então, a PRESENÇA de um ator, um corpo-subjétil PRESENTE é a sua própria não-presença como virtualização na qual ele é lançado e lança. Quando um ator se faz PRESENTE significa que ele está se lançando ao mesmo tempo em que lançam os espectadores em um território virtualizado, um território no qual sua técnica fomalizada e sua mecânica corpórea estarão (in)visíveis. A potência de presença de um ator está na capacidade de se lançar nesse estado de virtualização, lançando também os espectadores nesse estado. A presença de um ator, através do corpo-subjétil, deve ser medida pela sua capacidade de se tornar invisível, de criar uma não-presença, uma zona intensiva, uma zona virtual, de turbulência e jogo no qual ator e espectador se fundem numa zona de vizinhança. A presença de um ator não se localiza somente em seu corpo muscular, ou somente na presença ou ausência dos signos que esse corpo produz, ou somente na capacidade de reter uma determinada atenção do espectador, ou somente na imaginação ou capacidade semiótica dos espectadores. A presença do atuante está na relação dinâmica “entre” todos esses espaços e zonas. A presença de um ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a *presença* dessa zona virtual e intensiva. Presença de um corpo-subjétil é a capacidade de sua virtualização e, portanto, em última instância e paradoxalmente, a presença = capacidade de não-presença.

Notas

¹ Chamo de ESTADO CÊNICO o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõem a cena.

² CORPO-SUBJÉTEL: um corpo-em-arte não pode ser conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Chamei, então, esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de *corpo-subjétil*. Esse conceito não é um ponto ou outro de uma dualidade forma vida, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos duais abstratos e todos os pontos e linhas “entre”.

³ Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou substância. Nós lhe reservamos o nome de Heccidade (DELEUZE e GUATTARI, 1997(1):47).

⁴ “Naquele momento, também percebi que não é o fluxo de matéria ou fluxo de energia como fluxo de matéria ou energia, nem nenhum componente particular como componentes com propriedades especiais o que de fato faz e define o ser vivo como tal. Um ser vivo ocorre e consiste na dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, de maneira tal que todas as moléculas produzidas e transformadas no operar dessa rede fazem parte da rede [...] percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar e no operar. Das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam como uma rede fechada de câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão” (MATURANA e VARELA, 1997: 15).

Maturana e Varela deram o nome a esse sistema que se autogera em circularidade, de um *sistema autopoietico* e definiram os seres vivos como *máquinas autopoieticas*. Máquina, aqui, não deve ser entendida em sua relação meramente mecânica, mas como uma unidade funcional determinada pela inter-relação de seus componentes. Ou ainda, como o *conjunto da inter-relação de seus componentes, independentes de cada componente* (VARELA apud GUATTARI, 1992:34).

⁵ Ler o suposto último texto de Deleuze “Imanência: uma vida...” que pode ser encontrado na internet, com tradução de Tomaz Tadeu da Silva, no endereço www.ufrgs.br/faced/tomaz/imanencia_i.htm (acesso realizado em 22 de Julho de 2002).

⁶ Essa entrevista pode ser encontrada na internet em www.rubedo.psc.br/Entrevis/solivivo.htm (acesso realizado em 05/03/2003).

Bibliografia

- BURNIER, LUÍS OTÁVIO. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. Editora da UNICAMP, 2001.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FELIX. *O que filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. Vol. 4.
- DELEUZE, GILLES; PARNET, CLAIRE. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro – São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, JACQUES e BERGSTEIN, LENA. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo. Fundação Editora da UNESP. 1998.
- LÉVY, PIERRE. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MATURANA, HUMBERTO; VARELA, FRANCISCO. *De Máquinas e Seres Vivos – Autopoiése – A organização do vivo*. Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- OIDA, YOSHI. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes – São Paulo: Beca, 2001.

* * *

PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA: UM ESTUDO SOBRE O PROJETO CENA 3x4 NO GALPÃO CINE-HORTO¹

Ricardo Carvalho de Figueiredo²

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Teatro contemporâneo, processos de criação colaborativa, Projeto Cena 3x4

O teatro contemporâneo novamente procura dar ênfase à criação em grupo, à busca de uma linguagem cênica e de uma dramaturgia em profundidade e muitas vezes original. Um exemplo desta postura transformadora, que indica as linhas básicas deste criador (contemporâneo) capaz de questionar a estética tradicional ao mesmo tempo em que coloca em discussão as formas tradicionais e aparentemente “sagradas” da produção teatral, é a prática colaborativa.

No cenário mineiro, hoje temos o Galpão Cine-Horto (BH) que, em parceria com Luís Alberto de Abreu (SP), desde 1999, tem buscado a prática colaborativa – como forma de investigação e criação cênica em suas produções.

Esse processo começou a ser investigado no Galpão Cine-Horto a partir do “Oficínio” – que é uma atividade realizada por profissionais convidados que compartilham suas experiências com atores/alunos, unindo pesquisa e treinamento à criação artística. A cada ano o Oficínio se propõe a pesquisar um tema específico, resultando na montagem de um espetáculo. Em algumas destas montagens, os textos foram criados com base no Processo Colaborativo e finalizados pelos participantes da Oficina de Dramaturgia, com a coordenação de Luiz Alberto de Abreu.

Devido a essa demanda foram criados os Núcleos de Dramaturgia e Direção, com os objetivos de aprofundar a pesquisa da relação teatral contemporânea e instrumentalizar artisticamente – tecnicamente os profissionais que partiam para o âmbito da criação colaborativa dentro do Oficínio. Foi com a extinção desses dois Núcleos que emergiu o Projeto Cena 3x4³ – meu objeto de estudo.

O Projeto Cena 3x4 – uma parceria do Galpão Cine-Horto e Maldita Companhia de Investigação Teatral – propõe instaurar os processos de criação colaborativa como meio de formação, criação e pesquisa de linguagem; assim como promover o fortalecimento de grupos de teatro que se proponham a investigar a cena teatral a partir da pesquisa e da construção de uma dramaturgia própria. O projeto também proporciona o encontro de profissionais-pesquisadores dos

diversos segmentos do fazer teatral: atores, diretores, dramaturgos e cenógrafos.⁴

Dessa forma, partindo do conceito de autoria compartilhada, o Projeto proporciona o encontro criativo de profissionais pesquisadores dos diversos segmentos do fazer teatral. Esse projeto pretende estimular, também, a formação de novos dramaturgos, diretores, atores, cenógrafos etc. O final do processo resulta numa montagem, que é incorporada ao repertório dos grupos participantes.

Como base estrutural do projeto além da coordenação do Galpão Cine-Horto e da Maldita Cia. de Investigação Teatral, há uma equipe de orientação artística composta por: Luís Alberto de Abreu (na dramaturgia), Chico Medeiros (na direção), Tiche Vianna (na atuação) e Antônio Araújo⁵ (na direção), que realiza encontros periódicos com os criadores das respectivas funções teatrais. Esses orientadores promovem momentos de debates com seus respectivos núcleos e discussões coletivas trazendo questões comuns e específicas aos processos vivenciados. Nesses encontros ocorrem também as “apresentações dos processos”, onde cada grupo participante expõe seu processo aos envolvidos (outros grupos, orientadores e coordenação). Nessas apresentações são apontadas questões referentes ao material visto: do núcleo de atuação, da cenografia, direção e dramaturgia; e também realizada uma avaliação processual dos trabalhos.

A partir de minha experiência no Projeto Cena 3x4 e nas pesquisas realizadas durante o mestrado, proponho uma discussão relativa à cena contemporânea colaborativa – que ampliou não só a origem, mas também os procedimentos para a criação do espetáculo teatral.

Os grupos participantes

O Projeto vem se modificando ao longo de suas versões. Em seu primeiro ano (2003) convidou profissionais da cidade de Belo Horizonte que tinham interesse em trabalhar de forma colaborativa e reuniu assim grupos de pessoas que compunham as diversas funções teatrais.

No segundo ano (2004), o projeto abriu inscrição para quaisquer interessados em participar e dessa forma reuniu os quatro grupos participantes.

Já na terceira versão (2005), o projeto abriu inscrição para grupos que continham criadores nas diversas funções e três peças foram apresentadas, com a participação de um grupo fora da capital mineira, vindo de Ouro Preto/MG.

A maioria dos grupos que se propuseram a participar do Projeto Cena 3x4 relatou que era visceral a necessidade de produzir uma obra que fosse emergida das questões vigentes dos envolvidos e por isso optaram pela proposta colaborativa de criação. Sobre esse assunto, Aimar Labaki quando fala do Grupo Vertigem, nos diz que:

nenhuma peça de teatro já escrita dava conta dos temas que atormentavam aquelas almas. Achavam mais fácil elencar que temas seriam esses. Chegaram a um só: o lugar do sagrado no cotidiano deles, jovens artistas de terceiro mundo em fim de milênio (LABAKI, 2002:25). (Grifos meus)

Os criadores

A cena contemporânea propõe um posicionamento muitas vezes distinto para o artista/criador frente ao seu material de trabalho. Torna-se necessário que esse criador questione e passe a propor caminhos diversos dos que até então conhecemos. No caso da cena colaborativa, muitas vezes é preciso quebrar com a idéia do texto fixador (para a dramaturgia), do espaço determinante (cenografia), da amarração (direção), das marionetes (atuação) etc. Dentro do Processo Colaborativo, essas concretizações poderão acontecer, mas o importante é a garantia de um espaço-tempo de experimentações nas diversas funções.

Pensando que os atores improvisam e têm esse material aproveitado ou não, as outras áreas também trabalham com improvisações, podendo ou não acrescentar o material produzido na elaboração da peça. E conforme Antônio ARAÚJO (2002:104):

Exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas, etc., cujo único compromisso é

o da possibilidade do escritor improvisar e investigar livremente. (...) Evidentemente que tal dinâmica exige um novo tipo ou uma nova postura do dramaturgo dentro do fazer teatral. Por exemplo, ele tem de ser tão desprendido quanto atores e diretor, que no segredo da sala de ensaio, são capazes de propor cenas inconsistentes, frágeis, de péssima qualidade, mas fundamentais ao desenvolvimento da obra.

Assim, o papel de cada criador na elaboração do produto artístico dentro do processo assume uma responsabilidade *em profundidade e em extensão*, pois está participando duplamente da criação da obra (na sua função específica e na obra como um todo). Propor material para a cena é fundamental na criação conjunta, e dessa forma, as idéias e proposições podem ser transformadas, possibilitando aos criadores a apropriação do material, antes individual, agora coletivizado e desenvolvido.

Então, os criadores envolvidos permanecem em suas funções específicas (atuação, cenografia, direção, dramaturgia etc.), mas participam do todo, ou seja, são respeitadas as atribuições de cada função e são compartilhadas as decisões que os criadores têm de tomar durante o percurso.

O espaço da sala de ensaio está repleto de tensionamentos e muitas vezes o que um criador propõe caminha num sentido oposto ao que o outro construiu. Saber lidar com as individualidades é um fator essencial no trabalho em grupo. É preciso lembrar sempre que antes de ser coletivo, são individuais as vontades e anseios dos envolvidos. Mas como transformar, ou mesmo somar idéias e propostas tão distintas dentro de um único trabalho?

É num limite tênue que essas relações se estabelecem e o princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que teatro é uma arte efêmera que se estabelece na relação do espetáculo com o público.

Crer que o público é também um dos elementos criadores do espetáculo é fundamental para que se instaure o acontecimento teatral, revelando que esse fenômeno não pode ser reduzido a um único artista. Arte teatral, portanto, não é apenas expressão do artista, mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público.

Notas

¹ Texto relativo à minha pesquisa de mestrado em andamento.

² Professor do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto e mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

³ O Projeto Cena 3x4 teve início no ano de 2003.

⁴ A função da cenografia foi acrescida ao núcleo de criação na versão do ano de 2005.

⁵ O referido diretor participou apenas das versões de 2003 e 2004.

Bibliografia

- ABREU, Luís Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Mimeógrafo. s/d.
- ARAÚJO, Antônio C.: *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”*. São Paulo: 2002 (Dissertação de Mestrado – ECA – USP).
- FERNANDES, Sílvia. *O lugar da vertigem*. In: Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem); apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.
- GARCIA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- LABAKI, Aimar. Antônio Araújo e o Teatro da vertigem. Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo. 2001, Ano 1, n. 1. (pp. 23-30).
- MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Mimeógrafo. s/d.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgício. Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 318-325, 2002.
- REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado ECA/USP).
- SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. *Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2001. (Dissertação de Mestrado – ECA/USP).

* * *

A CIÊNCIA DAS SOLUÇÕES IMAGINÁRIAS: DIÁLOGOS ENTRE PATAFÍSICA E TEATRALIDADE

Ricardo Kosovski

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Alfred Jarry, patafísica, teatralidade

Alfred Jarry (1873-1907) é uma das personalidades mais curiosas e importantes da história do teatro universal. Encarnação máxima do anarquismo individualista que permeia todo simbolismo, passados cem anos de sua morte, as provocações que sua obra apresenta, não foram ainda totalmente processadas no quadro da contemporaneidade.

Em setembro de 1896, publicou “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”, no *Mercur de France*, denunciando os recursos estilísticos “horribéis e incompreensíveis” do teatro acadêmico, advogando uma nova lógica estética orientada pela economia de expressão a par do exercício intrincado da síntese e com a recusa terminante da utilização do telão pintado assim como o desprezo pelos efeitos de *trompe-l’oeil*, que “iludem aquele que vê grosseiramente, ou seja, que não vê”.²

Em dezembro do mesmo ano, estreou “Ubu-Rei”, sua obra mais reconhecida, no *Théâtre de l’Œuvre*, em Paris. A peça, metáfora da opressão e do pai dominador, compõe uma série de textos, juntamente com “Ubu no Morro”, “Ubu Cornudo” e “Ubu Acorrentado”, além dos “Almanaques do Pai Ubu”. Este personagem emblemático é a caricatura selvagem do burguês estúpido e egoísta visto através do cínico olhar de seu autor. Ubu faz-se a si próprio rei da Polônia, mata e tortura a todos e é finalmente banido do país. Ele é vulgar e brutal, um tipo monstruoso que pareceu burlescamente exagerado em 1896, mas que foi profeticamente ultrapassado pela realidade, em diversos momentos históricos ao longo do séc. XX.

Há uma divergência entre biógrafos e estudiosos, sobre a verdadeira autoria dramaturgica de “Ubu-Rei”: se foi escrito integralmente pelos Irmãos Morin, colegas de colégio de Jarry, ou se houve uma criação coletiva entre os três. A origem da peça surgiu a partir de uma brincadeira juvenil com Hébért, um grotesco professor de Física que foi representado jocosamente e serviu como fonte de inspiração para Pai Ubu, assim como a satirização de “Macbeth”, de William Shakespeare.

Enfant terrible, como era conhecido no meio literário e teatral parisiense, andava pelas ruas com as mãos, braços e rosto pintados na cor verde. Compareceu, certa vez, na platéia de um teatro com a gravata desenhada no peito da camisa. Tinha também estranhos hábitos de andar armado. Chegava a percorrer Paris de bicicleta, outro de seus fetiches, equipado com dois revólveres e uma carabina em punho. Morou em um quarto minúsculo com um pé-direito tão baixo que não era possível ficar ereto no cômodo, só agachado. Expressava-se sempre com um tom de voz monocórdico, escandindo em um linguajar pseudo-aristocrático, adotando a teatralidade criada para “Ubu-Rei”. De um alcoolismo insaciável, teve final precoce aos 34 anos, morto, na miséria, de meningite tuberculosa.

Ao converter-se em personagem de si mesmo, encarnando no cotidiano Pai Ubu, representou singularmente um novo modo de relação entre obra de arte e vida, símbolo e realidade, criação e delírio, promovendo um sistemático diálogo entre estes níveis. Antecipou, deste modo, posturas artísticas que ocorreriam décadas mais tarde.

A nova teatralidade proposta, essencialmente, deu-se em um transbordamento da cena para o imaginário do espectador, chamando a atenção às interseções entre palco e platéia, mais especificamente às evidências de que uma teatralidade cênica provocadora deveria afetar o comportamento do público. Foi o palco pulando para a vida, causando furor e indignação. Buscou a transcendência do teatro através da aplicação de uma teatralidade pura, destituída de controle, amoral.

Propôs estabelecer o lugar teatral como o império abstrato da imaginação. Não defendeu somente a primazia da ficção frente ao naturalismo, exaltou a teatralidade despojada de recursos estéticos superfluos, longe da psicologia e do drama social. O fim maior seria uma resultante cênica que desembocasse em uma teatralidade alardeada.

Em *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (1911), uma novela cuja natureza o próprio nome indica, meio Fausto, meio troll, lançou as bases que fundamentaram sua teoria Patafísica. Originariamente, foi Ubu que se doutorava em Patafísica, simplesmente porque Hébért fora um professor de física. Mas o que fora a princípio uma “burla científica”, tornou-se mais tarde a própria estética jarryana: “A Patafísica é a ciência das soluções imaginárias que regula simbolicamente os lineamentos e propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade.”³ Seu desejo de construção destrutiva do teatro, demolição das linhas teatrais, é marcado pelo senso de negação de tudo, idéia que se torna o próprio espetáculo. E quando não resta mais nada no palco que tenha vestígios da tradição ou de algum tipo de figuração reconhecível, da verossimilhança, ainda assim sobra o que de mais soberbo deve ser visto: a teatralidade. O palco revela-se despididamente nu, livre, pronto para assumir variadas formas, polifórmico.

