



Da Cena Contemporânea

ORGANIZAÇÃO: André Luiz Antunes Netto Carreira
Armindo Jorge De Carvalho Bião
Walter Lima Torres Neto

ABRACE

Este livro apresenta caráter multifacetado – plural –, como devem ser os mapas que delineiam contornos de uma associação de pesquisadores, neste caso pesquisadores de artes cênicas.

Amostragem do apresentado na **VI Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** (Porto Alegre/ UFRGS), é somatória de topologias distintas de investigação, o que deve agradar leitores de variadas inquietações quanto a procedimentos, hipóteses, estruturas e contextos das artes cênicas de nosso país, as discussões ecoando debates do panorama internacional sobre o campo.

Sobre esse panorama: uma parte desta publicação diz respeito direto à pesquisa em artes cênicas que se faz fora dos institutos brasileiros, grafada nos textos de Christine Rouquet (Paris/França) e de Jorge Dubatti (Buenos Aires/Argentina), professores convidados para proferir as conferências de abertura do evento.

Seus escritos se apresentam mais alentados e reproduzem as considerações que abriram espaço para as ideias que se difundiriam em sequência, convergindo seus conhecimentos para um rico tecido intercambiante entre as áreas de conhecimento da associação da ABRACE, basicamente Dança, Performance e Teatro.

Como abre-alas, o texto pororoca de Dubatti – relações entre arte,

Publicação originada da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, evento realizado com apoio de CNPQ, CAPES e FAPERGS no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul nos dias 5 e 6 de setembro de 2011.

Da Cena Contemporânea

ORGANIZAÇÃO: **André Luiz Antunes Netto Carreira**
Armindo Jorge De Carvalho Bião
Walter Lima Torres Neto



PREFÁCIO

Marta Isaacsson, **7**

APRESENTAÇÃO

André Carreira,
Armindo Bião,
Walter Lima Torres Neto, **9**

TEATRO, CONVÍVIO E TECNOLÓGICO

Jorge Dubatti, **12**

AO ENCONTRO DA CRIAÇÃO: A ANÁLISE DO MOVIMENTO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

Christine Roquet, **39**

I MEMÓRIAS

O EQUÍVOCO DE ARIANO
SUASSUNA: O CORPO
INSTRUMENTO NA ESTÉTICA
DA DANÇA ARMORIAL
Cíntia Nepomuceno, **48**

ESTUDO DAS PEÇAS TEATRAIS
DO PALHAÇO PIOLIN, ENTRE
1927 E 1967
Éliene Costa, **56**

MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA
NA COMPOSIÇÃO DA CENA
Mara Lucia Leal, **64**

DRAMATURGIA E
COMICIDADE. NOTAS DE
PESQUISA
Marcus Mota, **72**

MEMÓRIAS: A ENCENAÇÃO
BIOGRÁFICA PELAS CANÇÕES
POPULARES
Silvio R. S. Carvalho, **81**

II PROCEDIMENTOS

PROCESSOS CRIATIVOS
EM DANÇA POR REDES DE
SABERES
Daniela Gatti, **92**

O ENCONTRO ENTRE CIÊNCIAS
E ARTES NA UNIVERSIDADE:
REFLEXÕES DE UMA
EXPERIÊNCIA DOCENTE
Denise Coutinho, **100**

O ESPECTADOR VIRTUAL EM
PROCESSOS DE CRIAÇÃO
TEATRAL BRASILEIROS
Leticia Oliveira, **110**

MITODOLOGIA EM ARTES
CÊNICAS: DIRETRIZES,
PRESSUPOSTOS, PRINCÍPIOS
E PROCEDIMENTOS PARA
CRIAÇÃO
Luciana de F. R. P. de Lyra, **118**

PRÁTICAS DE IMPROVISAR I
Narciso Telles, **126**

III

TEXTUALIDADES

DRAMATURGIA E HISTÓRIA:
QUESTÕES E ABORDAGENS
POSSÍVEIS
Berilo Luigi Deiró Nosella, **136**

DANÇAS E DRAMATURGIAS
Denise Zenicola, **145**

A MÚSICA NAS PEÇAS DE
APRENDIZAGEM DE BRECHT
Geraldo Martins, **151**

MASSIMO CASTRI
ENCENADOR DE PIRANDELLO:
*QUESTA SERA SI RECITA A
SOGGETTO* UMA CENA ENTRE
BRECHT E ARTAUD
Martha Ribeiro, **163**

IV

TEATRALIDADES

RELAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS E
CONCEITUAIS ENTRE
TEATRO E CINEMA: EDIÇÃO,
MONTAGEM E DINÂMICA
CÊNICA
Aline Mendes de Oliveira, **172**

DA CENA AO TEXTO:
CONFIGURAÇÕES DA
TEATRALIDADE
Ana Maria de Bulhões-
-Carvalho, **180**