Foi a partir da publicação de suas Obras Completas e com a conseqüente fundação do Colégio de Patafísica (1948) que Jarry deixou de ser encarado como um artista pitoresco e sim veemente, radical e profundo. O Colégio de Patafísica, em atividade até hoje, do qual Ionesco, René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Boris Vian foram, entre outros, membros fundadores, representou importante papel, ressaltando o valor de Jarry como um dos principais premonitores dos conceitos em que um grande viés da arte contemporânea está baseado. Trata-se de uma “nova ciência” que propõe a superação da metafísica buscando a “verdade das contradições e das exceções”.⁴

Ao fazer valer o insólito, o irracional, o paradoxo que tanto escandaliza a razão, devemos nos perguntar qual é a medida de resolução desse novo reino. Ubu pretende transcender Ubu, seu imenso estômago, cuja função digestiva é sua própria medida, mastigando e remastigando a sua própria excrescência. Para Jarry a Patafísica, através do instrumental imaginário, seria a ponte de transcendência ilimitada.

A visão Patafísica também toca a questão do fantástico que o senso comum define como sendo uma violação das leis naturais, uma manifestação do impossível. Diz a Patafísica que o fantástico não é uma violação, mas uma revelação radical das leis naturais. Surge do contato direto com a realidade não filtrada através de nossos juízos. É, portanto, um alargamento das leis naturais até onde os preconceitos não permitem a chegada da fantasia imaginativa. Surge como uma alternativa de apreciação de fenômenos naturais e humanos baseados fundamentalmente na análise da irracionalidade concreta de tais acontecimentos e praticados à luz do humor crítico e do acaso.

A racionalidade Patafísica descobre que todo ato é defeituoso e traça investigações acerca do lugar entre as coisas. É a lógica do contraditório. Todo acontecimento, ainda que elementar, resulta patafisicamente inesgotável e tolera uma série infinita de operações que, em si, constituem o fim desta “ciência maior”.

Como finalização, não poderia me furtar a apresentar alguns pensamentos que insurgiram dentro de mim, como artista, pesquisador e professor, a partir do contato com o universo de Alfred Jarry, possibilitando-me reflexões acerca de alguns aspectos da realidade atual do teatro, assim como conjecturas e conexões futuras para as artes cênicas. Dentre as questões que me ocorreram, destacaria as seguintes:

1 – O bem artístico tem natureza distinta de qualquer outra mercadoria, produto ou serviço. Não nasce de pesquisas de mercado, mas sim da necessidade expressiva do homem: seus questionamentos, anseios e aspirações da alma. O teatro caracteriza-se pela singularidade de cada representação, onde o único elemento imprescindível é o homem – ator, personagem e público. Nenhuma inovação tecnológica poderá, em tempo algum, substituir a magia da celebração do instan-

te, em que um indivíduo se coloca sobre um palco e vive outro, para falar a um terceiro. O teatro constitui-se em uma tentativa de estimulação metafísica da própria existência. Não existe a cópia, a repetição: tudo é único. É o oposto da cultura globalizada, é a cultura singularizada.

2 – O teatro de amanhã não poderá escapar de sua tendência filosófica, que nos ensine a viver e pensar o mundo, para nele encontrarmos nosso lugar. Será um teatro sábio. Sabedoria acoplada à paixão.

3 – O conflito é a essência do teatro, como o é também da dialética. Mostrar a luta dos contrários e sua tendência à unidade, de onde decorrem as contradições existentes e nascem as oposições e os novos conflitos, eis uma tarefa apaixonante para o teatro.

4 – A herança Patafísica nos deixa um legado pedagógico para o teatro, chamando a atenção para sua vocação como Escola de Imaginação, capaz de estimular a sensibilidade estética e social, de ampliar os limites da compreensão e da associação de idéias.

5 – Almejo um teatro que não duvide, que seja afirmativo, como preconizou Jarry. Que saiba todo o tempo de que lado está.

6 – Anseio por um teatro, que mesmo em desespero, lance um grito de alegria; que, mesmo enclausurado, aponte uma saída.

7 – Anseio por um teatro irresistível.

8 – Talvez o teatro não seja a coisa mais Bela que o homem inventou, porém é a coisa que mais se parece com a vida. Alfred Jarry, percebeu profundamente esta identidade e tentou fazer valê-la em todos os seus extremos e recursos. Violou normas e cânones em prol de um infinito “Mundo Novo”: a imaginação criadora.

Notas

¹ JARRY, Alfred. *Oeuvres Complètes d'Alfred Jarry*, Edition du Livre – II, Lausanne, Montecarlo & Henri Kaeser, 1948, p. 323.

² *Idem Ibidem*, pp. 343-344.

³ JARRY, Alfred. *Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien*, Fasquelle, Paris, 1911, p. 20.

⁴ *Idem Ibidem*, p. 21.

Bibliografia

BÉHAR, Henri. *Jarry: le monstre et la marionnette*. Paris: Larousse, 1973.
EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*: Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.

JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes d'Alfred Jarry*. Edition du Livre: Lausanne, Montecarlo & Henri Kaeser, 1948.

_____. *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien*. Paris: Fasquelle, 1911.

_____. *Ubu Rei*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

* * *

REPRESENTAÇÕES PERFORMÁTICAS NO TEATRO DO GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA

Roberson de Sousa Nunes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Interdisciplinaridade, teatro pós-moderno, *performance*

O Grupo Oficcina Multimédia (GOM), no qual atuei de 1992 a 1997, foi fundado em 1977 pelo compositor Rufo Herrera e desde 1983 é dirigido por Ione de Medeiros. O trabalho do grupo prima pela pesquisa de linguagem e experimentação nos campos do teatro, da dança, da música, da literatura e das artes plásticas. O rompimento de fronteiras entre estes diversos campos disciplinares vem caracterizando o grupo ao longo dos seus vinte e oito anos de investigação. Seus espetáculos, de modo geral, são elaborados a partir de temas e improvisações com a voz, o corpo e materiais cênicos pesquisados, estruturados em repertórios e reorganizados pela direção na montagem final. O teatro experimental do GOM lida com colagens e frag-

mentos de textos de diversas naturezas (literárias, jornalísticas, poéticas, etc.). Apenas em *A casa de Bernarda Alba*, estreada em 2001, o grupo partiu de um texto dramático (homônimo, de Federico García Lorca) para sua concretização teatral. Além dos espetáculos, o GOM realiza eventos extrapalco, como *performances*, instalações, interferências, intervenções, palestras e seminários.

A formação musical de Rufo Herrera e de Ione de Medeiros é um importante diferencial na sustentação do trabalho do GOM. Desde os processos iniciais, as montagens são pensadas e exercitadas em termos de multiplicidade, simultaneidade e harmonia. Além disso, são vistas pelos diretores como uma composição, ou seja, uma combinação elaborada de notas, uma partitura, uma organização de sentidos, uma unidade que diz algo. Na prática do grupo, um texto, literário ou não, pode ser trabalhado musicalmente em termos rítmicos, variando timbres, entonações, velocidades, intensidades e cadências.

Com relação às artes plásticas, Ione de Medeiros toma como referência um tipo de abstração que pode ser entendida através da visão sincrética do mundo, conforme a qual o mínimo de informação concreta já constitui a essência de uma coisa. A visão sincrética é aquela que a criança tem até os sete anos de idade, por exemplo, com um cavaleiro-de-pau, e que difere, normalmente, da visão analítica do adulto. A roda de bicicleta de Duchamp e os touros de Picasso servem, também, como exemplos de obras de arte, nas quais se revela uma parte e o todo se faz presente. Esse modo de ver inspira os ambientes cênicos criados pelo GOM.

Nesse sentido, nos espetáculos deste grupo, percebe-se uma organização sintagmática em que os elementos constituintes da cena dialogam entre si de maneira não hierárquica. Palavra, gesto, luz, corpo e objeto compõem o universo cênico sem instituir uma ordem de importância que determine a recepção do espectador, pelo contrário permitem ao receptor uma construção de sentidos a partir de suas próprias experiências. “Todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatário (lector, espectador) completarlo actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas” (DE MARINIS, 1997:25). As montagens do GOM ativam esse aspecto dos textos, indo além da transmissão de mensagens e de soluções pragmáticas, propondo ao espectador uma percepção mais sensível do que uma compreensão lógica e racional da arte.

Com influências literárias, visuais e musicais, o GOM propõe uma revisão das manifestações artísticas do início do século XX, criando um paralelo entre os movimentos modernistas e a intranquilidade neurótica do modo de vida das grandes cidades nos dias atuais. Identificamos, no teatro contemporâneo de pesquisa, heranças das vanguardas históricas como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, etc. “É a era do pós-moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade.” (COHEN, 2002:87). A recusa à linearidade narrativa, em prol da descontinuidade e da interposição de linguagens, se fortaleceu, enquanto outras características, como a primordialidade de um texto dramático, não são mais absolutamente determinantes como o ponto de partida para a criação cênica.

A *Performance Art*, que ganhou destaque a partir dos anos 60, representa em grande medida uma forte expressão deste tipo de teatro que busca romper com espaços físicos e teóricos, através do intercâmbio entre as artes visuais, a música, o corpo do intérprete e suas relações interativas com o espectador. A palavra *performance* vem sendo incorporada, cada vez mais, aos diversos setores da sociedade e adotada nos países de língua latina sem uma tradução literal. Esse termo, longe de uma definição enquadrada, trata de um espaço intermediário, onde obras em processo abrem novos e amplos caminhos nos mais diversos campos de conhecimento (sociologia, antropologia, linguística, psicologia, artes visuais, música, dança, literatura, teatro, etc.). “Para vários críticos, acadêmicos e artistas no mundo, *performance* seria o teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda”

(VILLAR, 2003:76). Ou seja, o caráter transdisciplinar, que rompe os limites de diversas mídias, permite, através dos novos conceitos, que o teatro esteja em processo permanente de negociação e intercâmbio com outras manifestações performáticas. Vale a pena ressaltar que, numa sociedade contraditória como a brasileira, por exemplo, a arte apresenta aspectos pós-modernos que estão à frente de outros setores, como o político, o econômico ou o administrativo, uma vez que trabalha multiculturalmente, indo das raízes eruditas e populares aos avanços tecnológicos, dialogando com a fome, a miséria, a globalização, o excesso e a falta de informação e formação humanas.

O teatro pós-moderno ou o teatro performático, como tem sido explorado por vários grupos e artistas de diversos lugares, é caracterizado por um modo de elaboração do espetáculo teatral que utiliza a *parataxe* (processo de justaposição de blocos), a *collage*, a multirreferencialidade, a transversalidade de temas, a dramaturgia do espaço, da luz e do som, além de relações provocativas com o espectador, do uso do vídeo e de outras projeções de imagens em cena, etc. É desta forma que o GOM, a meu ver, caminha em direção a um teatro pós-moderno, que lida com o texto literário de forma mais livre, podendo revisitar os clássicos, realizando releituras e modos mais intrincados de montagem. Há, no palco, uma relação de jogo entre os elementos, que se equivalem numa encenação.

Pelo jogo entre o imaginário e o cotidiano, real e ficcional, a pesquisa do GOM caminha margeada pela imprevisibilidade e indeterminação. “No jogo, tudo está prestes a perder seu equilíbrio. Isso é indício de que o jogo não é predeterminado, mas que se origina de uma indeterminação básica” (ISER, 1996:242). O imaginário, para Iser, está numa relação entre a consciência e o jogo, reconhecendo-se neste a imprevisibilidade como característica imanente.

A mesma indeterminação que caracteriza a produção artística de um trabalho experimental como o do GOM se estende aos processos de recepção e análise dos espetáculos concretizados, complexizando a relação teatral. Sob a perspectiva da semiótica teatral de Patrice Pavis e Marco De Marinis, os signos teatrais estabelecem ramais entre si, numa espécie de rede, em que, conectados, adquirem sentido a partir das relações que ligam uns aos outros. Além disso, mesmo sendo artificiais, porque voluntários e escolhidos para serem postos em cena por alguém, existem aqueles que aparecem inconscientemente e podem ser lidos pelo espectador de diversas maneiras. Ou seja, há um espaço para a interpretação tanto dos produtores quanto dos receptores da obra artística, que admite uma proliferação de sentidos nos processos da significação global e heterogênea da cena teatral.

O GOM realiza um teatro de fronteiras, que integra linguagens, através da expansão de conceitos relacionados aos diversos campos da arte, dialogando com o debate atual sobre a *performance* e o teatro pós-moderno. Desta forma, o GOM ocupa um espaço de valor não só no contexto do teatro mineiro, como também no contexto geral da cena contemporânea.

Bibliografia

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177 p.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- ISER, Wolfgang. Atos de fingir. O imaginário. In: _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996. cap. I, pp.13-37; cap. IV, pp.209-302.
- NUNES, Roberson de Sousa. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do Grupo Oficina Multimídia*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- PAVIS, Patrice. Producción y recepción en el teatro. In: _____. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernism*. La Habana: Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. pp. 9-146.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. In: CARREIRA, André et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – Ed. UFMG, 2003. pp. 71-80.

* * *

REVENDO A FORMAÇÃO DO INTÉRPRETE E DO ARTE-EDUCADOR

Rose Mary de Abreu Martins

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Música, teatro-educação, vocalidade

No momento em que uma reformulação curricular permeia o cenário das instituições federais de ensino superior no Brasil, na busca de uma universidade mais plural, crítica e independente, que promova o desenvolvimento científico, tecnológico, artístico e cultural da sociedade, são necessários projetos acadêmicos e ações que tenham como foco a elevação da qualidade do ensino e da pesquisa, investindo, de fato, na solução de problemas e buscando reavaliar, de forma contínua, o conjunto de conhecimentos e valores que norteiam o comportamento social.

Nesse sentido, a experiência do *Grupo da Quinta* busca colaborar com uma formação mais abrangente para o intérprete e arte-educador. Propondo-se a trabalhar com canto, música instrumental e teatro, o grupo toma corpo a partir de inquietações surgidas na disciplina Técnica Vocal do Curso de Licenciatura em Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tais Inquietações se transformaram em objeto de estudo de pós-graduação no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), cujo resultado se encontra publicado no livro *A voz e a palavra na cena do Recife hoje* (Martins, 2004).

A experiência do Grupo da Quinta logo foi incorporada por professores das disciplinas Interpretação, Indumentária e Maquiagem, juntamente com um grupo de estudantes de Artes Cênicas e de Música, interessados na proposta.

Formado hoje por universitários, professores e profissionais atuantes nas áreas do teatro e da música, esta experiência tem resultado na criação de vários espetáculos, numa procura estética e educativa atravessada pela música, teatro e dança. Dentre as pesquisas desenvolvidas pelo grupo destaca-se a que repertoriou canções compostas para o teatro brasileiro, a partir do decênio de 1960, que resultou na montagem do espetáculo *O Canto do Teatro Brasileiro 1*, espécie de pequena cartografia do teatro brasileiro. O trabalho é uma *performance* que transita no território fronteiriço da música e do teatro, por meio de canções e fragmentos dos textos teatrais *Calabar* (1973), de Chico Buarque (1944) e Ruy Guerra (1931); *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri (1934), Augusto Boal (1931) e Edu Lobo (1943); *Morte e vida severina* (1966), de João Cabral de Melo Neto (1920-1999); *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes (1940-1976); *Roda viva* (1969), de Chico Buarque e *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque, nos quais o Brasil é desvelado em seus aspectos históricos, políticos e socioculturais. A montagem contou com a dramaturgia e encenação dos professores João Denys Araújo Leite e Rose Mary Martins, e a direção musical sob a responsabilidade do regente, compositor, professor e bandolinista Marco César Oliveira. *O Canto do Teatro Brasileiro 1* representou o Brasil na 8ª Edição da Mostra Internacional de Teatro, no período de 25 a 29 de novembro de 2005, em Portugal, numa organização conjunta do ENTREtento Teatro e da Câmara Municipal de Valongo, com o apoio do Ministério da Cultura Portuguesa – Instituto das Artes.

Outro projeto que vem sendo desenvolvido trata do levantamento de músicas inéditas de pernambucanos, muitos deles desconhecidos.

dos como compositores, que resultará na gravação de um CD que incluirá obras de Alfredo Gama, Capiba, Nelson Ferreira, Valdemar de Oliveira, entre outros.

O mais recente produto artístico do grupo surgiu de uma investigação sobre a história do carnaval no Brasil, a partir do século XIX, sobretudo o carnaval do Recife, tomando como referência as obras *Festas: máscaras do tempo* (Araújo, 1996) e *Carnaval do Recife* (Silva, 2000), resultando no trabalho denominado *Carnaval etc. e Tal*, que possui um repertório de sambas, marchinhas e frevos; o poema “Bacanal” (1918), do poeta Manuel Bandeira (1886-1968); figurino inspirado em fantasias, fotos e gravuras da primeira metade do século XX; projeções de imagens em movimento do Recife e seu carnaval entre as décadas de 1930 e 1970 e *performances* com pantomimas, em que predominam os jogos de provocação e galhofa, típicos do período momesco.

Nos laboratórios musicais e interpretativos do Grupo da Quinta, cada componente compartilha seus saberes teóricos e práticos com o grupo, visando a uma reciclagem constante e a aquisição de novos conhecimentos por parte dos alunos que, progressivamente, se engajam nos experimentos. Enquanto os estudantes dos cursos de Música (bacharelado e licenciatura) despertam para suas potencialidades como intérpretes teatrais e como arte-educadores, os alunos de Artes Cênicas são estimulados a desenvolver habilidades musicais que poderão aplicar em trabalhos futuros, seja no papel de atores ou de arte-educadores.