CIDADE EM TRANSE, CORPO
EM TRÂNSITO
Christina Fornaciari, **188**

COMPUTADO, EU?
Edélcio Mostaço, **196**

A MUSICALIDADE DO
ESPETÁCULO E A CRÍTICA
TEATRAL
Jussara Trindade, **203**

ATORIALIDADE, MÁQUINA E
MARIONETE NOS PINÓQUIOS
DE CARMELO BENE
Sílvia Balestreri Nunes, **211**

SOBRE OS
COLABORADORES, **219**

DIRETORIA
DA ABRACE, **223**



PREFÁCIO

Nos dias 5 e 6 de setembro de 2011, a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE realizou seu 12.º evento científico. Nas dependências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, a VI Reunião Científica da ABRACE congregou cerca de 400 pesquisadores, professores e alunos de pós-graduação de instituições de ensino superior dos mais diversos estados brasileiros. O evento se impôs como a reunião científica com maior número de participantes na história da Associação, confirmando o significativo crescimento da pesquisa e do ensino de pós-graduação brasileiros na área de Artes Cênicas, bem como a valorização da ABRACE como principal fórum de interação entre pesquisadores da área.

Com o tema *Tempos de Encontro: criação, acontecimento e pesquisa*, a VI Reunião Científica foi palco para discussão sobre as diferentes instâncias de *encontro* construídas na criação e na pesquisa em Artes Cênicas, discussão enriquecida pelas reflexões trazidas pelos conferencistas convidados, Prof. Dr. Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires) e Profa. Dra. Christine Roquet (Université de Paris 8). Dentro da temática do *encontro*, o evento permitiu ainda uma avaliação do modelo de organização das atividades científicas adotado pela ABRACE e o descortinar da instauração de novos espaços de troca de experiências entre os associados em prol do fortalecimento da pesquisa.

Da Cena Contemporânea vem se somar a outras realizações editoriais da ABRACE, cujo propósito tem sido o de ampliar o impacto dos eventos científicos e alargar a divulgação do conhecimento produzido pelos pesquisadores da área de Artes Cênicas. Assim, o leitor encontrará nesta publicação as conferências proferidas pelos convidados internacionais na VI Reunião Científica e, graças à criteriosa seleção realizada pelo atual Conselho Editorial da ABRACE, uma coletânea de artigos que constituem uma amostra das comunicações apresentadas por pesquisadores nas sessões dos onze grupos de trabalho da associação. Os textos completos de outras comunicações podem ser conferidos nos anais digitais da ABRACE.

O sucesso da VI Reunião Científica se deveu aos esforços articulados da pós-graduação e graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, comunidade à qual apresentamos nosso profundo agradecimento. Cabe igualmente frisar o caráter indispensável, à concretização do evento e desta publicação, do apoio financeiro concedido pelos órgãos públicos FA- PERGS, CAPES e CNPq.

MARTA ISAACSSON
Presidente da ABRACE
(2011-2012)



APRESENTAÇÃO

A ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, criada em 1998, em Salvador, Bahia, é um marco na história dos estudos sobre as artes do espetáculo no Brasil. Com suas Reuniões Científicas e seus seis Congressos, realizados em São Paulo, SP (2002), Salvador, BA (2004), Florianópolis, SC (2006), Rio de Janeiro, RJ (2008), Belo Horizonte, MG (2010) e Porto Alegre, RS (2012), a sociedade científica de todas as artes do espetáculo vem crescendo e produzindo material de referência internacional para a pesquisa em teatro, dança, circo, performance e suas interfaces com a música, as artes visuais e as ciências humanas.

Reunida nos anais de seus doze eventos e em seu portal, www.portabrace.org, a produção científica da ABRACE se enriqueceu com a publicação eventual de livros: em 2006, pela Editora 7 Letras, *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*; e, em 2010, *Ensaio em cena*, com financiamento do CNPq. E é nesse contexto que é lançado por ocasião de seu VII Congresso, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul: *Da cena contemporânea*.

Este livro traz textos expandidos de vinte comunicações apresentadas na VI Reunião Científica (Porto Alegre, RS, 2011) por seus associados e apresenta as palestras transcritas e traduzidas dos convidados estrangeiros: *A análise do movimento e o processo de criação coreográfica*, de Christine Roquet (Paris, FR) e *Teatro, convívio e tecnovívio*, de Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina).

Na sua intervenção, Christine Roquet, bailarina, pesquisadora e analista do movimento que leciona no Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, apresenta testemunho acerca de sua experiência no acompanhamento do processo criativo de um dos trabalhos coreográficos mais expressivos da dança contemporânea em seu país. Seu relato está calcado na experiência perceptiva do “encontro”, entre criadores e o olhar da observadora. Ela analisa o processo de criação e as obras do casal de coreógrafos franceses Héla Fattoumi e Eric Lamoureux, cujo trabalho coreográfico transcorreu entre 2005 e 2009, quando os dois bailarinos-coreógrafos atuaram no Centro Coreográfico Nacional de Caen.