Tais laboratórios mantêm um elo constante com os conteúdos desenvolvidos nas disciplinas, antes mencionadas, do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, com disciplinas do curso de Música, bem como com os conteúdos desenvolvidos nas atividades de extensão da UFPE. A partir do momento em que os alunos se destacam, pelo desempenho na experiência acadêmica, podem migrar para o grupo, que gera oportunidades no mercado musical/teatral, na produção cultural e no ensino de artes propriamente dito, buscando suprir lacunas em sua formação.

Movido principalmente pela necessidade de se autogerir, o grupo investe na elaboração de projetos culturais eventualmente financiados pelas leis de incentivo à cultura, além de projetos de extensão universitária, com vistas tanto à capacitação profissional de artistas e arte-educadores como a formação de iniciantes em música e teatro.

As ações do Grupo da Quinta se inserem no subprojeto “Métodos, Técnicas e Procedimentos”, do Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena*, em vigor na Universidade de Brasília (UnB), desde 2000, sob a coordenação da Professora Doutora Silvia Davini, e vem atuando como agente promotor de mudanças, sedimentando suas ações através de intercâmbios e parcerias com as diferentes linguagens artísticas dentro e fora do mundo acadêmico.

Bibliografia

- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrada, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- MARTINS, Rose Mary de Abreu. *A voz e a palavra na cena do Recife hoje*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.
- SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

* * *

TREINAMENTOS PSICOFÍSICOS EM PERFORMANCE: VIVÊNCIAS EXTRACLASSE

*Samira de Souza Brandão Borovik*¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Performance, treinamento psicofísico, ensino

Os exercícios descritos nesta investigação foram realizados de agosto a novembro de 2005 na PUC/SP e buscam a criação de estados alterados pessoais e coletivos a partir de processos performáticos vivenciados pelos alunos. Esta proposta de treinamento psicofísico – que trabalha o corpo e a mente do ator-*performer* – de preparação e atuação para a cena performática foi baseada nos estudos de Renato Cohen (1989; 1998) e na releitura de *performances* dos anos 1970 e 1980. Fizemos um levantamento de procedimentos performativos de artistas consagrados na área tais como Marina Abramovic e Ulay, Tehching Hsieh e Joseph Beuys, para citar alguns. O ato de jejuar é descrito por inúmeros *performers* como uma preparação para a cena performática, ampliando a percepção e o estado de atenção cotidiano. A semelhança com práticas meditativas se faz necessária, sendo que a partir dos anos sessenta (1960) foram amplamente experimentadas pelos artistas. Assim como ficar em silêncio, em vigília, com os olhos vendados e caminhando em longos espaços urbanos.

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (COHEN, 1989:104).

Os alunos do terceiro ano do curso Comunicação das Artes do Corpo, habilitação em *Performance*, foram submetidos às práticas citadas, sendo avaliados pelos relatos *a posteriori*, performatização dos conteúdos surgidos em cada experiência e a redação de um relatório mensal com suas impressões pessoais. Levado para fora da sala de aula, o processo performático exige outros agenciamentos e sensações do aluno-artista, mais acostumado ao protecionismo da instituição. Dentro de um trabalho de atenção, que Renato Cohen denominou *Day Life* (1998:75-78), as experiências eram realizadas por períodos de dias, por exemplo: quarenta e oito horas sem falar, setenta e duas horas amarrados um ao outro, o que exigia alterações e adaptações na vida cotidiana. Desde o início o objetivo maior foi explicitado: sistematizar um treinamento psicofísico em *performance* a partir da aproximação arte-vida. Como de fato abordamos o viés da cena performática, o corpo se torna elemento primordial de investigação, um corpo atento às demandas da cena contemporânea, dos acontecimentos inesperados e dos possíveis riscos a que os performers se expõem.

No corpo, experimentá-la (a performance) é correr riscos, contar com o imprevisível e se deparar com nossos próprios limites. (...) Prova disso são as experiências de *day life* que fazem com que o corpo se coloque em uma situação inusitada, provocando uma alteração de estado interessante a ser observada (depoimento da aluna Isabel Soares, relatório de atividades).

Na *Performance* o treino passa por várias técnicas e vivências limitares, no sentido de criar uma preparação para se atuar num estado de fluxo. O risco, a meditação e o inesperado são treinos para atuação em *Performance*.

Descrição das aulas

As primeiras aulas foram marcadas por meditações ativas, rodas rituais e exercícios de atracamento frontal em dupla. Os estados alterados de consciência e percepção corpórea também incursionam pela via xamânica, de visões e alteridades, cujos devires formam a tessitura da cena performática. Por isso a segunda etapa do trabalho foi marcada pelas rodas rituais indígenas *Mariri* e *Nomes de Poder* – aprendidas

com um xamã e usadas na abertura e fechamento das aulas, evidenciando a formação da egrégora da turma.

O *Mariri* é uma roda indígena brasileira, cujo nome é uma planta de poder. Consiste em girar todos juntos no sentido anti-horário, braços entrelaçados e falando *Mariri*, conforme a marcação dos passos no chão, pé direito à frente, marcando o “mã” e pé esquerdo atrás, no “riri”. Na roda *Nome de Poder*, evoca-se o nome de poder de cada um, de acordo com o xamanismo – as vogais do primeiro nome –, sem girar, de mãos dadas e roda bem aberta. Alternando uma pessoa à frente e outra mais para trás, numa mesma roda, salta-se para frente e para trás gritando seu nome de poder. Por exemplo, o nome é Patrícia, a pessoa vai gritar AIIA! Saltando de mãos dadas com seus parceiros. É importante alternar homem e mulher em ambas as rodas, energias feminina e masculina.

Confesso que eu tinha um pouco de receio dessa disciplina porque ela já me cheirava a práticas mais radicais e ousadas. Mas o *Mariri* do início do curso logo me conquistou e me fez sentir bastante à vontade. E é assim que eu tenho me sentido ao longo desse período de treinamentos psicofísicos (depoimento da aluna Isabel Soares, relatório de atividades).

No treino de intensidade, movimentos espontâneos podem surgir, buscando uma não-racionalidade e esteticidade. Também nessa linha experimentamos a não-visão, a partir de uma vivência que saía dos limites da sala de aula: um aluno conduzia o outro pelo campus, enquanto este estava de olhos tapados. Também em dupla fizemos a prática de amarrar um aluno ao outro por uma corda de um metro de distância por três dias. Esse treino foi baseado numa *performance* de 1983 em que Linda Montano e Tehching Hsieh ficaram atados um ao outro na cidade de Nova York por um ano.

O tempo todo achava que é quase impossível ficar um ano todo atado a alguém. É um treino muito intenso abrir mão das próprias vontades, desejos, do próprio tempo. Não ficaríamos sozinhas em nenhum momento! Na faculdade as pessoas vinham o tempo todo perguntar curiosas. Conseguimos fazer a segunda aula prática sem problemas. Sentimos que as pessoas ficam mais abertas a ajudar quando vêm os nossos limites. Mas isso me trouxe uma outra reflexão sobre as pessoas com reais deficiências físicas, que não têm chances no meio das pessoas ditas saudáveis. Não queremos em momento algum, abrir mão do nosso tempo para ajudar alguém com dificuldade (depoimento da aluna Paula Barros, relatório de atividades).

Além do jejum, da vigília, de ficar sem falar, sem ver e do procedimento da corda, foi proposta uma dieta de comidas coloridas que durava seis dias. Esse treinamento foi realizado individualmente por sete alunos e consistia em comer dois dias apenas comidas verdes, dois dias amarelas e, por último, vermelhas. A cada início e término de cor, foi sugerida uma meditação livre que durava o tempo da queima de um bastão de incenso da referida cor. Foi permitido apenas arroz integral e restringida a ingestão de qualquer proteína animal e massas.

Dos vinte alunos três fizeram três treinamentos psicofísicos, seis fizeram dois treinos e onze fizeram apenas um, totalizando trinta e uma experiências extraclasse.

Algumas vivências eram feitas em sala de aula, como as baseadas nas *performances Breathing In, Breathing Out* (Iugoslávia, 1977), na qual o casal Marina/Ulay tapavam as narinas e ficavam respirando o ar um da boca do outro pelo tempo que agüentassem, e *Freeing the body* (Alemanha, 1976) solo de Marina, na qual dançava nua ao som de tambor ao vivo, que durou seis horas. As duas foram realizadas de forma intensa, sendo que a segunda foi feita coletivamente no dia 7 de outubro, com uma aluna tocando tambor enquanto todos dançavam no mesmo lugar. A experiência teve duração de quarenta minutos, e seu registro foi usado na penúltima aula do curso como cenário de projeção enquanto os alunos performavam ao vivo, aportados nos treinamentos do semestre. Ou seja, o aluno que escolheu os treinamentos do jejum e ficar sem falar performou substratos de sua experiência nessa aula-*performance* coletiva.

Um fato de grande importância foi ter ocorrido no mês de setembro a décima quinta edição do Videobrasil em São Paulo, cujo tema foi *Performance*, agregando uma enorme exibição internacional de videoperformances, debates e *performances* ao vivo. Assistimos aos registros das experimentações de Marina Abramovic e Ulay, grupo Fluxus, Trisha Brown, entre outros. A grande afinidade entre os conteúdos por nós estudados e o tema geral da mostra enriqueceu o processo artístico-pedagógico da disciplina, considerando a escassez de material audiovisual sobre o tema.

Essas vivências amplificam a percepção e nos fazem entrar em contato com aspectos pessoais negligenciados na lida do dia-a-dia, por isso tiveram grande repercussão junto aos alunos, evidenciada nos relatórios pessoais. Conclui-se que o treinamento amplia o repertório de preparação e criação performática dos alunos, a partir da interação com seu cotidiano, alargamento da consciência, ampliação da percepção – visão, audição, tato – e desautomatização psicofísica. Acredita-se que para a área de ensino da *performance*, além das vivências em sala, é necessária a vivência extraclasse. Arte e vida, dentro e fora da sala de aula.

Nota

¹ Mestre em Artes/ UNICAMP – Campinas/SP.

Bibliografia

- ABNT. *NBR 6022*: Informação e documentação: artigo em publicação periódica científica impressa: apresentação. Rio de Janeiro, 2003, 5p.
- BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. *Revista Sala Preta*, Depto. Artes Cênicas, ECA-USP, n. 1, ano 1, 2001.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOROVNIK, Samira S. B. *Guerreiros do alfabeto estelar* – iniciação em performance e xamanismo na criação do espetáculo Ka, de Renato Cohen. Dissertação Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2005.
- CADERNO VIDEOBRASIL. Associação Cultural Videobrasil. São Paulo, vol 1, n° 1, 2005.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- _____. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art since the 60's*. New York: Thames & Hudson, 1998.

* * *

“PENSAR EM AÇÃO”: ESTRATÉGIA DE PESQUISA E ENSINO NA FORMAÇÃO DO ATOR

Sandra Meyer Nunes

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Ações físicas, teatro, cognição

Constantin Stanislavski (1863-1938) propôs ao ator “trabalhar sobre si mesmo” e sobre a personagem (STANISLAVSKI, 1989), enfatizando a natureza dos processos mentais e suas relações com mundo físico – o problema mente-corpo, sendo as reflexões quanto ao método das ações físicas o ápice desta discussão. Na pedagogia das ações físicas, o conhecimento do ator não seria a resultante de intenções psicológicas ou intelectuais motivadoras somente, e sob o controle do agente, tampouco se organiza de forma linear e causal em sua interação com o meio. Na escuta da materialidade do corpo, outras conexões se estabeleceram.

Com o método das ações físicas Stanislavski apontou para novos entendimentos acerca dos processos de conhecimento. Em vez da exclusiva análise por meio das operações eminentemente cerebrais, o “frio” cérebro, ele propôs ao ator pensar com suas ações. Neste sentido, a estratégia de conhecimento foi alterada, pois é a partir das ações

do corpo que o ator articularia os demais elementos da representação e se aproximaria da “natureza criadora”. Ao requisitar o comprometimento do corpo na experiência, Stanislavski não excluiu a necessidade do pensar ou do analisar, mas instaurou uma espécie de deslocamento da atividade cognitiva. De uma cognição “separada” para uma cognição “na ação”. Este direcionamento implica um conhecimento operativo e uma experiência de transformação, eminentemente prática, das conexões entre os estados físicos e os não físicos, enunciados pelo encenador como estados espirituais.

O diretor russo elaborou questões ontológicas, filosóficas e epistemológicas sobre o trabalho do ator, abordando, acima de tudo, a complexidade do organismo humano, e seu sistema de atuação não pode ser compreendido, plenamente, sem as conexões com as teorias psicofísicas de sua época. A teoria das emoções de WILLIAM JAMES (1842-1910) e o estudo da memória de THÉODOULE RIBOT (1839-1916), ao relacionarem irremediavelmente os fenômenos físicos às emoções, apresentaram hipóteses plausíveis para a correspondência entre os aspectos corpóreos e espirituais tão buscados por Stanislavski.

As questões referentes às ações do ator formuladas por Stanislavski permitem estabelecer diálogos com teorias contemporâneas do conhecimento, quando já apontavam para uma perspectiva dinâmica e auto-organizativa. As mais recentes abordagens das teorias do corpo nas ciências cognitivas, com a interação de diversos campos de saberes, vêm provocando uma profunda mudança na compreensão que o ser humano tem de si mesmo. O conhecimento do que o corpo em ação experimenta e desencadeia favorece a construção de um outro tipo de entendimento para os processos cognitivos, secularmente creditados a incidência e hegemonia de uma mente (enquanto uma entidade imaterial) sobre um “corpo-instrumento”.

Stanislavski percebeu que o conhecimento do ator envolvia um ponto de vista da experiência, e não se resumiria a conceitos e idéias separados de uma prática, pois é o corpo como um todo que aprende enquanto age. Considerando que é a ação do ator que conecta os elementos da atuação e a sua constituição é um processo de conhecimento, o tipo de práxis a que o ator está sujeito pede por uma estratégia de conhecimento onde o pensamento se dá no processo acional, ou seja, como salienta Jerzy Grotowski (1992), num pensar em ação.

Neste sentido, a idéia de pensar em ação difere do entendimento cartesiano, onde a mente pensa e corpo executa. Pensamento e movimento não são acontecimentos separados em seus territórios categoriais, mas aspectos de um mesmo processo cognitivo dinâmico. Como o primeiro passo para a cognição é o próprio acionamento sensoriomotor, a noção de um pensamento em ação não trata somente de um corpo que pensa enquanto se move no espaço, mas de uma estratégia cognitiva que se faz em ação, trazendo o cérebro de sua posição “fria” e separada de uma práxis, como salientou Stanislavski, para a aventura da experiência. É justamente a interação cérebro-corpo que dá suporte para a idéia que a mente emerge do organismo como um todo e de um corpo que pensa. Para RAMACHANDRAN (2002) e DAMÁSIO (1996) é o corpo que, ao modificar-se e incessantemente criar representações de si mesmo e do meio, fornece à mente o material necessário para que surjam novas imagens, pensamentos e estímulos para novas ações. O ato pensante passa a ser entendido como implementado no corpo em ação, não mais como atributo de uma razão descolada ou anterior à experiência. Hoje, as teorias cognitivas que pesquisam estas questões não duvidam da fisiologia dos estados mentais e do correlacionamento dos processos do corpo e da mente. Surge, a partir daí, a perspectiva de uma abordagem do *corpomente*.

Stanislavski abordou a complexidade que envolve o comportamento cênico por meio das relações entre matéria e espírito. O diretor russo foi um dualista no discurso, mas um monista na sua prática. Ele não se desvinculou totalmente do dualismo de substância ao enunciar os aspectos materiais do corpo e imateriais das emoções e sentimentos na procura por um “elo indissolúvel” entre os planos interiores e exte-

riores, físicos e espirituais, mas demonstrou, na investigação prática junto aos atores, a sua incessante busca pela não dissociação destes planos, admitindo um único gênero de substância. A estratégia de busca da unidade psicofísica ganhou consistência por meio do método das ações físicas, com o corpo inserido mais diretamente na experiência. Neste sentido, o ato físico conteria em si mesmo a vida espiritual ou serviria de “isca” para o seu surgimento. Se as emoções são pouco confiáveis e controláveis, restaria ao ator trabalhar sobre suas ações. Neste sentido, o método das ações físicas constitui-se uma estratégia de conhecimento em que o estado reflexivo não se separa da emoção e da ação.

Tanto Stanislavski quanto Grotowski situaram o trabalho sobre as ações e o comprometimento do corpo como chave para o contato com a memória, as emoções e os sentimentos. As ações permitiriam o acesso a um potencial criativo e orgânico, evitando a hegemonia do pensamento discursivo, visto como limitador da organicidade do ato. O que o ator deveria saber não se resumiria a idéias ou conceitos descolados de uma atividade, nem condenados a uma finalidade condicionante. Os conhecimentos que o ator adquire seriam de índole prática e processual. É o seu corpo que aprende, e sua memória corporal a que recorda, como enfatizou GROTOWSKI (1992).