Já em sua conferência, o pesquisador argentino Jorge Dubatti defende uma filosofia do teatro considerando que assim recupera a reflexão sobre uma ontologia do próprio teatro. Sua linha de argumentos se define em torno da ideia de que o teatro deve ser pensado a partir do teatro. Inspirado pela noção de convívio, e do teatro como um corpo que se encontra com outro corpo, Dubatti afirma a tríade: convívio; *poiesis*; expectativa; como a materialidade do teatro. Isso o leva ao conceito do teatro como zona de experimentação. Dessa forma, sua reflexão nos oferece um retorno à discussão sobre o que é o teatro e, portanto, como podemos estudá-lo.

Com quatro eixos temáticos, **Memórias**, **Procedimentos**, **Textualidades** e **Teatralidades**, esta publicação busca dar continuidade ao projeto editorial da ABRACE, oferecendo uma seleção da produção intelectual apresentada durante a VI Reunião Científica. Com isso pretende-se contribuir para a consolidação dos estudos sobre as artes do espetáculo em termos epistemológicos e metodológicos. A difícil tarefa de seleção foi compensada pela constatação da riqueza e da diversidade das pesquisas em nossa área. Dessa forma é oferecido um conjunto de estudos representativo da diversidade das pesquisas realizadas por nossos associados, que refletem nossa abrangência nacional.

Os cinco trabalhos da primeira seção do livro, **Memórias**, são resultados de pesquisas que abrangem conteúdos históricos expressos em estudos que permeiam gêneros problematizando valores entre o erudito e o popular. A memória pessoal, autobiográfica, ao mesmo tempo em que é examinada enquanto material que fecunda a cena, também é estudada do ponto de vista historiográfico, como rastros da cena e da própria vida teatral.

Na segunda seção, **Procedimentos**, reúnem-se também cinco trabalhos que abordam temas eminentemente práticos relacionados com um arco de conteúdos que vão de processos de criação artística até a produção intelectual da área. A reflexão sobre teses e dissertações é um estímulo para uma discussão coletiva acerca de nossas práticas de pesquisa, o que tem caracterizado os fóruns da ABRACE. Repensar processos criativos, tal como propõem outros trabalhos aqui publicados, contribui para afirmar a criação como lugar da pesquisa.

Textualidades é o título da terceira seção do livro, que concentra quatro textos que exploram diferentes noções de dramaturgia, bem como artigos que refletem sobre obras específicas de dramaturgos. Ao ampliar a noção de dramaturgia, os trabalhos dilatam o próprio sentido de texto, de tal forma que a ideia de “textualidades” se faz instrumento para se pensar o material da cena como âmbito da diversidade.

E, por fim, a seção **Teatralidades** apresenta seis trabalhos dedicados à reflexão sobre formas teatrais contemporâneas com uma abordagem acerca da interface entre os diferentes materiais textuais e imagéticos, em atrito com a noção de performatividade. Observa-se um espectro complexo e ao mesmo tempo variado acerca da configuração das linguagens da cena na atualidade.

Assim, com contribuições produzidas por todos os onze Grupos de Trabalho da ABRACE e por convidados da França e da Argentina, nosso novo livro se constitui num panorama da cena contemporânea de nossa Associação e de nossa área de conhecimento.

ABRACE

PORTO ALEGRE

encontros: criação, acontecimento e projeto



TEATRO, CONVÍVIO E TECNOVÍVIO

Jorge Dubatti

Creio que nossa aceitação de uma ontologia é, em princípio, semelhante à nossa aceitação de uma teoria científica, de um sistema físico, por exemplo: na medida, em que, pelo menos, somos razoáveis, adotamos o esquema conceitual mais simples em que seja possível incluir e ordenar os desordenados fragmentos da experiência bruta. Nossa ontologia é determinada na medida em que fixamos o esquema conceitual que deve ordenar a ciência em sentido mais amplo; e as considerações que determinam a construção razoável de uma parte desse esquema conceitual – a parte biológica, por exemplo, ou a física – são da mesma classe que as construções que determinam uma construção razoável do todo. Qualquer que seja a extensão na qual se pode dizer que a adoção de um sistema de teoria científica é uma questão de linguagem, nessa mesma medida – e não mais – pode-se dizer que também o é a adoção de uma ontologia. Willard Van Orman Quine (2002, p.56).

A maioria dos acontecimentos são indizíveis, são produzidos em um espaço ao qual nunca chegou uma palavra, e o mais indizível de tudo são as obras de arte, misteriosa existência cuja vida dura junto à nossa, que passa. Rainer Maria Rilke (2007, p.27).

Os fantoches continuarão vivendo ao lado do homem, como sua sombra. É o destino do fantoche. Nasceu com o homem e morrerá com ele. Javier Villafañe (1944, p.84).

1. Filosofia do teatro: esboços para uma renovação teatrológica

O objetivo desta comunicação é oferecer uma recapitulação sistemática das noções que temos desenvolvido sob o nome de Filosofia do Teatro (DUBATTI, 2007 e 2010a), e a importância que, em seu interior, adquirem os conceitos de convívio e tecnovívio. Acreditamos que nossa proposta de uma Filosofia do Teatro estabeleceu, de modo pioneiro, a recuperação da problemática ontológica para a teatrologia. Além da posição teórica ou metodológica assumida, existe sempre uma vinculação entre teoria científica, epistemologia e ontologia, como destaca Willard Van Orman Quine (“Sobre o que há”,

2002, p.39-59, especialmente o fragmento reproduzido como epígrafe). A partir da pergunta ontológica, a Filosofia do Teatro se impôs como uma disciplina teatrológica de desenvolvimento atual na Argentina, associada à reflexão teórica sobre a práxis teatral em seu contexto específico (em particular, as práticas do campo teatral de Buenos Aires, e suas relações com outras práticas teatrais históricas). A Filosofia do Teatro se relaciona com – e se diferencia da – Filosofia e da Teoria Teatral. Se a filosofia se preocupa com o conhecimento da totalidade do ser, a Filosofia do Teatro se concentra no conhecimento de um objeto específico, circunscrito, limitado: o acontecimento teatral. A esse respeito, valem as palavras de García Morente para distinguir Filosofia de Filosofia da Arte:

A filosofia é o estudo de tudo aquilo que é objeto de conhecimento universal e totalitário [...]. A filosofia poderá ser dividida em dois grandes capítulos, em duas grandes ciências: um primeiro capítulo ou região que chamaremos ontologia, na qual a filosofia será o estudo dos objetos – todos os objetos –, um objeto qualquer, seja qual for, e um segundo capítulo, no qual a filosofia será o estudo do conhecimento dos objetos. De que conhecimento? De todo conhecimento, de qualquer conhecimento [...]. A Estética [enquanto Filosofia da Arte!] não trata de todo objeto pensável em geral. Trata da atividade produtora da arte, da beleza e dos valores estéticos (2004, p.24).

Consequentemente, a Filosofia delimita, em sua base, a Filosofia do Teatro, e é sua condição de possibilidade, porém, por sua vez, uma Filosofia do Teatro se diferencia da Filosofia apenas por seu interesse particular no ser particular do acontecimento teatral, um ser do estar-acontecer no mundo. Por sua vez, uma Filosofia do Teatro inclui – e amplia – o campo da Estética Teatral. À diferença da Teoria do Teatro – que pensa o objeto teatral em si e para si –, a Filosofia do Teatro busca investigar a relação do teatro com a totalidade do mundo no acordo de dois outros entes, recuperando os privilégios de sua entidade filosófica, que a Teoria Teatral não reivindica: a relação do teatro com o ser, com a realidade e os objetos reais, com os entes ideais, com a vida enquanto objeto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, os deuses e o sagrado, etc. Isso significa que o campo problemático da Filosofia do Teatro, embora mais restrito que o da Filosofia, é muito mais

1 Recordemos que, depois de historicizar o conceito de Estética, Elena Oliveras afirma: “Para superar os inconvenientes suscitados pela palavra Estética [que remete etimologicamente ao vínculo sensível com a arte e não inclui o conceitual, cada vez mais importante], a expressão ‘filosofia da arte’ poderia ser mais adequada” (2004, p.22).

amplo que o da Teoria Teatral. No interior dos estudos teatrais, a Filosofia do Teatro é a que propõe os problemas mais abrangentes e a que faz referência a possíveis marcos de totalização, que superam os de estudo de outros ramos internos da Teatrolgia, como a Poética Teatral, a Semiótica Teatral, a Teoria Teatral, a Análise Teatral, a Crítica Teatral, o Teatro Comparado, a Historiografia Teatral, a Pedagogia Teatral, a Preceptiva Teatral, a Etnocenologia, a Antropocenologia, a Sociocenologia e a Epistemologia do Conhecimento Teatral. A Filosofia do Teatro delimita todas elas, na medida em que expressa as condições de possibilidade de cada disciplina². Por exemplo, a Crítica Teatral se coloca perguntas essenciais: o que se critica?, a partir de quais fundamentos?, com que finalidade?, mas essas perguntas apenas podem ser resolvidas ao assumir uma ou diversas definições ontológicas do teatro e de sua relação com o mundo. Exigem responder a uma pergunta anterior, originária: o que é o teatro?, com a consequente tomada de posição na resposta.

2. Devolver o teatro ao teatro: a pergunta ontológica

Chegamos à apresentação ontológica de uma pergunta incontornável: o que é o teatro, isto é, o que é o teatro enquanto ente, como está no mundo, o que é que existe enquanto teatro³. Estamos diante de uma ontologia de objetos específicos e de uma Filosofia específica. Isso implica não apenas uma re-fundação dos estudos teatrais, mas também uma releitura da história do teatro, referido ontologicamente ao conjunto do que existe. A Filosofia do Teatro nasce da necessidade de questionar e superar as definições de teatro incluídas nos dicionários e manuais de Teatrolgia mais utilizados. E também da necessidade de desmascarar a concepção monista de teatro, que implica a atitude de evitar uma definição (DUBATTI, 2009a, "Introdução"). Em muitos casos, manuais e dicionários deixam de formular uma definição, como se não fosse relevante para a Teatrolgia precisar o que chamamos teatro ou como se fosse impossível chegar a uma aproximação do problema. Quando incluem definições, costumam ser de base semiótica: definem o teatro como um sistema de linguagem, expressivo, comunicativo e receptivo do homem. Linguagem-

2 Justamente nos corolários deste mesmo texto, podemos observar como os postulados da Filosofia do Teatro retomam muitos princípios da teatrolgia (por exemplo, os conceitos científicos de ator e espectador).