O caráter processual e dinâmico da ação faz do trabalho do ator sobre si mesmo um desafio constante e continuado. Reconhecer o corpo, na atualidade, como um sistema processual e dinâmico requer o entendimento de que o cérebro reconstrói o sentido do eu, a cada momento, provocando estados do organismo constantemente reconstruídos e que delinham a presença do corpo em ação no mundo. O que não permite, no caso do ator, controlar todo o processo acional nem, tampouco, repeti-lo da mesma forma. Ainda que o ator prepare obstinadamente suas ações de forma objetiva e intencional, os estados do seu *corpomente* e as informações do meio influenciam o processo dos ensaios ou o momento da apresentação para que se convertam em momentos singulares. O que não significa a ausência de um processo de estruturação das ações por parte do ator, mas a composição de uma partitura cênica capaz de absorver qualidades que possam ser engendradas no instante.

Se o século XX redescobriu o corpo e o elegeu como “instrumento” de conhecimento, inclusive para a formação de um novo ator, o enfoque dos estudos sobre a mente (e suas conexões com o corpo) tem sido um dos campos epistemológicos mais férteis na atualidade. Novos entendimentos sobre a ação e seus desdobramentos relativos à intencionalidade, consciência e estados emocionais podem auxiliar o ator a trabalhar “sobre si mesmo” e sobre suas ações, incidindo numa possível transformação de sua prática cênica. A constituição das ações é um processo de conhecimento, e o problema epistemológico do trabalho do ator consiste em averiguar os procedimentos que cercam o próprio ato de conhecer. Ao perceber a rede complexa de conexões que consiste em seus atos, o ator poderá compreender mais amplamente seus processos de conhecimento de si mesmo e do mundo.

Em seu processo de conhecimento e aprendizagem, é preciso que o ator compreenda os seus próprios processos de percepção e ação envolvidos. Ou seja, conhecer “como se conhece”, para que possa “trabalhar sobre si mesmo” nas complexas circunstâncias que emergem de seu *corpomente* em ação. A possibilidade de investigar as estruturas que formatam o pensamento e a ação contribui para apontar elementos para se pensar uma pedagogia do ator mais atenta a questões referentes aos processos cognitivos. O trabalho do ator sobre si mesmo implica um certo tipo de conhecimento, que não é só a construção de um modelo teórico sobre as relações corpo e mente, mas um conhecimento mais operativo sobre estas referências em direção a uma prática transformadora. A arte do ator tende a permanecer como a arte do vivo, da experiência da presença, requisitando constantemente a revisão ontológica, epistemológica e pedagógica do *corpomente*.

Bibliografia

- CHURCHLAND, Paul. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: UNESP, 2004.
- DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- RAMACHANDRAN, V. S.; BLAKESLEE, Sandra. *Fantasma no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

* * *

SEITAI-HO COMO CAMINHO PARA A CRIAÇÃO

Sandra Parra Furlanete

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)¹

Seitai-ho, performance, técnica

Seitai-ho é um trabalho de harmonização corporal. Foi criado no Japão pelo dr. Haruchika NOGUCHI (1909-1976), na primeira metade do século XX. A idéia norteadora do *seitai-ho* é a de que todo corpo é pleno de força e vitalidade, e tem, naturalmente, toda a capacidade e meios de curar e harmonizar a si mesmo, a partir do momento em que se permite, ou se criam condições, para que o *ki* (energia vital) possa fluir pelo corpo livremente. Toshi Tanaka, *performer* japonês, introduziu a técnica no Brasil no início da década de 1990, e desde então desenvolve pesquisa de criação artística a partir dos fundamentos do *seitai-ho* em seu centro de artes e pesquisa – Casa dos Ventos –, na cidade de Embu – SP.

Logo ao iniciarmos nossos estudos em *seitai-ho* tornou-se muito claro que, para nos relacionarmos com uma prática de origem oriental, não basta estudarmos a prática em si – é preciso se abrir para o seu contexto cultural, histórico, social, e se permitir abrir mão dos próprios conceitos; caso contrário, corremos o risco de apenas repetir formas que, apesar de suas potencialidades, não trazem mudanças efetivas aos processos de criação ou na formação de um pensamento sobre a relação entre o *performer*, sua arte e sua relação com o público.

Acreditamos que conhecer a cultura, a sociedade, a religião, o modo de pensar as relações hierárquicas, a natureza, a arte de onde emerge a prática a que nos dedicamos – seja o *seitai-ho* ou outra qualquer – pode nos auxiliar a estabelecer pontos de conexão e de diferença concretos com nossa própria cultura, com o universo de práticas e conceitos que nos formam, com o qual estamos habituados e no qual estamos mergulhados – e que determinam, assim, nosso próprio pensamento sobre o corpo e sobre a arte; a partir disso, podemos começar a pensar essa prática não como uma técnica guardada no arquivo das coisas úteis, mas como um caminho, um modo de vida que pode ir se misturando e modificando o nosso próprio modo de vida – e de criação, conseqüentemente.

A primeira questão que nos fez atentar mais seriamente para essa necessidade foi a de que, no ponto de vista japonês, a *noção de dentro e fora do corpo é um conceito abstrato* –, ou seja, “dentro” e “fora” do corpo como nós o entendemos é uma distinção analítica, que não existe concretamente. Isso nos fez perceber que estávamos lidando com um modo de pensar o corpo com o qual nunca tivéramos contato antes, e que se fazia portanto necessário buscar, fora do âmbito do pensamento estritamente artístico, pontos de referência que nos pudessem guiar nesse outro universo de percepção, entendimento e vivência do corpo, da arte, do mundo.

Um dos pontos de referência que encontramos foi a diferença entre as *cosmogonias* de nossas culturas. Para os japoneses, na formação do mundo não houve um “Deus” personificado, individualizado, cuja própria vontade tenha sido o motor e o motivo de toda a criação: o mundo não “foi criado”, ele “criou-se” – e mesmo o primeiro deus surgiu após a organização do Céu e da Terra. Daqui, pudemos compreender melhor uma das questões fundamentais que permeiam a formação do pensamento japonês: nada no universo foi criado “para”. O homem não foi criado “para” cuidar da natureza, nem a natureza “para” servir ao homem; nós não nascemos “para” nenhum objetivo predeterminado; as coisas não existem somente “em função” umas das outras – o corpo em função do espírito, a ação em função da razão –, elas simplesmente existem, e se relacionam entre si. Não existe hierarquia entre as coisas criadas no universo; homem, plantas, animais, estrelas e estações do ano, mestre e discípulo, todos têm o mesmo nível de importância, todos se relacionam em simbiose: um ajuda o outro, um depende do outro, todos em pé de igualdade.

Outro ponto importante foi percebermos que, na formação do pensamento japonês sobre o corpo, não existe aquilo que, na nossa cultura, pela vulgarização dos conceitos psicanalíticos, transformou-se numa *psicologização do corpo* – ou seja, uma determinação do físico pelo psíquico. Pensamento e corpo são partes de uma coisa só; um influencia o outro, certamente, mas não um *mais* do que o outro, ou de maneira mais importante do que o outro. Em nossa cultura, nos dias de hoje, temos a tendência de passar a conscientização do nosso corpo por uma espécie de *filtro psicologizante*, nos mais diversos níveis e matizes: hoje seu corpo está duro *porque* você está estressado, sua respiração é curta e sua voz fraca *porque* sua mãe gritava com você quando você era criança, suas costas não se curvam *porque* você não sabe ser flexível diante da vida etc. E tendemos a extrapolar em muito a função que esse tipo de pensamento pode ter no sentido de nos auxiliar a conscientizar e melhorar nossa relação com o nosso corpo; eles acabam se tornando, em geral, mais fortes do que o movimento do corpo em si, o que costuma trazer mais angústias do que soluções.

Uma idéia bastante presente na cultura japonesa, trazida principalmente pelo budismo e pela prática do *zen*, é a idéia de *vacuidade*. Para o *zen*, não existe a idéia de “essência” – o âmago das coisas é sempre vazio. Mas a pergunta que se deve fazer é: vazio de quê? Porque coisa nenhuma pode estar vazia de nada; ela sempre estará vazia de alguma coisa. Segundo o budismo, a noção de “eu” é composta por cinco “agregados”: a forma, os sentimentos, as percepções, as formações mentais e a consciência. Eles se interpenetram, e um não pode existir sem o outro; quando se diz que os cinco agregados são vazios, o que se quer dizer é que eles são vazios de uma identidade própria, separada e independente da dos outros agregados. Eles precisam ser vazios, para que possam se interpenetrar, e então existir (Hanh, 2000). Assim, a forma não existe sem o vazio, tal como o vazio também não tem sentido sem a forma. Se não formos vazios, nós nos tornamos blocos de matéria sem vida: não há espaço para respirar, para crescer, para mudar, para criar.

Outro ponto fundamental para o entendimento do pensamento japonês é a filosofia dos *katas* – posturas de desenho predeterminado, que se encontram em todas as artes tradicionais japonesas (cênicas, plásticas, marciais etc.). Segundo Noguchi (2004:20-23), os *katas* foram desenhados a partir da sensação de centramento dos ossos do corpo, “em busca de negar a percepção da carne, pois a carne reflete a vontade humana em excesso”. É uma postura de *receptividade*, que permite que a Força vital seja convidada a emergir em nós e, assim, o corpo “poderá se mover espontaneamente, sem o uso da vontade do artista”. Dessa forma, o trabalho nunca é feito com força muscular – ou, melhor dizendo, a “Força” com que o corpo trabalha nunca é gerada pela contração dos músculos, mas pela concentração e dispersão do *ki* no centro do corpo. Isso não está ligado a “ficar relaxado”, mas sim a “estar disponível”, com um desligamento dos comandos

racionais que permite que algo que esteja além da nossa capacidade consciente de lidar com as coisas possa acontecer.²

Estes e vários outros pontos levantados em nossa pesquisa com o *seitai-ho* abriram espaço para um questionamento sobre o papel da técnica na criação do artista cênico – uma busca no sentido de perceber “este” corpo, o do *performer*, em vez de buscar a construção de “um corpo”, idealizado, formatado, “adequado para”. Principalmente porque “treinamento” é uma codificação de um conhecimento, dentro de uma determinada linguagem, criando não só uma identidade mas um “*modus operandi*” comum dentre todos os que praticam esse treinamento. E, na *performance art*, não se pode pensar em maneiras preestabelecidas, comuns a vários *performers*: cada *performer* é único, cada *performance* é única, e não pode se prender a caminhos já trilhados. A partir dessa abertura de visão trazida pelo estudo contextualizado e pela prática do *seitai-ho*, pudemos começar a compreender a técnica sob um outro ponto de vista: como um organizador que, dando nome ao que já é conhecido, abre espaço, tempo, possibilidade para o surgimento do “a conhecer”; ou, numa relação menos idílica, podemos entender a técnica como *atrato*: fundamental para que qualquer coisa se mova – mas, se em excesso, ou se ausente, há apenas um grande dispêndio de energia, e nada sai do lugar.

Notas

¹ Este artigo foi extraído da monografia *A Corda / A Barca / O Mar – primeiras visões sobre o seitai-ho como caminho para a criação cênica*, orientada pelo prof. dr. Cassiano Sidow Quilici e defendida em dezembro de 2004, no Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

² Como nos diz Deleuze, falando sobre Espinosa: “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.” In: *Diálogos*, p. 75.

Bibliografia

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os Signos*. Porto: Rés, s/ data.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- HADLAND, Davis F. *Mitos e lendas do Japão*. Seleção de Cecília Casas. São Paulo: Landy, 2004.
- HANH, Thick Nhat. *O coração da compreensão: comentários ao sutra do coração Prajnaparamita sutra*. Porto Alegre: Bodigaya, 2000.
- NOGUCHI, Haruchika. *Order, Spontaneity and the Body*. Tokyo: Zensei, 1984.
- NOGUCHI, Hiroyuki. “The Idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement.” *International Journal of Sport and Health Science*, vol. 2, pp. 8-24, 2004. <http://wwwsoc.nii.ac.jp/jspe3/index.htm>
- YUTAKA, T.; SABURO, M.; SHUNSUKE, O.; YASUNORI, N. *História cultural do Japão: uma perspectiva*. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.

* * *

FRONTEIRA E TERRITÓRIO EM COLÔNIA CECÍLIA E CINEMA UTOPIA

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Fronteiras, *performance*, teatro

Em tempos de “desterritorializações” podemos repensar, a partir de um novo foco, peças como *Colônia Cecília*, da brasileira Renata Pallottini e, assim, analisar nela não só o fato histórico da presença dos emigrantes anarquistas em Paraná, senão a fronteira permeável entre a história, a memória e a arte presentes na obra. Por sua vez, pode-se, em peças como *Cinema Utopia*, do chileno Ramón Griffero, analisar o caráter plurilingüístico de um objeto de arte que se abre a

diversos códigos de maneira não hierárquica para falar, por exemplo, da perda dos espaços comunitários dentro de um corpo social fragmentado até mesmo territorialmente.

Cabe assinalar que neste estudo fazemos uma vinculação entre estas práticas e o pensamento libertário ou anarquismo e que entendemos essa ideologia em seu amplo espectro, mesmo porque “Era próprio dos anarquistas se referirem à história do anarquismo como a do desenvolvimento do espírito antiautoritário através da história da humanidade” (TOLEDO, 2004:41). Por sua vez, que assumiremos a história no seu duplo sentido: “conjunto de acontecimentos de la sociedad y conjunto de enfoques sobre estos” (RICCEUR, 2000:399).

Raymond Aron afirma que “no existe una realidad histórica, totalmente hecha antes de la ciencia, que convenga reproducir simplemente con fidelidad. La realidad histórica, porque es humana, es equívoca e inagotable” (ARON, in RICCEUR, 2000:435). Se aceitarmos essa tese, a validade de nossa crítica em contraponto entre a representação feita do anarquismo em *Colônia Cecília* com a história ainda é maior. Dessa maneira, seguindo Aron, podemos entender representação e, logicamente, *performance* como categorias epistemológicas.

A obra *Colônia Cecília* de Pallottini (1984) permite opor as razões dadas na peça sobre o fim da experiência anarquista de Colônia Cecília e as que aparecem nos textos históricos. Colônia Cecília foi uma comunidade anarquista entre os anos 1890 e 1894 no Paraná. O grupo estava composto por italianos que embarcaram em 1890 no navio Città di Roma e que foram coordenados nesta experiência por Giovanni Rossi, que faz sua própria representação discursiva no fim da experiência. Rossi, quando escreve um balanço em *Quaderni della liberta* (1932) com o significativo título “Uma experiência incompreendida”, questiona as críticas que circulam sobre anarquismo e, logicamente, sobre Colônia Cecília: “Dizem que em clima de anarquia ninguém gostaria de trabalhar. Ali um grupo de camponeses desbravou e plantou três grandes faixas de terra, outros construíram um forno...” (ROSSI in PALLOTTINI, 1987:111). A modo de contraponto, citamos um artigo de Isabelle Felice¹ onde a autora, partindo de uma análise histórica de Colônia Cecília fundamentada com dados e depoimentos, critica a experiência e suas interpretações artísticas; questiona por exemplo as colocações de Zélia Gattai (1991) na obra *Anarquistas, graças a Deus* e o mundo apresentado no texto dramático de Renata Pallottini por idealistas.

Nossa leitura é que a Arte, especialmente aquela que tem um caráter performático no senso de resgate de um sentido perdido (Richard Schechner), constrói e é construída pelos imaginários sociais e dessa maneira perfura as fronteiras entre a mesma e o pensamento histórico. Portanto, acreditamos que *Colônia Cecília* representa, nostalgicamente, uma experiência histórica, tanto porque na dramaturgia está presente o sentimento de que essa experiência poderia ter mudado a história do Brasil quanto porque já está presente no imaginário popular:

Rossi

(...) Aqui ficou nossa ponte de vidro

Aqui ficou nossa fruta formada

E a safra do milho.

E agora somos nós

Agora nossa voz

Agora nossa humílima partida.

Se deus houver adeus

Se não houver um deus

Então tudo é finito e infinito.

Saibam que eu sou minha medida

Saibam que eu dei minha vida

Para quem vem no novo dia.

Para quem passa a nova ponte

Para quem busca a nova fonte

Da Utopia

Da Anarquia... (PALLOTTINI, 1987:77-78)

As palavras de um dos integrantes de Colônia Cecília, Gigi Damiani, na Itália, antes de morrer em 1953, favorecem a tese da presença do

imaginário paralelo ao histórico-oficial: “Mesmo mudando de idiomas falava-se a mesma linguagem, cantavam-se as mesmas canções, erguiam-se as mesmas barricadas” (DAMIANO *in* KUPPER, 1993:7).

Podemos dizer, assim, que o imaginário social resultante da experiência vivida se constrói e é construído tanto pelo fato quanto pela Arte. Esta descoberta permite debater as fronteiras nas representações da história e da ficção sobre um fato histórico e o papel dos intelectuais e artistas nos processos sociais, questão bastante relevante no debate atual.²

Por um outro lado, podemos observar que a crise dos paradigmas socialistas, nas últimas décadas, gerou algumas tendências no teatro de pesquisa latino-americano: a negação de toda utopia e uma procura por “ideologemas” que rompessem tanto com o modelo de teatro burguês (representado geralmente pelo realismo stanislavskiano) quanto com o teatro engajado das décadas de 1960 e 1970. Esta última tendência estimulou uma revisita ao pensamento libertário ou a práticas que poderiam ser vinculadas a ele. Por exemplo, o teatro pós-moderno chileno no qual se insere o chileno Ramón Griffero foi um teatro resistente à ditadura de Pinochet.

Sabemos que na produção de um espetáculo intervém uma série de outros textos, como por exemplo, as “partituras” criadas na montagem e, sabemos também, que essas partituras se expressam nas relações que existem entre os diversos enunciadores de um texto teatral. Portanto, pode ser que a relação com o anarquismo, como ideologia ou estética, se estabeleça nesse patamar e não no texto escrito. Por essa razão, no segundo texto que nos interessa apresentar, *Cinema Utopia*, enfatizamos a estética de construção do texto (não-hierárquica) proposta por Griffero na década de 1980 no Chile.