3 Distinguimos ontológico de ôntico: segundo a Real Academia Espanhola (retomando Heidegger), *ôntico* = referente aos entes, diferentemente de *ontológico* = referente à ontologia, isto é, relativo à pergunta pelo ser dos entes (*Diccionario de la lengua española*, tomo 7, 2001, p.1101).

-expressão-comunicação-recepção costumam ser os termos técnicos recorrentes nas definições, embora sejam questionados há, pelo menos, três décadas. A Teatrolgia buscou ampliar essa definição e oferecer uma ideia mais complexa e precisa do que é o teatro, tanto desde um ângulo pragmático como desde a possibilidade de formulação de um desenho abstrato. A Filosofia do Teatro afirma que o teatro é um acontecimento (no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia de acontecimento: algo que acontece, algo no qual se coloca a construção de sentido), um acontecimento que produz entes em seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos e, a partir dessa proposição, elabora argumentos fundamentais que questionam o reducionismo da definição semiótica do teatro:

- O teatro, enquanto acontecimento, é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico, excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos que se reduz para uma suposta compreensão semiótica. No teatro como acontecido, nem tudo é redutível à linguagem (como observa Rilke, ao referir-se aos acontecimentos em *Cartas a um jovem poeta*; ver a epígrafe ao presente texto).
- O teatro, em seu aspecto pragmático, não se reduz à função expressiva de um sujeito emissor; como assinala o teatrólogo chileno Ramón Griffero (2007), porque a expressão de um sujeito não é garantia de acontecimento artístico. É cabe acrescentar que, quando o artístico acontece, excede amplamente a sujeição ao sujeito emissor. O acontecimento de criação ou produção teatral excede a expressão do sujeito produtor. Outras vezes, o sujeito criador não se “expressa” no teatro; ao contrário: reprime o teatro, inibindo-o. Outras, o sujeito adverte que a obra “fala” por si mesma autopoieticamente, se expressa a si mesma e não representa o sujeito criador como expressão⁴.
- Em seu aspecto pragmático, o teatro não comunica estritamente, se consideramos que a comunicação é “transferência de informação” ou a “construção de significados/sentidos compartilhados”: o teatro, antes, estimula, incita, provoca (Pradir), implica a doação de um objeto e o gesto de compartilhar, de companhia. Se “além disso” comunica, o teatro nunca se limita, de modo excludente, à comunicação e a mescla com elemen-

⁴ Recordemos, por exemplo, a recusa de Armando Discépolo de alguns de seus melhores sainetes e sua predileção por peças hoje deslocadas (DUBATTI, 1991-1992); e também a decisão de Ricardo Bartís de não estrear publicamente sua montagem de *Hedda Gabler*, de Ibsen, por considerá-la não representativa de seu “teatro de estados”.

tos que favorecem em ampla margem o “mal-entendido”. Beckett foi eloquente a esse respeito: “Signifique o que puder” (CERRATO, 2007). Mauricio Kartun (2006a, 2006b) assinalou que fazer teatro consiste em “colonizar” a cabeça do espectador com imagens que não comunicam, mas que habilitam a própria eloquência do espectador, porque o próprio criador não saberia muito bem precisar o que está comunicando. Talvez a melhor metáfora dessa função do teatro (e da arte em geral) possa ser encontrada na adivinhação sem resposta do Chapeleiro de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll: “Perguntaram-me com tanta frequência se há uma resposta para a adivinhação do Chapeleiro que posso indicar uma (...). Esta é apenas uma ocorrência, porque a adivinhação original não tem resposta” (Prólogo à edição de 1897, CARROLL, 2005, p.23); ou no conto de inverno sem moral da história que Bernard-Marie Koltès inclui em seu *Sallinger* (2005, p.53-57, Cena IV).

- Há sujeito emissor, há mensagem, há sujeito receptor, mas o que delimita e torna possível essas presenças no tempo, no espaço e no acontecer? Qual é a condição de possibilidade última da existência e do vínculo desses sujeitos e sua dinâmica? A linguagem é o fundamento último do acontecer vital ou está inscrita em uma esfera maior e autônoma à linguagem, que inclui a ordem da experiência?

Frente a esses parâmetros de questionamento epistemológico da Semiótica para sua compreensão do acontecimento teatral, tem-se a necessidade de buscar uma redefinição e, para isso, recorreremos à Filosofia e, por meio dela, à Ontologia.

3. Preocupação com o ser, indagar o que existe, o que passa

Consideramos uma pergunta básica que os manuais de semiótica respondem de forma incompleta ou não querem responder. Estudamos teatro: o que é isso que estudamos? Naturalmente, enfrentando esta pergunta radical, todo amante do teatro se torna um filósofo do teatro. A Filosofia justamente se formula as grandes perguntas básicas. As contribuições da Ontologia ao teatro evidenciam uma nova preocupação pelo ser, não apenas pela linguagem, mas por aquilo que o torna possível. Uma preocupação por indagar o que existe. Em todo caso, perguntam-se como a linguagem teatral se relaciona com o ser do mundo e quanto o ser do teatro excede seu componente de linguagem. Ontologizar não implica reificar, entendido como materializar um

processo de conhecimento. Se afirmamos explícita ou implicitamente que “o teatro está”, que acontece e, conseqüentemente, o teatro é no mundo temporal-espacial que habitamos, o teatro possui natureza de ente (material e ideal), natureza singular que pode ser questionada. Enfrentamos o desafio heurístico de responder de uma maneira superadora, afirmamos que, se a Semiótica é o estudo dos signos teatrais enquanto linguagem de expressão, comunicação e recepção, a Ontologia Teatral é o estudo do teatro enquanto acontecimento e produção de entes ou o estudo do acontecimento teatral e dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica.

A Teatrolgia (como assinalamos em *Filosofia del Teatro I*) deve recorrer, por um lado, aos fundamentos de uma Ontologia Metafísica⁵, ciência do ser em si, do ser último ou irreduzível, de um primeiro ente em que todos os demais consistem, isto é, do qual dependem todos os entes; por outro, a uma Ontologia Pura, ciência das essências, uma teoria dos objetos, daquilo em que consistem os entes. Trata-se de pensar em que consiste o teatro, se pode ser pensado como ente e como se relaciona com os outros entes, especialmente com o ente fundador, metafísico e independente, condição de possibilidade do restante dos entes: a vida. Enquanto ciência das essências, é possível distinguir uma Ontologia Formal (que trata das essências formais) e uma Ontologia Material (que trata das essências materiais) ou ontologias regionais. A Ontologia Material, subordinada à Formal (fundamento de todas as ciências), é o fundamento das ciências dos fatos. A Teatrolgia deve recorrer, ao mesmo tempo, à Ontologia Formal e à Material, mas especialmente – pelas características específicas do teatro – deve valer-se da segunda.

As contribuições das diferentes perspectivas devem confluir, finalmente, em direção a uma ontologia da atividade humana na história. São os homens que as geram, no interior da construção de seu mundo, em relação com o real e o metafísico, com o que conhecem e com o que escapa a seu domínio, com aquilo de que dependem e com sua liberdade, o acontecimento teatral e os entes teatrais como fenômenos da cultura e da arte. “Entre todas as atividades humanas – escreve Héctor A. Murena – a arte é a mais parecida com o homem. Polarizada pelo absoluto, existe apenas no relativo. Outras tarefas podem prescindir do Céu e da Terra: a arte deve mediar ambos os princípios, assim como o homem. Pensar a arte é pensar o homem” (2002, p.400).

Acontecimento teatral e entes teatrais estão delimitados na esfera da existência do homem. Retomando as palavras sobre os fantoches de Javier Villafañe (epígrafe), o teatro nasceu e morrerá com o homem, produtor de entes

5 Metafísica, entendida, desse modo, como ciência da realidade ou da existência (GONZÁLEZ ÁLVAREZ, 1979; GRONDIN, 2006).

oxímoros, ao mesmo tempo, materiais e ideais, concretos e abstratos, históricos e não históricos, terrenos e metafísicos, como o teatro. Uma Filosofia do Teatro é, portanto, uma Filosofia da práxis humana.

4. O teatro como acontecimento. Representar, apresentar, assentar

A Filosofia do Teatro surge como resposta à problematidade da entidade do teatro face aos fenômenos de *desdelimitação* histórica, *transteatralização*, *liminaridade* e *disseminação* (ou teatralidade expandida, incluída nos fenômenos não teatrais). Propõe-se a “devolver o teatro ao teatro”, o que implica o desafio de traçar uma redefinição que assuma a experiência histórica da problematidade da qual se ocupou o teatro nos séculos XX e XXI, e que supere, ao mesmo tempo, os quatro grandes “preconceitos” contra o teatro⁶. A filosofia do Teatro recorre à pergunta ontológica como via de conhecimento: o que ocorre no teatro?, o que está acontecendo no teatro? Concordamos com a afirmação do diretor mexicano Luis de Tavira: “Apenas o teatro é teatro, porque se tudo é teatro, nada é teatro” (*El espectáculo invisible*, 2003, Texto 11).