Griffero, no seu Manifesto de 1985, *Como en los viejos tiempos*, rompe, em primeiro lugar, com o teatro engajado anterior citando a Vicente Huidobro: “Qué sacaron con escribir sobre obreros y revoluciones si lo hacían con la técnica del Realismo burgués “y si yo le canto al avión como Víctor Hugo, seré viejo como él.” Vicente Huidobro”. (www.griffero.cl 5 de outubro de 2005) e, em segundo lugar, postula suas próprias teses libertárias:

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.

Toda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural. Si este logra hacer vislumbrar en el espectador, lo que está en el límite de su pensamiento posible- impuesto... con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible, quitándole otro milímetro al poder. (www.griffero.cl 5 de outubro de 2005)

Partindo do princípio de que cada sistema teórico possui ideologias, imagens constituintes de uma visão cultural que orienta a sua produção artística e leituras realizadas dentro desse sistema, a estética de escrita e de palco de *Cinema Utopia* possibilita realizar uma pesquisa sobre novas formas cênicas e criar uma poética de construção de imagens de um texto, na qual todas as linguagens – da iluminação, do som, da plástica dos corpos – constroem partituras, produto de uma reflexão-prática estética conjunta. Essa poética entende que todas as linguagens, incluindo o espaço, constroem o sentido da peça e por isso procura uma forma de trabalho que elimine as fronteiras e hierarquias. Essa estrutura, segundo nossa análise, se vincula com alguns princípios levantados pelo anarquismo.

Outro tópico que estas peças abrem, precisamente por seu caráter performático de resgate, é a discussão sobre a memória traumática no corpo. Sabemos que a questão da memória tem sido fonte constante de debates culturais e políticos na América Latina. Partindo dessa premissa, podemos dizer que *Colônia Cecilia* e *Cinema Utopia* se constituem como formas de resistência contra as políticas de esquecimento. Essas criações teatrais tomam como referente a ser apresentado situações dramáticas que se opõem a práticas repressivas em termos ideológicos, e capitalistas, ou neoliberais, em termos econômicos. Dessa

maneira, questionam a visão hegemônica que traz apenas uma leitura do passado.

As proposições da teatralidade de autores como os escolhidos marcam uma diferença na medida em que através delas vemos que a *performance*, no sentido de Schechner (resgate de um sentido perdido, presente em diversos tipos de espetáculos), possibilita rever o papel da Arte na construção de nossos imaginários sociais e históricos, as representações unilaterais do passado e as linguagens e funções dentro de um espetáculo com fronteiras não permeáveis.

Notas

¹ Conferir A verdadeira história de Colônia Cecília de Giovanni Rossi, *Cadernos AEL. Anarquismo e anarquistas*. 1998.

² Silvano Santiago aponta que “A política é a cultura rebelde de cada dia cujo perfume privado exala no espaço público. Ela não é mais manifestação coesa e coletiva de afronta ideológico partidária” (SANTIAGO, 2004:138).

Bibliografia

- ARNONI, Antonio. *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORRÊA, Mariza. *Cadernos AEL. Operários e anarquistas fazendo teatro*. Campinas: IFCH, 1992.
- GRIFFERO, Ramón. Home page. <http://www.griffero.cl>, 5 de outubro de 2005.
- KUPPER, Agnaldo. *Colônia Cecilia*. São Paulo: FTD, 1993.
- PALLOTTINI, R. *Colônia Cecilia*, Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- ROSSI, Giordano. Manifesto in Pallotini, Renata. *Colônia Cecilia*, Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- PAVIS, Patrice. Una nozione piena d'avvenire: la sottopartitura. *Drammaturgia dell'attore* in DE MARINIS, Marco. Colonia: I Quaderni del Batello Ebbro, 1998.
- RICCEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- SCHECHNER, R. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- TOLEDO, Edilene. *Anarquismo e sindicalismo revolucionário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

* * *

O LADO ÉPICO DA CENA OU A ÉTICA DA PALAVRA

Silvia Adriana Davini

Universidade de Brasília (UnB)

Voz, palavra, narrativa

Este artigo pretende apresentar, de forma sintética, o trabalho com o texto em *performance* desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Vocabularidade e Cena. Assim sendo, as referências bibliográficas pretendem dar indícios do marco conceitual que sustenta este trabalho, que não pode ser desenvolvido no presente formato.

O texto cênico é geralmente considerado como uma realidade homogênea. Porém, a materialidade dessas ‘texturas verbais’ caracteriza-se pela sua variabilidade e heterogeneidade. De fato, um texto shakespeariano coloca desafios aos atores muito diferentes daqueles contidos numa peça de Ibsen, por exemplo. Contudo, esse terreno instável que é o texto em *performance* é atravessado, em todos os casos, por um número de dimensões que chamamos ‘modos’, não no sentido dado ao termo no campo da lingüística, mas como modos musicais. Mais ou menos explícitos, em toda textura verbal convivem diversos modos de enunciação, diversas materialidades a serem modeladas em *performance*, que surgem da combinação de camadas de modos textuais. Essa materialidade do texto se realiza em cena na materialidade da voz.

No campo dos estudos teatrais, profundamente influenciado pela crítica literária, tende-se a definir a voz como ‘trânsito’ entre corpo e

sistemas de códigos linguísticos; e/ou entre o corpo que profere e o que recebe esse proferimento.¹ Abordada como trânsito entre dois pólos conceitualmente bem definidos, a voz constitui-se em um *não-lugar*.² No desejo de outorgar-lhe entidade de objeto, definimos a voz como uma produção do corpo capaz de gerar significados complexos, controláveis em cena. Assim, a voz alinha-se conceitualmente ao que, de uma forma geral, entendemos como movimento, constituindo-se ambos em categorias análogas. Porém, sendo sustento da palavra, à qual excede, a voz comporta maior definição do que o movimento na hora de produzir significado em *performance*.

Numa superfície de 360° constituída em diversos planos fixos e móveis, as esferas da voz e a palavra, do desenho acústico e da música em *performance* estabelecem um complexo de relações que reconhecemos como a dimensão acústica da cena. Nesse contexto, o corpo em *performance* torna-se o 'palco' primeiro; *lugar* de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena. Entendemos assim a voz como um *entre*³/*lugar* que abriga a palavra, situado no cerne da dimensão acústica da cena. Na dominância de um modo sobre outros se constituem os gêneros em *performance*. Nas frestas que se abrem *entre* modos de enunciação e gêneros; *entre* as diversas presenças em *performance* e as audiências; *entre* as formas do *si mesmo* e do *outro* surge o estilo pessoal de cada ator e atriz.

Assim, o modo narrativo é dominante, por exemplo, nos contos, nas epopéias; o discursivo nos textos argumentativos; o poético, nas diversas formas que assume a poesia e em todo texto que atinja a intensidade sintética que lhe é característica; o modo cênico configura-se na tragédia, na comédia, no drama, na ópera; o instrutivo/normativo, nas poéticas, nas retóricas, nas gramáticas, nas bulas, nas receitas, nos diversos *corpus* jurídicos; e o informativo nos gêneros jornalísticos, nos relatórios, entre outros. Porém, qualquer texto composto para ser performado, como é o caso do texto teatral, abriga, implícita ou explicitamente, de forma constante ou esporádica, ou até em potencia, esses seis modos de enunciação.

Percebendo o texto a partir de seus modos, distanciamos-nos da idéia do texto como letra, para abordá-lo como evento acústico. Inspirados em procedimentos originados no campo da música modal e tonal, chamamos de modulação ao processo através do qual mudamos a dominância de um modo de enunciação sobre outro. A modulação do texto não é uma adaptação, mas um mecanismo através do qual, a partir de um texto dado, explicitamos e valorizamos um modo, antes implícito ou em potencial. Este procedimento inicia-se em uma intensa aproximação ao texto do qual se parte, seja este de autor ou originado na tradição oral, para fixá-lo, em última instância, em uma nova organização.

Assim, um material predominantemente narrativo pode transformar-se, por exemplo, em texto cênico sem abandonar as características do texto original. Neste contexto, o critério semântico, dominante na hora de escolher as palavras que definirão a geografia peculiar de cada texto, abandona suas características estritamente etimológicas para ser intensamente afetado pelo seu caráter fônico, ou seja acústico. Na modulação, permanecemos aderidos à superfície sonora das palavras, e definimos as escolhemos pelo grau de resistência ou fluidez que apresentem em *performance*. Nosso problema não reside na higiene vocal, nem em garantir o que se entende por inteligibilidade do texto em *performance* (ou seja, articulação definida e projeção da voz). Nosso problema é a criação de sentido em cena a partir do processo que vai da abordagem do texto até sua concretização na palavra.

Os modos verbais contribuem também para a definição da personagem como *lugar de fala*, noção esta que considera sua existência enquanto devir, partindo da produção de voz e palavra em cena, e sem contrariar o caráter fluido mesma. A personagem como *lugar de fala* configura-se a partir de 'como se diz o que se diz'. Dos modos dominantes nas texturas verbais, da materialidade vocal de quem atua e dos seus estilos de atuação surge a alquimia de tempo e espaço que dá

lugar à personagem em cena. O modo narrativo em *performance* descortina o lado épico da personagem, e traz como ele à cena uma peculiar experiência de tempo e espaço.

A epopéia de Sherazade flui através das noites quando, desde o mais íntimo do espaço privado da câmara real, ela viaja em cada história até um público infinito, costurando, noite a noite, palavra a palavra, a ferida aberta na sua comunidade. Um único relato pode, sem nos tirar do lugar, nos levar do microuniverso de uma pedra, até o espaço sideral cheio de estrelas. A mobilidade que o tempo/espaço narrativo em *performance* propicia é somente comparável a alguns casos do cinema. Repetição e variedade constituem-se em coordenadas na hora de mapear as diversas qualidades de memória que motivam a narração.

O modo narrativo em cena desenvolve a personagem numa temporalidade e espacialidade estendida. As mudanças de foco imprimem uma mobilidade no texto que requerem de uma definição da personagem pautada na flexibilidade. A diversidade de posições ou distâncias que a personagem épica pode assumir com relação à cena lhe outorgam um caráter múltiplo. A personagem épica não 'reage' a uma situação dada, ela 'age' com autonomia, mudando o estado de coisas. A recorrência do narrativo, das canções, da poesia na obra de Bertold Brecht pode ser entendida como evidência das potencialidades do lado épico da personagem.

O potencial ético e político da narrativa já se perfilava claro para Walter Benjamin na década de 1930; o premonitório de sua percepção pode ser apreciado hoje:

Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas deste fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. [...] da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. No final da [I] guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha e não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1986, 197-8).

Contar e ouvir contar requer de ambos, ouvinte e narrador, uma permanência, sem pressa, que renova um espaço de troca de experiências, vasto o suficiente para abrigar a dimensão estética do ato ético, estreitando vínculos, abrigando, propiciando o conselho. Nesse lugar único entre quem conta e quem escuta, a palavra assume sua dimensão ética e estética. A relevância deste *lugar* na formação de artistas e cidadãos surge assim de forma irrefutável.

Notas

¹ Ver 'Voz' em Pavis, 1980.

² Ver Auge, 1994.

³ Ver Deleuze e Guattari, 1988.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da superrmodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Pp. 197-221. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DAVINI, Silvia. *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance*: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the

1990s. (Doutorado em Teatro), Queen Mary College, Universidade de Londres, 2000.

DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus – Capitalism & Schizophrenia*. London: The Athlone Press Ltd., 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário del teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidós, 1980.

* * *

MAQUINAÇÕES DA MÁQUINA: ATORIALIDADE EM CARMELO BENE

Silvia Balestreri Nunes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Máquina de guerra, atorialidade, máquina atorial

As criações teatrais de Carmelo Bene (1937-2002) foram se radicalizando cada vez mais ao longo dos anos, até a concepção do que ele próprio denominou “máquina atorial”. Dando continuidade ao que comecei a desenvolver em minha tese de doutorado¹ acerca da obra deste artista italiano, o presente trabalho pretende fazer uma abordagem do conceito de “máquina atorial”, aproximando-o do conceito de “máquina de guerra” em Deleuze e Guattari.² O propósito é captar um pouco do que se trata quando Bene fala de uma “atorialidade como máquina”.

Em que consistem as máquinas de guerra? Para compreendê-las, é preciso enfrentar três negativas: não se trata de metáfora, não dizem respeito exclusivamente às máquinas técnicas e não têm a guerra como objeto. Deleuze e Guattari abrem *O anti-Édipo* afirmando que, por toda parte, o que há são máquinas, “e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões”. Enumeram: o seio é máquina de produzir leite, a ele se liga uma máquina-boca; já a boca do anorético “hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma)”. E prosseguem: “É assim que somos todos ‘bricoleurs’, cada um com suas pequenas máquinas (...) efeitos de máquinas e não metáforas” (DELEUZE; GUATTARI, 1966, 7). Zourabichvili, em *O vocabulário de Deleuze*, esclarece que usualmente se emprega a palavra máquina, fazendo-se, abstratamente, o isolamento da máquina técnica das condições de seu surgimento e de seu funcionamento “(homens, eventualmente animais, tipo de sociedade ou de economia etc.). A máquina é, portanto, social antes de ser técnica, ignora a distinção entre sua produção e seu funcionamento, e não se confunde de forma alguma com um mecanismo fechado” (2004, p. 35).

Explica Deleuze que, grupos ou indivíduos, somos feitos de linhas, linhas de diferentes naturezas: linhas de segmentaridade dura, que nos recortam, que nos definem naquilo que temos de mais visível e esquadrihado (a família, a profissão, o gênero, a etnia, a nacionalidade...); linhas/fluxos flexíveis/moleculares, onde muita coisa se passa – devires, microdevires, conexões, atrações e repulsas – e que não coincide com o ritmo de nossa “história”, mas que é onde acontecem nossas verdadeiras mudanças. E há ainda um terceiro tipo de linhas, que nos levam para o desconhecido, para o que não preexiste: são as linhas de fuga ou de desterritorialização, que fazem fugir nossos territórios existências conhecidos. Para Deleuze – e também para Guattari –, uma sociedade não se define por suas contradições (perspectiva marxista), mas por suas linhas de fuga “que afetam massas de toda natureza” (DELEUZE; PARNET, 1998, 158).

Uma primeira pista da aproximação buscada aqui foi dada pelo próprio Deleuze, que, em seu texto *Un Manifeste de Moins* (Um Manifesto a Menos), fala do Ricardo III de Bene/Shakespeare como sendo a constituição, em cena, de um “homem de guerra” (com suas próteses, deformidades, defeitos, variações...).

O homem de guerra foi sempre considerado, nas mitologias, como sendo de origem distinta da do homem de Estado ou da do rei: disforme e

torpe, ele vem sempre de outra parte. CB o faz aparecer em cena: à medida que as mulheres em guerra entram e saem, preocupadas com os seus filhos que choramingam, Ricardo III deverá se tornar disforme pra divertir as crianças e reter as mães. (...) Ele se constituirá um pouco como Mr. Hyde, com cores, barulhos, coisas. (DELEUZE, 1979, 90-91)

Não se trata do engendramento de um homem de Estado:

E Ricardo III, por sua vez, está menos desejoso do poder e mais ávido por reintroduzir ou reinventar uma *máquina de guerra*, com o risco de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado (aquilo que Shakespeare chama o segredo de Ricardo, o “objetivo secreto”). (DELEUZE, *op.cit.*:90. Grifo meu.)

Para Deleuze, é este o propósito da encenação de Bene: o engendramento desse homem de guerra, a invenção de uma máquina de guerra. Outros autores também utilizam esta noção ao se referirem à máquina atorial Carmelo Bene, como Manganaro – amigo pessoal e intelectual de Deleuze e Bene – que, ao referir-se não apenas a uma peça, mas à obra do artista como um todo, fala da “elaboração precisa e rápida de uma obra que vai rapidamente funcionar como uma *máquina de guerra*” (MANGANARO, 2003, 10. Grifo meu).

A máquina de guerra pertence às linhas de fuga, enquanto o aparelho de Estado se constrói sobre as linhas – de segmentaridade dura – linhas de corte e sobrecodificação. Segundo outro Vocabulário de Gilles Deleuze, este dirigido por Sasso e Villani, o que caracteriza a máquina de guerra é sua exterioridade em relação ao Estado; liga-se ao nomadismo – em deslocamento e velocidade –, instaurando um “pensamento do fora”. O fora aqui é o fora da representação.³ Eis o que Deleuze vai destacar no Ricardo III: a linha de variação contínua a que CB submete todos os elementos de seu teatro.⁴

Em 1989, nomeado diretor do Setor Teatro da Bienal de Veneza, Bene propõe um Laboratório com artistas (músicos, atrizes, compositores, percussionistas, técnicos de som etc.) e alguns intelectuais. A proposta era experimentar o vazio da cena, a atorialidade como máquina: “Não se buscava este ou aquele modo de estar em cena, mas de sair dela” (MANGANARO, 1990:18). Manganaro atesta a impossibilidade deste intento, pois a técnica e o virtuosismo dos artistas convidados intensificava o espetacular; enquanto, com Carmelo Bene, o teatro se torna um não-lugar, “órfão do sujeito e da linguagem”. A máquina atorial Carmelo Bene explode o espetáculo, o espectador-*voyeur*, a função da crítica, pois não há o que testemunhar, não há comentário possível, seu teatro é “errância no caos” (MANGANARO, *op.cit.*:18 e 25).