Propomos uma resposta: o teatro é um ente complexo que se define como acontecimento, um ente que se constitui historicamente no acontecer; o teatro é algo que acontece, que sucede, graças à ação do trabalho humano. Retomamos a ideia marxista da arte como trabalho humano: o teatro é um acontecimento do trabalho humano (MARX e ENGELS, 1969 e 2003; SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1985; SERRANO, 2009). O trabalho produz um ente-acontecimento, a saber, um acontecimento ontológico produzido na esfera do humano, mas que a transcende; um ente sensível e conceitual, temporal, espacial, histórico. A Filosofia do Teatro concebe o teatro como um acontecimento ontológico no qual entes são produzidos. Se *théatron* (em grego) remete à ideia de *observador*, a raiz compartilhada com o verbo *theáomai* remete ao *ver aparecer*: o teatro enquanto acontecimento é um observador, na medida em que *se veem aparecer entes poéticos efêmeros*, de entidade complexa. E, en-

6 Ligados à tradição do pensamento “antiteatral”, nós os estudamos no capítulo inicial de *Filosofia del Teatro I*: o de negação radical por extensão absoluta (“tudo é teatro”), o de reducionismo purista (“o teatro é apenas o teatro da palavra” ou “o teatro literário”), o que afirma a morte do teatro por anacronismo (“nostalgia da representação”, “vítima do cinema e da televisão”) ou o que afirma que teatro é qualquer coisa que se queira chamar de teatro e, portanto, o gesto de busca de uma definição deve ser ignorado ou desprezado. Apesar da força com que esses preconceitos se ampliaram e arraigaram, sobretudo, nos últimos tempos, o teatro desfruta de vitalidade, paixão e força política. Tentamos explicar as razões deste fenômeno em outras ocasiões (DUBATTI, 2003a, 2005, 2007).

quanto acontecimento, o teatro é internamente complexo, porque o acontecimento teatral se constitui de três subacontecimentos (por gênero próximo e diferença com outros acontecimentos): o convívio, a *poiesis*, a contemplação.

Ao menos dois tipos de definição expressam a especificidade do teatro: uma definição lógico-genética do teatro como acontecimento triádico; uma definição pragmática do teatro como região de experiência e construção de subjetividade. Segundo a redefinição lógico-genética, o teatro é a contemplação da *poiesis* corporal em convívio; conforme a definição pragmática, o teatro é a fundação de uma região peculiar de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-*poiesis*-contemplação. Esta última definição, como afirmamos em *Filosofia del Teatro I*, implica a superação dos conceitos de “teatro da representação” e “teatro da apresentação”, ao devolver a definição do teatro à base convivial e vivente do acontecimento. Podemos retomar as observações de Mauricio Kartun sobre a sequência *representar/apresentar/assentar* (2009b, p.175), para fornecer a esta última um sentido diverso: *assentar* não seria apenas “dar por suposta ou certa alguma coisa”, mas também e, sobretudo, “estabelecer-se ou acomodar-se em um lugar” (Real Academia Española, tomo 9, 2001, p.1390)⁷. *Assentar* é o que gera o acontecimento: constrói um espaço-tempo de habitabilidade, *assenta* um marco em nosso devir na história, *assenta* – como afirma Alain Badiou (1999) – um *tempo próprio*. Esse “assentar” do acontecimento está ligado à função ontológica do teatro e da arte.

5. A base no convívio: remissão a uma escala ancestral do homem

O teatro se define de modo lógico-genético como um acontecimento constituído por três subacontecimentos relacionados: o convívio, a *poiesis*⁸ e a contemplação. Recordemos, brevemente, alguns dos aspectos assinalados sobre cada um desses componentes.

Chamamos convívio ou acontecimento convivial⁹ a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica¹⁰, de artistas, técnicos e espectadores

7 Ver dicionário Houaiss (edição eletrônica): <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=assentar&styp=k> [N. da T.].

8 Acentuamos graficamente o vocábulo, conforme o grego original.

9 Para um desenvolvimento amplo, ver *Filosofia del Teatro I*, 2007, p.43-88, Cap. III, “Acontecimento convivial”.

10 Utilizamos as expressões “intermediação tecnológica” e “reprodutibilidade tecnológica” no sentido em que Walter Benjamin fala de “reprodução mecânica” ou “reprodutibilidade técnica” (de acordo com as diversas traduções). Utilizamos a palavra “tecnológica” para dar conta da aceleração e cada vez mais sofisticada tecnologia dos meios de reprodutibilidade, e para diferenciar

em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vivente, diferencia o teatro do cinema, da televisão e do rádio na medida em que exige a presença aurática, de corpo presente, dos artistas reunidos a técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio (FLORENCE DUPONT, 1994). O teatro é arte aurática por excelência (Benjamin), não pode ser desaturizado (como ocorre claramente com outras expressões artísticas)¹¹ e remete a uma ordem ancestral, a uma escala humana antiquíssima do homem, ligada a sua mesma origem. Não somos os mesmos em reunião, pois se estabelecem vínculos e afetações conviviais, incluindo os não percebidos ou conscientes. No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação do grupo. A grande diferença do teatro em relação à literatura é que não existe teatro “cerebral”, “solipsista”, isto é, é necessário o encontro com o outro e uma divisão do trabalho que não pode ser assumida unicamente pelo mesmo sujeito (à diferença do afirmado por Josette Féral, quando propõe definir a teatralidade como “estrutura transcendental”, 2004, p.87-105). O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, diálogo e mútuo estímulo e condicionamento, por isso vincula-se ao acontecimento da companhia (do latim, *cum panis*, companheiro, quem compartilha o pão). O teatro, enquanto acontecimento convivial, está submetido às leis da cultura vivente: é efêmero e não pode ser conservado, enquanto experiência vivente teatral, por meio de um suporte *in vitro*. Porque pertence à cultura vivente, o convívio participa inexoravelmente do ente metafísico que constitui a condição de possibilidade da existência:

A vida é um ente independente. E o que significa ser independente? Significa não depender de nenhuma outra coisa; e este não depender de nenhuma outra coisa é o que sempre se denominou, na filosofia, absoluto, autêntico” (GARCÍA MORENTE, “Ontologia da vida, 2004, p.409-410).