Com Bene, explodem também o teatro de diretor, o ator, todas essas segmentaridades duras que definem as grandes referências do teatro ocidental, seu plano molar, visível e reconhecível. Deleuze diz que, com Bene, não há mais ator ou diretor, mas “operador” (1979, 89).

A máquina atorial não comporta historicização. No livro-fluxo *Il Teatro Senza Spettacolo* (O Teatro Sem Espetáculo), também resultado do Laboratório veneziano, pode-se ler que, com Bene, não há mais a *história* de *Romeu e Julieta* ou de *Ricardo III* contadas por Shakespeare, “mas um ‘acontecimento’ Ricardo III ou um ‘acontecimento’ Shakespeare que catalisa energias, potências e tensões”. Dumoulié, Manganaro e Scala, autores da primeira parte deste livro, prosseguem: “Aqui se traça a diferença entre a direção, que distribui e designa a cada um a sua parte, e o ponto de não-retorno da máquina atorial, que capta as energias do ‘acontecimento’ e assume todas as suas vozes” (1990:18. Grifos meus). Os autores vão ressaltar que a atorialidade como máquina faz fugirem a normatividade do *sentido* do texto e a tríade do aristotelismo (tempo, ação e lugar), que o teatro de diretor, de sua parte, venera: “*Contra todas as catarses, a máquina atorial se ergue agora como máquina de guerra*” (1990:45. Em itálico no original.).

Não se trata mais de interpretar um papel – o teatro de diretor é comentário do texto, dizem os mesmo autores – ou de buscar o sentido de um texto, mas, dentre outras coisas, de fazer da voz matéria sonora. Se “a dramaturgia exclui a atorialidade”, fazendo do corpo do

ator mera expressão textual, a atorialidade, por sua vez, é o “júbilo do inorgânico” (DUMOULIÉ; MANGANARO; SCALA, *op. cit.*:14-15) e a busca do vazio da cena.

Notas

¹ Defendida, em 2004, na PUC/SP, sob a orientação do Prof. Luiz Orlandi.

² A proposta inicial de utilizar também os conceitos de máquina desejante e máquina abstrata foi momentaneamente abandonada – porém não descartada – pois a noção de máquina de guerra parece bem mais promissora neste momento da pesquisa.

³ Como Pélbart já perguntou, referindo-se ao trabalho da Cia. Ueinz, dirigida por Renato Cohen e Sérgio Penna: como é possível um teatro que não seja representação? Um teatro usina, um teatro-produção? (PÉLBART, 2000)

⁴ Ver mais detalhes desta questão em NUNES, 2005.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979. pp. 87-131.
- BENE, Carmelo et al. *Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio Ed., 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-êdipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1966.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1227 – tratado de nomadologia: a máquina de guerra. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997. pp. 11-110.
- DELEUZE; Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUMOULIÉ, Camille; MANGANARO, Jean-Paul; SCALA, André. s.t. In: BENE, Carmelo et al. *Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio Ed., 1990. pp. 7-68.
- MANGANARO, Jean-Paul. Hommo illudens. In: BENE, Carmelo. *Notre-Dame-des-Turcs*. Paris: P.O.L., 2003. pp. 9-41.
- MANGANARO, Jean-Paul. La memoria del futuro (il Laboratorio veneziano ovvero dei saggi “prescritti” e della Ricerca “ritrovata”). In: BENE, Carmelo et al. *La ricerca impossibile- Biennale Teatro '89*. Venezia: Marsilio Ed., 1990. pp. 18-38.
- NUNES, Silvia. Carmelobeneanas: teatro e variação. Territórios e Fronteiras da Cena, São Paulo, num. esp., 2005. 1 CD-ROM.
- PÉLBART, Peter Pal. Ueinz – viagem a Babel. In: _____. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. pp.99-108.
- SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis, Nice, n. 3, Printemps 2003.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

* * *

PROCESSOS DE CRIAÇÃO: ATIVIDADE DE FRONTEIRA

Sonia Rangel

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Processo criativo, jogo, imagem

Pertenço de fazer imagens¹

Processos de Criação, objeto desta comunicação, são aqui tratados numa abordagem compreensiva. Essa abordagem não se apresenta como única, não exclui outras possibilidades e conexões, nem se contrapõe a elas, foi a minha opção, como reconhecimento e ordenação de um longo trajeto onde o pensamento da minha criação, como artista e professora, operou articulando ação-imagem-sensação-intuição, não necessariamente nesta ordem. Do ponto de vista da abordagem filosófica, inspiro-me no que defende Maffesoli em sua sociologia compreensiva, isto significa colocar-se dentro, em processo, em contacto, sem um pré-modelo a ser comprovado, sem um pré-conceito, numa atitude de reconhecer o que emerge ou se configura como fluxos do pensamento encarnado nas ações, princípios da criação, ou seja, compreender, na medida do possível, a invenção e a recepção

para o artista da sua própria obra; e, no campo das idéias, compreender como o próprio pensamento opera com suas recorrências e originalidades. Nesse contexto, princípios/propostas, processos e produtos incluem a imagem como um grande *operator* que faz livres conexões, extrapola o simbólico, vai além do psicológico, para aproximar-se do jogo como invenção, intermediação entre conhecido e desconhecido no devir da poética. A inclusão de poemas como textos de referência instigam uma outra forma de pensamento como fonte para artistas e teóricos pesquisarem o seu próprio pensar.

No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo.

Considero, então, o pensamento, visto por esta ótica, ser também criação, que se faz numa arquitetura complexa, onde deve habitar o olhar de competência única do seu autor, ou seja, o sujeito deste olhar precisa ser convocado em sua complexidade desde o início do percurso. Não apenas lidam com a criação as pesquisas que demandam práticas em laboratórios ou atelier, mas também os trabalhos teóricos. Sem desconsiderar todas as outras modalidades de pesquisa, **criar-pensar** para o âmbito deste estudo vai muito além da compreensão cognitiva, de re(de)senhar idéias de outros autores ou contextualizar de um ponto de vista histórico.

Não gosto de palavra acostumada.

A experiência dos últimos anos em participar de bancas (mestrado e doutorado) e de ensinar em dois programas de pós-graduação me faz reforçar a constatação do quanto ainda estamos reféns de certos modelos, de como é difícil para um jovem pesquisador dar conta do seu objeto sem sucumbir a enorme oferta de modelos e de novas informações, o que o força a um rápido “enquadramento”, abrindo mão às vezes de um olhar particular mais original. Como evitar essa atitude de pura anexação, se a academia, na maior parte, exatamente para funcionar, opera, necessita da obediência a um tipo de lógica de “guarda-chuva”? Esse paradoxo permanece, as idéias aqui defendidas penso que podem funcionar melhor para artistas-pesquisadores e também para pesquisadores mais insatisfeitos, ou os que desejam fazer da sensação de deslocamento/desvio um operador aliado na aventura do **criar-pensar**.

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.

Neste breve texto sintetizo como três imagens (A CASA, O QUINTAL e O JARDIM) foram escolhidas e utilizadas como operadores de criação. Essa experiência integrou a disciplina Processos de Encenação, obrigatória para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ministrado por mim entre 2003 e 2005, na Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Embora ligada a um programa de pós-graduação, desejo torná-la de fácil acesso e leitura, para que possa inspirar a estudantes, interessados em arte e educação, conectar-se com a potência da sua própria percepção/imaginação, compreender e organizar a sua sensibilidade, ter a coragem de olhar com os próprios olhos, exercitar o seu livre pensar em diálogo com a vida e com os textos, sem perder a curiosidade pelo novo nem sucumbir ao campo do não saber.

Preciso do desperdício das palavras para conter-me.

Na **ementa**, a referida disciplina em sua última versão (2005),² estabelece relações com os projetos de pesquisa individuais, propondo uma reflexão sobre os processos de encenação *como processos de criação*, oferecendo subsídios teóricos para identificar e desenvolver os campos de conhecimento que cada projeto instaura, levantando questões emergentes e pertinentes a cada um. Nos **objetivos** se propõe a estimular o pensamento criador através da reflexão sobre experiências e “métodos” em processos de criação, estabelecendo relações com os projetos de pesquisa individuais, tanto de caráter *teórico* como de caráter *prático-teórico*, nas artes cênicas. Dois pontos principais marcam o modo de abordagem: o processo criativo como instaurador do pen-

samento, tanto para teorias como para práticas, e o objeto-objeto individual como o *topos* de reconhecimento dos princípios e das operações que convocam os seus acompanhantes.

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.

Necessário se faz uma delimitação do que aqui se denomina PRINCÍPIO. De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. PRINCÍPIO para esta metodologia é equivalente ao que Calvino descreve em seu *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade). É aquela unidade molecular que, ao ser retirada da obra e do seu pensamento, lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito preexiste, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção.

O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.

Partindo dessa delimitação do próprio princípio como “método”, sempre perguntar: que pensamentos governam minha prática? Neste curto ensaio cito alguns princípios de pensamentos e práticas numa amostragem representativa, porque, a partir de PRINCÍPIOS, os mesmos poderão ser modificados e acrescentados conforme a demanda de distintas pessoas e ocasiões.

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.

A CASA, (casa-corpo-mundo-cosmos, abrigo e *self*) ao engendrar sua secreta arquitetura de pensamento, organiza a experiência sensível de um modo único para cada um. É bem representativo deste modo de operar a relação casa-obra em muitos autores. Como a casa para Jung,³ ou a casa em BACHELARD,⁴ só para citar dois autores não-poetas, para os quais a imagem da casa foi tão produtiva de compreensões. Os processos de criação obra-pensamento demandam reconhecer e recuperar essa experiência em seu lugar mais profundo e original. Ao indagar “que pensamentos governam minha prática” recuperei um pensamento complexo no *topos* indissociável entre princípio/proposta-processo-produto, coloco-me também no território das fronteiras, lugar de mobilidade, incerteza, conflito. Para lidar com a criação, necessário se faz provocar e suportar as incertezas, não se livrar delas, produzir experiências de múltiplas tentativas, chegar aos limites, lidar com a sobra e com a sombra, com o lixo e com as perdas. Como extensão da CASA, na função aventureira do QUINTAL, a ludicidade em rizoma indispensável de criação, o poema *Uma Didática da Invenção*, de Manoel de Barros é um belíssimo exemplar a ser estudado. Como função operadora de JARDIM, os PRINCÍPIOS, o que se reconhece ou se escolhe para cultivar, a flor de Zeami, entre o sólido e o insólito no corpo do ator, ou o que Barba define em sua Antropologia Teatral, como *Energia* ou seja, o *Pensamento*, são exemplos de princípios no campo da criação cênica.

Adoecer de nós a natureza: Botar aflição nas pedras (Como fez Rodin).

Espero que as idéias aqui apresentadas possam colaborar com artistas-pesquisadores ou pesquisadores sobre arte em embates com modelos que se tornam rapidamente moldes, formas que se tornam “fôrmas” e encorajá-los na aventura de ampliar as fronteiras do seu próprio pensar, compreendendo, respeitando, tornando visível e comunicável a maneira única na qual a experiência sensível se organiza em cada um, sem fechar-se à ampliação de um repertório em diálogo com as idéias de outros autores.

Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinar.

Finalmente o campo da criação estética, onde os artistas se constituem como seus natos e originais pesquisadores em todos os tem-

pos, dentro ou fora da academia, é gerador de um conhecimento singular e, como tal, precisa cada vez mais ser reconhecido, criando e afirmando no âmbito acadêmico as suas próprias referências. Certamente esse congresso é um avanço nessa direção. Que essa experiência, para mim tão aventureira no fazer como um tentar, sempre parcial quando narrada, sirva aqui de inspiração a outros na aventura da arte e do seu estudo em muitas modalidades, trocas e dimensões.

Notas

¹ Embora inclua outros poetas no âmbito da pesquisa, todas as citações que pontuam os parágrafos deste texto são do poeta Manoel de Barros, especificamente dos títulos: *O Livro das Ignorâncias*, e *Livro sobre Nada*, ambos com reedições em 2004, pela Record.

² Em resumo a proposta/programa desta versão. A metodologia opera a partir dos seguintes Princípios:

1- Considerando PRINCÍPIOS-PROCESSOS-PRODUTOS como instâncias indissociáveis e correlatas para o estudo da criação estética nas teorias, nos modos de operação e na leitura de obras;

2- Propondo o *livre-pensar* e o *pensar por imagens* como exercícios e laboratórios de construção de um pensamento criador;

3- Compreendendo e configurando o processo criativo como “campo” e “método” de pesquisa para o artista-pesquisador e para o pesquisador de arte;

4- Identificando os *Princípios* e os *Procedimentos* relacionados e instaurados nas práticas criativas realizadas anteriormente e/ou realizadas dentro dos laboratórios de criação propostos pela disciplina;

5- Considerando o processo criador uma atividade que opera na fronteira, tanto no âmbito individual como no âmbito coletivo;

6- Considerando três grandes IMAGENS: A CASA, O QUINTAL e O JARDIM como instrumentos de operação metodológica;

7- Propõe-se uma prática e uma reflexão sobre processos de criação, buscando conectar ações a pensamentos e estabelecendo relações com os projetos de pesquisa individuais.

Esses princípios se atualizam através dos seguintes *Instrumentos*: Leituras Dirigidas, Conversas em sala de aula, Exercícios de criação, Apresentações criativas, Conversas sobre a recepção, Produção de textos exercitando *escrita e escritura*.

³ Ler especialmente *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, livro autobiográfico produzido após os oitenta anos deste autor, em que casa, vida e obra magistralmente se entrelaçam.

⁴ Ler especialmente os valores no tema da casa descritos nas obras: *A poética do espaço* e *A terra e os devaneios do Repouso*, ambos publicados pela Martins Fontes.

Bibliografia

- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. Trad. Patrícia Alves. Campinas: HUCITEC, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GIROUX, Sakae M. *Zeami: Cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.
- MAFESSOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

* * *

VOZ EM CENA NO TEATRO ESTÁTICO

Sulian Vieira Pacheco

Universidade de Brasília (UnB)

Palavra poética, noções de ação, personagem – atuação

O âmbito do treinamento de atores hoje oferece desafios cuja superação pode resultar em avanços na abordagem da palavra em cena. Apesar de ter sido problematizada já mesmo pelas vanguardas históricas, observamos, por exemplo, a presença difundida da noção de personagem como um ser individual ou entidade psíquica com passado-presente-futuro, noção que permeia o imaginário de quem atua hoje. Assim, atores, por vezes incentivados por preceitos cunhados no início do século XX, trabalham na perspectiva de que a palavra deva resultar do trabalho de construção da personagem.

Nesta perspectiva, antes de apreenderem suas falas, os atores são estimulados a construir o que entendem por 'ações físicas' das personagens. A voz e suas características tímbricas e dinâmicas na palavra em cena resultam desse trabalho que é comumente definido como corporal. As chamadas ações físicas, que se vinculam muito mais às idéias de deslocamento ou inércia do corpo em relação ao espaço, não parecem ter vínculos com as palavras, que são associadas nesse universo semântico, ao que se compreende como mensagem ou idéia da obra, e menos à ação e ao corpo de quem atua.

Assim, a aproximação dos atores às palavras é intermediada por exercícios que visam à construção da personagem como algo *a priori*. Busca-se com este procedimento resolver uma suposta organicidade ou espontaneidade dos atores em relação à atuação. Contudo as potencialidades da palavra podem permanecer restritas, uma vez que a mesma é considerada indiretamente.

Esta abordagem, onde a palavra é o fim de um processo, encontra grandes limitações quando tratamos de obras, por exemplo, que se estruturam em uma primeira instância a partir da materialidade da palavra em cena. Tragédias gregas, textos do Século de Ouro espanhol, do Teatro Elisabetano ou mesmo alguns do repertório moderno ou contemporâneo requerem uma abordagem direta e intensa da palavra.

Assim, trabalhar com este repertório pode ser desafiador e, ao mesmo tempo, bastante produtivo, quando observamos no conjunto das técnicas teatrais escassez de recursos para lidar com as peculiaridades da palavra em cena. Os procedimentos existentes são muitas vezes paliativos, parecendo apenas driblar as demandas da palavra em cena sem identificar sua problemática ou investigar modos de superá-la que considerem amplamente suas especificidades.

No ano 2000, realizamos a montagem da obra de Fernando Pessoa *O marinheiro*. Pelo isolamento de todas as outras instâncias da cena, em *O marinheiro* a palavra como ato torna-se absolutamente explícita. Entendemos que esta obra subverte a noção de ação como deslocamento visual do corpo em cena, e traz à tona o caráter ativo da palavra na cena na voz de personagens que fogem da idéia de entidades psíquicas e individuais.

O marinheiro, escrita em 1913, constitui-se em uma obra extremamente potente quando, num jogo múltiplo, desconstrói noções unívocas e lineares ainda vigentes sobre o tempo, a realidade, a ficção, a identidade e a morte. Ao definir essa obra como 'drama estático em um ato', Fernando Pessoa desafia as convenções teatrais de então: "Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo" (PESSOA, 1983:283).

O marinheiro acontece durante uma madrugada na qual três mulheres velam a uma morta e, para preencher o tempo, ora rememoram seus passados, ora duvidam da existência do mesmo, estendendo esta dúvida à própria realidade percebida. Há na obra um marinheiro, personagem evocado na narrativa do sonho de uma das Veladoras,

que após sofrer um naufrágio sonha ter uma outra vida, que passa a ser tão real a ponto de não existir para ele vida anterior àquela sonhada. É a palavra que orienta a situação cênica dada, onde elementos que podem parecer centrais, como por exemplo, a morta, cumprem com a função convergente de significar o que é dito.

Intitulada *O naufrágio*, nossa atual abordagem da obra *O marinheiro* mantém o texto integralmente com a interferência de dois trechos de *A tempestade*, última obra escrita por William Shakespeare, onde um naufrágio, produzido magicamente pelo personagem protagonista, dá início a todos os eventos que sucedem; noções de real são relativizadas e atribuí-se *status* de realidade à própria magia, à imaginação e ao sonho.

O título *O Naufrágio* surge da associação dos temas de *O marinheiro* a uma definição de morte do crítico de arte e filósofo pernambucano Evaldo Coutinho: "A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar." Esta definição, que é citada no documentário sobre a obra do filósofo *A composição do vazio*, de Marcos Enrique Lopes, vincula-se amplamente às questões que consideramos em *O marinheiro* (COUTINHO in LOPES, 2000).

Constituídas em devir constante, as Veladoras, personagens de *O marinheiro*, 'são' o que dizem e 'como' dizem; assim ser, estar e agir confluem na palavra poética de Pessoa em *performance*. Considerando a palavra como ação e as personagens como 'lugares de fala' propomos uma imersão na linguagem poética que explicita a dimensão musical potencializando assim as possibilidades dinâmicas da palavra em cena (DAVINI e PACHECO, 2005:142).

Em *O naufrágio*, as três Veladoras são apresentadas por uma mesma atriz. As ações/falas das mesmas nos permitem compreendê-las como modos de uma única personagem, quando ao longo da obra as três se reiteram ou se contradizem constantemente, gerando um eco que promove a indefinição dos limites entre uma e outra. As falas das personagens, plenas de movimentos e nuances, oferecem o desafio do balanço às vezes frenético e sempre sutil da palavra, ao mesmo tempo que exigem grande flexibilidade tímbrica, controle de intensidades, de frequências e das relações dinâmicas desses parâmetros em *performance*.

As personagens são invadidas umas pelos modos de fala das outras, realizando-se como devires ou estados. A fim de darmos lugar a esse fluxo constante de semelhanças e diferenças que constitui as personagens, n' *O naufrágio* as abordamos a partir do tônus corporal, no desejo de aproximarmos-nos com sutileza e fluidez aos estados que desejamos atualizar. Assim, nos parece de grande valor considerarmos a noção de tônus advinda da técnica corporal Eutonía, para a qual o trabalho de flexibilização do tônus é um dos eixos. Conforme a eutonista Gerda Alexander, a "função tônica tem a finalidade de regular a atividade permanente do músculo que condiciona nossa postura e faz com que a musculatura esteja preparada para responder rapidamente às múltiplas solicitações da vida" (ALEXANDER, 1983:12).

Assim, trabalhamos com uma escala de tônus em densidade crescente a partir dos estados dominantes nas personagens. Ao estado apresentado à primeira vez pela Primeira Veladora, foi atribuído o tônus mais elevado, pois ela se mostra ágil, questionadora e ingênua. Já ao estado manifestado na primeira intervenção da Terceira Veladora, pessimista e radical em suas colocações, foi atribuído o tônus mais denso. A Segunda Veladora, instigadora, provocadora e sedutora em sua primeira intervenção, comporta um tônus médio, que a situa entre a Primeira e Terceira Veladoras.

As exigências para quem atua no trânsito por todas as personagens são de grande flexibilidade e controle das mudanças de tônus. A atriz deve, além de modular de uma personagem à outra, fazer grandes trânsitos de tempo, de espaço e de temáticas em uma única fala. Por exemplo: elas falam delas mesmas em primeira pessoa e em seguida em terceira pessoa, ou criam rupturas no tempo verbal que as fragmentam entre o passado e o presente.

O naufrágio, que se dá no desenrolar de um tempo poético estendido, requer de quem atua a capacidade de sustentar uma tempora-

lidade que objetiva ser compreendida não apenas ao final, mas que tem sentido enquanto trânsito por diversos estados cênicos que atravessam o espaço/tempo em performance.

Acreditamos ser de grande produtividade o tratamento de questões em torno das noções de palavra, da ação e da personagem presentes na cena hoje para a formação tanto técnica quanto ética dos atores. Nossa experiência no âmbito das duas montagens da mesma obra foi intensamente produtiva, pois vimos ressaltada a importância de flexibilização dessas noções, bem como de abrirmos espaços para as questões surgidas da consideração da palavra na cena. Reivindicar *voz* à dimensão acústica da cena e, sobretudo, à palavra é ao mesmo tempo um ato estético e político.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- AUSTIN, John Lanshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- DAVINI, Silvia. *Vocalidade e cena: tecnologias e controle de ensaio*. Revista Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 15, outubro-dezembro, Rioarte, 2002.
- DAVINI, Silvia. *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s*. Tese (Doutorado em Teatro), Universidade de Londres, Queen Mary College, 29 de junho de 2000.
- DAVINI, Silvia e PACHECO, Sulian. 'O Tempo – A Condensação'. Revista Arte e Conhecimento, Universidade de Brasília, n. 04. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade. Teatro completo: comédias*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- PESSOA, Fernando. *Teatro Estático. Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1993.
- PESSOA, Fernando. *O Marinheiro. Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- LOPES, Marcos Enrique. *A composição do vazio*, cinebiografia de Evaldo Coutinho. Pernambuco: África Produções, 2000.

* * *

A HETEROGENEIDADE DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Teatro de animação, heterogeneidade, hibridismo

A pesquisa estuda o modo como duas escolas dedicadas à formação de marionetistas organizam o ensino do teatro de animação com ênfase na heterogeneidade e hibridismo que atualmente caracterizam essa arte.¹ As escolas trabalham com idéias e conceitos de cinco dramaturgos e diretores teatrais do século XIX e primeiras décadas do século XX, considerados pioneiros numa nova concepção de interpretação teatral tendo como referência a marionete. Artistas como Kleist, Maeterlinck, Jarry, Craig e Meyerhold se apropriam do teatro de marionetes como gênero artístico e da marionete como referência para o novo trabalho do ator.

Somente a partir da década de 1950 na Europa, e dos anos 60 no Brasil, as idéias desses pensadores repercutiram na criação de espetáculos de teatro de animação. Desde então, diversos marionetistas romperam com a homogeneidade predominante na poética tradicional do teatro de bonecos. Ao ultrapassar certas convenções dessa arte, eles usam variados meios de expressão, abandonam o boneco do tipo antropomorfo, desprezam o palquinho tradicional do teatro de bonecos, transformando-o num teatro bastante heterogêneo.

A proximidade com outras linguagens artísticas – incluindo a dança, a mímica, o circo, o teatro de atores, as artes plásticas e o espetácu-

lo multimídia – torna esta arte mais atual, híbrida, mas distanciada dos códigos e registros que historicamente a levaram a ser conhecida do grande público.

Essa heterogeneidade do teatro de animação não elimina suas especificidades. Ao contrário, remete à necessidade de compreender o complexo trabalho do ator-animador, que consiste em animar a forma inanimada, em transpor suas emoções ao objeto. Um das questões centrais da investigação é: como ensinar essa linguagem artística considerando a heterogeneidade e hibridismo que caracterizam essa arte contemporaneamente?

A observação do funcionamento de duas escolas de teatro de marionetes indica princípios de trabalho relevantes a serem considerados. Inicialmente se destaca o cuidado com a superação dos riscos do empirismo a que uma concepção de formação inspirada na prática normalmente está submetida, assim como superar a formação pela transmissão da experiência pessoal, uma vez que esse tipo de formação se dá quase sempre num sentido único, e não contempla as amplas concepções teatrais, a diversidade de caminhos e o vasto panorama de meios que o campo do teatro reúne.

É importante que a escola de teatro paute seu trabalho por uma filosofia que não a enclausure no sistema fechado do imobilismo acadêmico e se inspire na diversidade do teatro contemporâneo. E tenha presente perguntas como: Que ator marionetista formar? Para qual teatro? Ou melhor, para quais teatros? Respostas claras para estas perguntas são difíceis de se obter.

Outra idéia fundamental é a de uma formação de base idêntica à do ator, porque o marionetista é um homem de teatro. No entanto, precisa descobrir um teatro plural, uma vez que a profissão de marionetista tem exigências diferentes. Formar marionetistas é uma tarefa árdua em razão da diversidade de modalidades cênicas e de técnicas que o campo da marionete cobre. A expressão *teatro de animação* abarca diversas estéticas. Conforme Niculescu, “é como uma orquestra, porque existe o boneco de luva, fio, haste, vara, sombras e cada um deles não se constitui somente em técnica, mas pressupõe também uma estética”.

Compreender os princípios estéticos de cada uma dessas linguagens, experimentando e praticando seus recursos técnicos, certamente gera crises entre a amplitude das propostas e a exigüidade do tempo para executá-las com profundidade. Mesmo assim, Niculescu vê a escola como o lugar onde o aluno marionetista adquirirá os conhecimentos básicos: “A idéia não é de que saia virtuoso, como um violinista que durante quatro anos só estuda um instrumento. Praticar diferentes linguagens, quando se começa a fazer teatro, me parece um bom caminho. Depois, quando sai da escola, mais informado, conhecendo mais as linguagens, há bases mais sólidas para responder aos seus desejos. E no tempo criativo dos ensaios, é possível aprofundar e se definir por uma estética, um tipo de espetáculo.”

O permanente movimento entre o conhecimento da história, das idéias, das formulações teóricas e suas relações com o teatro feito hoje pelos que ela chama de *mestres*, ou *criadores*, desafiando e estimulando o jovem artista a se expressar, é a base da sua concepção: “Eu imagino uma escola multidisciplinar, global, o ir e vir entre técnica e criação. É como rios paralelos que misturam suas águas. A arte e a profissão não são coisas separadas. A profissão está em permanente evolução e busca, afirma Copeau. Estas palavras são ainda mais verdadeiras para o teatro de marionetes. Não esqueçamos que vivemos num tempo onde se multiplicam os vínculos entre os homens, artes e culturas. E que uma escola é uma oportunidade de sair do isolamento, de se abrir às práticas artísticas vindas de outros horizontes. É sobre o percurso da escola que se podem construir as pontes entre o passado e o futuro para colocar as bases menos frágeis a uma busca individual e abrir, eventualmente, as perspectivas do futuro do teatro. Eu continuo ligada à idéia de confiar à escola a construção de um percurso onde reine o espírito de abertura, a curiosidade, a coragem do risco, a criatividade, e o rigor” (Niculescu). Para Mangani, a arte do teatro de títeres é

uma linguagem específica, com uma metodologia e instrumentos que lhe são próprios: “No ator titeriteiro, o instrumento não é somente o boneco, mas a síntese. O amalgamento, se pode até dizer a incorporeidade que se estabelece entre o corpo e um objeto inerte, para transformar estes dois elementos num terceiro, que é o veículo expressivo. O que a escola busca transmitir é que a técnica, com paciência e perseverança, todos aprendem, mas nem todos são artistas. Normalmente se pensa que primeiro é preciso ter técnica para depois conseguir expressar-se, quando na verdade se vai adquirindo tudo junto. E às vezes, quando se prioriza a técnica... já é tarde.” A prioridade da escola é formar titeriteiros intérpretes, onde os princípios técnicos da confecção e da manipulação acompanhem o que a escola considera vital: interpretação titeriteira e dramaturgia. Para Mangani, essa interpretação se diferencia da interpretação do ator: “Continuando acreditando que a formação do titeriteiro é uma síntese superadora da formação do ator, por um lado, e da formação técnica de fazer títeres, por outro.” Dá ênfase à necessidade de compreender a atividade do titeriteiro como um trabalho que exige outros conhecimentos, uma outra qualidade que não é só a do intérprete. Não se trata da simples soma do trabalho do ator com a expressividade do objeto. A interpretação titeriteira pressupõe que dessa união, da mistura de elementos que se apresentam no trabalho do ator e da expressividade das formas, resulte um outro elemento, uno, que é a interpretação mediada pelo objeto. Opera-se, assim, a fusão de dois elementos numa ligação íntima, combinada: a interpretação do ator-titeriteiro. Mangani aponta a fundamentação ideológica e estética que permeia a prática da escola: a busca interior, o autoconhecimento, o rigor de abordar-se a si mesmo exigem do artista o domínio da técnica. Mas ela precisa ser acrescida de algo seu, pessoal. Algo como cultivar-se, sensibilizar-se. Há também um fundamento ético questionando *o para que formar*, pelo qual também se reflete na escola sobre a função social da arte e o papel do artista na sociedade. “Não induzimos a que se posicione desta ou daquela maneira. O que fazemos, na escola, é que se pergunte sobre as coisas e se responda de acordo com sua posição própria. Tudo o que se faz significa algo e, pelo menos, se deve saber o que significa” (Mangani). Ao relacionar e interligar ideologia, estética e ética, a diretora aponta para a importância de o processo de formação do artista contemplar reflexões sobre elementos como inquietude e permanente questionamento sobre a própria produção, responsabilidade social e vinculação com o contexto social onde vive. Isso reforça a crença na importância de desenvolver as capacidades expressivas e a inteligência, possibilitando o desenvolvimento mais completo do ser humano. O que se percebe, de modo geral, nas motivações das diretoras das escolas é o desejo de renovação teatral. Como diz BARBA (1995:26), “se por um lado a escola é um compromisso com o que já existe, por outro, é um lugar onde as utopias se tornam realidade, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste. (...) As escolas se iniciam para renovar o teatro, para colocar os alicerces do teatro do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro.”

Depreende-se que, para ensinar esta arte, é fundamental não confiná-la em si mesma como linguagem artística. A formação do ator marionetista contempla o estudo e a relação com artistas que trabalham com outras linguagens. Segundo Niculescu: “Atualmente, as definições de teatro são imprecisas. Não existem fronteiras entre os gêneros, estilos, artes. Mais que nunca as artes da cena – e entre elas o teatro, sempre cruzado – conhecem uma fisionomia imprevisível de linguagens cênicas.”

A constatação de que a produção artística contemporânea é permeada de interferências de expressões artísticas de diversos campos acaba influenciando os procedimentos pedagógicos da escola. O desafio está em ampliar o olhar do aluno ator, apoiando-se em experiências de gerações e em conceitos formulados por diferentes estudiosos do teatro. O conhecimento simultâneo da multiplicidade de expressões artísticas reforça a idéia de teatro como arte polifônica e ao mesmo tempo híbrida, heterogênea.

Nota

¹ Foram observadas a École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, França, na época sob a direção de Margareta Niculescu; e a Escuela de Titeriteros del Teatro General San Martín, de Buenos Aires, dirigida por Adelaida Mangani.

Bibliografia

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: HUCITEC, 1995.
 BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese (Doutorado em Teatro) ECA-USP, 2001.
 PLASSARD, Didier. *L'acteur in Effigie*. Paris: L'Age d'Homme, 1992.

* * *

A MONTAGEM DE ATRAÇÕES¹ NA TEORIA DO ESPETÁCULO DE SERGUEI M. EISENSTEIN

Vanessa Teixeira de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
 Eisenstein, teoria teatral, *collage*

Durante sua intensa atividade no âmbito do teatro, como cenógrafo, figurinista, professor, encenador, Serguei M. Eisenstein desenvolveu uma teoria acerca do processo de criação e de atuação do ator – o *Movimento expressivo* –, e uma teoria referente à concepção do espetáculo teatral como um todo – a *Montagem de atrações*. Estas teorias já prefiguram alguns procedimentos estéticos do futuro cineasta e são um ponto de partida interessante para se pensar o teatro na primeira metade do século XX, tanto em seu confronto com o cinema, quanto em relação às suas querelas internas. Nesta comunicação, pretendo tratar mais especificamente de uma acepção que o próprio Eisenstein sugere para a sua teoria do espetáculo teatral: a *montagem de atrações* como uma *montagem de “artifícios reais”*. O enfoque nessa acepção se deve à possibilidade de aproximação entre cena teatral e artes plásticas – aproximação importante para se compreender a revolução vanguardista nos palcos soviéticos –, bem como de análise de uma das chaves de entendimento da passagem de Eisenstein do teatro ao cinema.

Em 1923, Eisenstein, a convite da revista *Lef* (Frente Esquerda das Artes), apresenta o seu método de “construção” do espetáculo teatral, a *Montagem de atrações*, em um texto de mesmo título. Este texto funciona como base teórica da sua encenação de *O Sábio*, uma adaptação de Serguei Tretiakov do clássico de Ostrovski, *Todo homem sábio é bastante estúpido*. Em “Montagem de atrações”, Eisenstein aponta o cinema e, sobretudo, o circo e o *music-hall*, como escolas do montador teatral, “pois, em seu sentido exato, montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um sólido programa de *music-hall* e de circo partindo das situações de um texto (peça) teatral de base” (EISENSTEIN, 1983:192). Apesar dessas referências, o método de “construção” do espetáculo de Eisenstein parece mais próximo das artes plásticas, mais especificamente da *collage*. Em dois momentos do texto essa referência é direta. Primeiramente, Eisenstein compara a *atração* ao “amontoado figurativo” de George Grosz e aos elementos de “foto-montagens” de Rodtchenko. Em segundo lugar, refere-se da seguinte maneira à *montagem de atrações*:

O meio que libera o teatro do jugo da “figuração ilusionista” e da “representação” – até agora decisivas, inevitáveis e unicamente possíveis – implica a montagem de “coisas reais”, ao mesmo tempo em que permite a inserção de “segmentos figurativos” inteiros e de um enredo coerente, não mais como elementos suficientes por si próprios e determinantes de tudo, mas como atração dotada de um grande efeito, conscientemente selecionada para uma proposta precisa (EISENSTEIN, 1983:191).

A “montagem de ‘coisas reais’” equivale, de certo modo, aos procedimentos artísticos próprios da *collage*: a introdução na obra do ele-

mento “real” e a justaposição desses elementos na obra. Na tradução francesa de “Montagem de atrações”, em vez de “coisas reais”, há a expressão “artifícios reais”, que me parece bem mais interessante, pois trata, por meio de um paradoxo, da problemática do uso do termo “realidade” em relação à *collage* (EISENSTEIN, 1974:119). Quando, por exemplo, uma composição artística inclui um pedaço de jornal, esse fragmento de jornal mantém e perde, ao mesmo tempo, a relação com seu contexto original. Esse fragmento remete ao jornal, mas deixa de ser, na obra, apenas um recorte de jornal. Numa *collage*, há sempre o jogo da dupla leitura: “A do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente” (GRUPO MU *apud* PERLOFF, 1993:102-103). É esta tensão entre o “real” e o artifício que Eisenstein busca nas suas encenações.

Ao fazer a crítica do teatro naturalista de Stanislavski, o dramaturgo Tchekhov compara a cena teatral a um quadro e comenta o estrago que seria para esse quadro se, no lugar de um nariz pintado, fosse inserido um nariz real na composição. Para Eisenstein, trata-se justamente do contrário. É ele quem escreve:

[...] devo dizer, relembro minhas próprias realizações teatrais de 1920 a 1924, que a posição defendida por mim se situava exatamente oposta à de Tchekhov.

No meu próprio trabalho, o “retrato ilusório” da representação cênica se rasgava cada vez mais para deixar aparecer um... nariz “material” surgindo com insistência. De início, a título do que eu chamava “ação real”, durante meu período de circo, depois, mais tarde – já no cinema – pela intervenção de elementos de realidade, de fatos e de “tipos” vivos deformados minimamente pela vontade do diretor e utilizados sobretudo por justaposição na montagem (EISENSTEIN, 1986:146).

A *montagem de atrações* de Eisenstein trabalha, então, a cena teatral como uma *collage*, com todos os conflitos e tensões provocados pelo uso dos diferentes materiais que compõem essa cena. Para Eisenstein, a força da obra reside justamente na quebra da harmonia, no conflito, na *montagem* de elementos díspares. Em *O Sábio*, essa “ação real”, a qual se refere Eisenstein na citação acima, está relacionada a uma integração do “fato físico da acrobática” no espetáculo. “Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um *salto mortale*, o lirismo no ‘mastro da morte’” (EISENSTEIN, 1990:18). Nessa perspectiva, as situações “dramáticas”, sugeridas pelo enredo da peça, perdem o seu caráter ilusionista porque ganham uma existência extremamente física. Por exemplo: Mamaieva, uma das personagens da peça, diz em um momento que está fora de si e daí tira a roupa. Ou então, para escapar de uma perseguição, sobe no “mastro da morte”.

Da maneira como Eisenstein escreve sobre a sua opção pelo cinema, deduz-se que essa se deu devido a uma evolução natural do seu trabalho de *collage* no teatro. Em “Do teatro ao cinema”, ele identifica em cada encenação sua a inclusão de *artifícios reais* e a *montagem* desses elementos. Em *Máscaras de gás* (1924), sua última peça vinculada ao Proletkult, Eisenstein afirma, no entanto, ter feito o caminho inverso do que havia realizado nas encenações anteriores: ao invés de inserir *artifícios reais*, concretos, *atrações*, tendo como pano de fundo um cenário, uma história, ele integrou “ao ambiente real de uma usina a gás os eventos imaginados, fictícios de uma peça tratando sobre a explosão de um gasômetro” (EISENSTEIN, 1986:146). Eisenstein sustenta que esse procedimento desmoronou por completo frente ao que se mostrou ser a maior *atração* da peça: a fábrica.

As turbinas, o segundo plano da fábrica, negavam os últimos remanescentes da maquiagem e trajes teatrais, e todos os elementos pareciam fundidos independentemente. Os acessórios teatrais no meio da plástica real da fábrica pareciam ridículos. O elemento de “encenação” era incompatível com o cheiro acre do gás. O praticável insignificante ficou perdido entre as plataformas reais da atividade de trabalho. Em resumo, a produção foi um fracasso. E nós nos vimos no cinema (EISENSTEIN, 1990:23).

Em *Máscaras de gás*, não seria possível o jogo da dupla leitura que costuma ocorrer numa *collage*. A fábrica e suas turbinas se impuseram radicalmente, não fazendo referência a nada além do seu próprio contexto, não se submetendo à função de cenário da peça nem ao enredo fictício. A materialidade dos objetos e do lugar rompeu com a ficção que se pretendia apresentar. Como escreve Ismail Xavier a respeito da passagem de Eisenstein para o cinema:

A demanda pela fisicalidade e pela mobilização direta dos objetos encontra na nova arte um arranjo que ele considera mais ajustado entre ator e locações reais (a imagem impressa na película homogeneiza os elementos da *mise-en-scène* numa composição plástica única). No cinema, a montagem chega ao paroxismo de seus poderes, pois a imagem ‘captada’ – já segundo ângulo, luz e escala, calculados – é matéria-prima mais ajustada para o trabalho de transformação. Nestes termos, a passagem do teatro ao cinema é vista como sinal de progresso (XAVIER, 1994:361).

O trabalho com o elemento “real” e com a *montagem* parece, então, ganhar, para Eisenstein, uma potência muito maior no cinema. O interessante é que, nesse sentido, Eisenstein vê nessa nova arte, a síntese necessária do teatro naturalista de Stanislavski e do teatro “da convenção” de Meyerhold. De fato, o cinema resolveria as contradições de cada um desses teatros. Ora, ao tentar ser uma cópia fiel da realidade, o primeiro tipo de teatro acabava esbarrando na realidade do palco, esta enfatizando a “farsa” teatral. E o segundo, ao querer ativar a imaginação do espectador por meio de signos e abstrações, defrontava-se com todo o peso e a materialidade do corpo do ator. Essas contradições, aliás, eram apontadas por poetas e intelectuais do final do século XIX como motivos importantes para se encomendar prontamente o enterro do teatro como arte. Nessa perspectiva, Eisenstein acredita que o cinema pode conjugar melhor a realidade e o caráter artificial da obra de arte, acredita que se pode encenar um encontro (Stanislavski – Meyerhold) na tela que parecia impossível de acontecer com sucesso em cena.

Notas

¹ Esta comunicação está relacionada à dissertação de mestrado, *Eisenstein ultrateatral: Movimento expressivo e Montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei M. Eisenstein*, defendida em março de 2004, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da Prof. Dra. Angela Materno de Carvalho. Para a abordagem do texto “Montagem de atrações”, foram consultadas duas traduções: a brasileira, traduzida do inglês por Vinícius Dantas, a partir da versão de Daniel Gerould, publicada em *The Drama Review*, março de 1974, e a francesa, traduzida diretamente do russo por Sylviane Mossé, publicada em *Au-delà des étoiles*, tomo I das obras escolhidas de Eisenstein editadas em francês. As citações referentes ao texto de Eisenstein foram retiradas da tradução para o português.

Bibliografia

- EISENSTEIN, S. M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
 _____. *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974.
 _____. *Le mouvement de l'art*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
 _____. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. pp.187-198.
 PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.
 XAVIER, I. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, A. *Arte pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 359-374.

* * *

DUAS DRAMATURGIAS DO DESVIO

Walder Gervásio Virgulino de Souza

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Dramaturgia – parábolas – jogos do sonho

O presente texto discute e desenvolve alguns apontamentos teóricos e práticos feitos durante a criação de três espetáculos que montei com alunos da Escola de Teatro da UNIRIO, entre os anos de 2002 e 2005, bem como de material utilizado em aulas do Curso de Graduação em Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, que ministrei nesta Universidade, no mesmo período.

Explico, de saída, a que me refiro quando falo em dramaturgias do desvio e, mais especificamente, adianto alguns motivos de minha escolha teórica ter recaído, até a presente data, no aprofundamento de apenas dois tipos dessas dramaturgias: a saber, as “peças-parábolas” e os “jogos do sonho”.

As dramaturgias do desvio, em geral, referem-se àquelas estratégias ou recursos autorais que se abrem ao que Roland Barthes chama de “sentido estrelado”, ou seja, às possibilidades oferecidas a leitores ou espectadores (e, no meu caso, a alunos e atores) de determinarem sentidos múltiplos ao que vêem, ouvem ou fazem em cena. Através delas, seus criadores realizam o grande feito de se afastarem do real, para compreendê-lo melhor, e se sentirem astuciosamente protegidos ao se colocarem, no espaço cênico, a uma certa distância crítica. Servem, perfeitamente, por este motivo, como método de aproximação e análise de textos preexistentes (clássicos, modernos ou contemporâneos) ou daquela dramaturgia que só nasce da concretude do próprio espetáculo.

Quando Bertolt Brecht apresenta expressamente uma peça sua como peça-parábola (*Parabelstück*), a exemplo do que fez ao escrever e montar, entre outras, “A alma boa de Setsuan” e “O círculo de giz caucasiano”, está utilizando, como ressalta Gerd Bornheim, “outro recurso que se presta muito bem a uma dramaturgia aberta” (BORNHEIM, 1992, 319). Na verdade, como bem determina Jean-Pierre Sarrazac:

Qualificar uma obra literária e/ou artística (romance, filme ou peça teatral) de ‘parábola’ equivale a envolvê-la numa nuvem de filosofia. Estamos diante de uma peça – ou de um filme ou de um romance – que pensa, mas em que o pensamento – ao contrário de um teatro de tese – não possui qualquer peso. A ‘parábola’ – as tentativas de definição do termo são inversamente proporcionais a seu emprego, hiperfrequente – está sempre associada a uma iniciativa heurística, de natureza simples e leve; nunca, a pesadas argumentações. O autor do teatro de tese se entrega a uma demonstração, pretende passar uma ‘mensagem’ preestabelecida; ao contrário, o autor de parábolas dá a impressão de solicitar do espectador não suas capacidades de assimilação mas faculdades mais raras e, definitivamente, mais lúdicas de reflexão e de questionamento pessoais (Sarrazac, 2002, 11).

Desta forma, o estudo e a utilização, por meus alunos e atores, das noções de peças-parábolas e de jogos do sonho, como estratégias para enfrentarem a complexidade dos textos que lhes propus para montagens ou apenas para serem analisados em aula, mostraram-se bastante satisfatórios. Refiro-me, especificamente, aos seguintes textos: “Anticleia ou os chapéus-de-chuva do sonho”, uma “peça falada” neo-simbolista do dramaturgo português Pedro Barbosa, que propõe um diálogo contemporâneo e crítico com “O marinheiro”, de Fernando Pessoa; em seguida, trabalhei dois textos do romântico brasileiro Álvares de Azevedo: sua peça “Macário” (Álvares de Azevedo, 1965, 143-258) e, com outro grupo de alunos, “Bertram”, um dos capítulos de seu romance “Noite na Taverna” (Álvares de Azevedo, 1965, 49-74). Barbosa alega que, inicialmente, chegou a acreditar que sua peça, escrita na juventude, “à luz do que hoje penso sobre o teatro sempre me pareceu que (...) não continha em si a menor vocação teatral” (BARBOSA, 1992, 70). Depois, retirou-a da gaveta e salvou-a. E de fato suas rubricas e diálogos passam a expor as histórias de vida de três

mulheres (Primeira, Segunda e Terceira Sonhadoras) que se comportarão não mais como meros títeres assustados pela presença da morte, conforme exigência, no final do século XIX, do “teatro estático” do belga Maeterlinck (modelo de Pessoa), mas como mulheres contemporâneas, enfrentando problemas ligados a suas experiências com diferentes homens, todos marinheiros ou ligados ao mar. O autor, porém, que anuncia, no posfácio à peça (“A vida é sonho?”) todas suas fontes de inspiração – o Tao, Descartes e Sartre – fez com que nos aproximássemos (diretor e atrizes), por trilhas filosóficas inesperadas, de uma visão nova dos “jogos do sonho”, que, descobri, eram coerentes com o que sugeria Strindberg em suas peças da maturidade que se seguiram à crise de “Inferno”. Ou seja, as peças que compõem, a partir de “Caminho de Damasco I”, o seu “teatro onírico”. A importância destes jogos do sonho (propostos por suas peças do início do século XX: “O sonho”, “A sonata dos espectros” e “A grande estrada”) consiste no fato de sugerirem um teatro na primeira pessoa, que possibilitará ao autor propor seu retrato autobiográfico na vida quotidiana e em suas ligações amorosas.

De forma semelhante, descobri o que encobriam as máscaras sociais das Três Sonhadoras e, principalmente, as lacunas de sentido que as três alunas-atrizes eram obrigadas a preencher com suas experiências de vida. Soube, por acaso, que minhas três alunas moravam sozinhas num pequeno apartamento de Botafogo e que – revelação delas – tinham vivências que poderiam sugerir soluções para alguns mistérios míticos esboçados pelo autor. Além do mais, Barbosa fazia as três mulheres, talvez irmãs, totalmente desconhecidas, ocuparem espaços que não necessariamente se comunicavam. E falavam e se moviam e se calavam por motivos muito estranhos. Basicamente, eram as atrizes da peça “O marinheiro” que representavam, desde 1913, as três irmãs veladoras do corpo de uma irmã morta. Passa-se, assim, de um microcosmo cotidiano (estão acordadas ou continuam sonhando?) para uma espécie de teatro do mundo, de um metateatro, em que as três mulheres se vêem jogadas no macrocosmo da vida pública, envolvidas em relações com diferentes homens (ou seriam todos o mesmo marinheiro?). Para fazê-lo, o autor lança mão da estratégia da dúvida entre sonho e realidade, procedimento existente desde “La vida es sueño”, de Calderón. Para tornar mais complexas as coisas, uma das mulheres chama uma outra, numa segunda parte da peça, pelo nome de Anticleia, que é, na mitologia grega, a mãe de Ulisses. Logo, minhas atrizes passaram a identificar as outras duas como Penélope, a mulher fiel que espera durante vinte anos o retorno do marido, e Ericléia, a ama da família. Ao contrário da esposa, Anticleia é incapaz de aguardar o retorno do filho e se afoga no mar, que era, segundo o mito grego, a via direta que leva ao Hades, o mundo dos mortos. Mas não existiu, ao longo dos ensaios, a preocupação de buscar-se uma coerência exata com a narrativa mítica; talvez sim com aquilo que o dramaturgo e teórico Renato Cohen chamou de “trabalhos em campo mítico: a cena do mistério”, cuja instauração constituía o ponto de partida para o trabalho fronteiriço arte/vida que ele aprofundou em suas criações (COHEN, 1998, 65-69). E, na verdade, a partir de alguns ensaios, atingimos a consciência de que as atrizes eram capazes de criar para diversas cenas, a partir de suas associações individuais, e em total liberdade, pequenas parábolas, em que permaneciam inteiramente fiéis às indicações cênicas, algumas cheias de omissões de sentido. Vivenciei, desta forma, minhas primeiras experiências práticas com uma mistura de jogos do sonho e de jogos parabólicos.

No trabalho com “Macário” e com “Noite na taverna”, já não me preocupava que se tivesse acreditado na impossibilidade de levar a obra de Álvares de Azevedo para o palco. Espantavam-se alguns com um certo desvairio narrativo que tomara o autor lá pelas alturas do segundo episódio da peça, em que o herói Macário ora se encontra na Itália, logo em seguida aparece ao lado do amigo Penseroso, que deixara em São Paulo, ora continua sua conversa com Satã, montados no mesmo burro em quem viajavam entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Havia a necessidade evidente de aproximar espaços cênicos diversos

no mesmo ambiente de uma taverna à beira da estrada, assim como o próprio autor propusera, estrategicamente, para as narrativas de “Noite na taverna”. Por outro lado, a experiência com as Três Sonhadoras, de Barbosa, tinha sido suficiente para me mostrar que, através da criação de parábolas, poderia propor formas novas e atitudes cênicas a partir das experiências de vida dos próprios atores. Com este expediente, tornava-se possível trabalhar a complexidade da linguagem teatral do século XIX ou de alguma dramaturgia criada nas proximidades da virada do século XX, aquela que Peter Szondi analisou como própria da crise do drama absoluto (Szondi, 2001, 35-88). Foi igualmente enriquecedor o estudo pormenorizado da simplificação da forma, atingida por autores de parábolas como os dramaturgos Paul Claudel e Bertolt Brecht, bem como por Kafka, principalmente em seus romances e contos. Sobre Kafka, Sarrazac dirá: “Paradoxalmente, mesmo se reduzido em aparência a alguns projetos e a um fragmento de peça [“Guardião de túmulo”], existe um teatro de Franz Kafka. Teatro da parábola de uma amplitude excepcional.” (SARRAZAC, 2002, 137)

Bibliografia

- ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Noite na taverna/Macário*. São Paulo: Martins, 1965.
- BARBOSA, P. *Anticleia ou os chapéus-de-chuva do sonho*. Lisboa: SPA, 1992.
- BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Estudos, 162).
- SARRAZAC, J. P. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Paris: Circé, 2002. (Coll. Penser le Théâtre).
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

* * *