De acordo com Giorgio Agamben, enquanto experiência vital, efêmera, aurática, o teatro se relaciona com a infância: *in-fale* é justamente quem não

o termo de “os técnicos”, “a técnica” e seus derivados respectivos, que, em nosso livro, se referem especificamente ao trabalho teatral na produção do acontecimento poético.

11 As gravações de teatro (cinema, vídeo, fita de áudio) não são, em si mesmas, teatro, mas cinema, vídeo, fita de áudio, que conservam a informação incompleta, parcial, sobre um acontecimento teatral perdido, irrecuperável, irrepetível que, por sua natureza temporal e vivente, não pode ser conservado de nenhum modo.

fala, e enquanto continuamos a ser infantes, nossa experiência, nossos vínculos e extensões com a ordem do ser excedem a ordem da linguagem.

Uma teoria da experiência unicamente poderia ser, nesse sentido, uma teoria da infância e seu problema central deveria ser formulado assim: existe algo que seja uma infância do homem? Como é possível a infância enquanto feito humano? E, se é possível, qual é o seu lugar? (...). Como infância do homem, a experiência é a mera diferença entre o humano e o linguístico. Que o homem não seja, desde sempre, falante, que tenha sido e seja, porém, in-fante, essa é a experiência (...). O inefável é, na verdade, infância. A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância (AGAMBEN, 2001, p.64 e p.70-71).

Por pertencer à cultura vivente, o teatro é tramado no fogo da infância¹², condição de possibilidade da linguagem. Ricardo Bartís (2003) afirmou que a natureza efêmera do teatro não apenas exige a observação do que vive, mas também põe em funcionamento a recordação permanente da morte. No “entre” teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo, que não marca o domínio do primeiro nem do segundo, mas um estado semelhante de benefício mútuo em um terceiro¹³. Este se constitui na – e durante a – região de experiência. Na companhia, existe mais experiência que linguagem. Se Babel conduziu à divisão linguística e, por meio desta, à misantropia e ao solipsismo, a infância teatral conduz, em sua região de acontecimento, ao tempo anterior a Babel. O convívio marca o reencontro em uma subjetividade ancestral de unidade (DUBATTI, 2008, p.128-130).

Insistimos: o teatro é um acontecimento que está ligado à cultura vivente. Enquanto acontecimento, o teatro é algo que existe no momento em que ocorre e, enquanto cultura vivente, não admite captura nem cristalização em formatos tecnológicos. Como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, não pode ser enlatado; o que se enlata (em gravações, registros fílmicos, transmissões na internet, ou outros) é a informação. Mas tal

12 Não em vão que o diretor Robert Wilson, em visita a Buenos Aires, destacou que suas últimas preocupações se concentravam nesse estado de infância: “dizem que os bebês nascem sonhando, que os olhos se movem rapidamente ou que esse é o sinal de um estado mental de sonho. Com que sonha o bebê?” (DUBATTI, 2003b, p.113).

13 Justamente o teatro que remete a uma situação de poder econômico (o chamado “teatro comercial”) ou social (o teatro de propaganda política para conquistar adeptos para uma causa) ou religioso (o teatro de evangelização e fundamentalismo) frustra ou descuida o acesso a essa região de experiência que une os homens em uma nova subjetividade, nem comercial nem hierárquica. Em Buenos Aires, os exemplos mais notáveis de geração desta terceira subjetividade são encontrados, com frequência, nas práticas do chamado teatro independente ou de autogestão.

informação já não é teatro, essa região de experiência não capturável, imprevisível, efêmera, aurática, que é o teatro. A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. Para que haja convívio, duas ou mais pessoas têm que se encontrar em um ponto territorial e sem intermediação tecnológica que subtraia a presença vivente, aurática dos corpos. O teatro é uma reunião de corpos. O convívio reenvia a uma escala ancestral do homem, pois o convívio nasceu na primeira vez que dois homens se encontraram. Vamos até as origens míticas da humanidade: Adão e Eva, ou o bando de animais ou o bebê no ventre materno. Sem convívio, não existe teatro. Por isso, o teatro não pode ser feito na televisão, nem no cinema, nem no rádio, nem na *web*. Uma obra teatral pode incluir cinema, televisão, computadores, telefones celulares, mas não pode subtrair a presença dos corpos no convívio. O **convívio é um paradigma das relações humanas** que determina diferentes formas do artístico. Para aprofundar a diferença entre essas formas, opomos ao conceito de convívio a noção de tecnovívio.

O tecnovívio é a cultura vivente desterritorializada pela intermediação tecnológica. Distinguímos duas grandes formas de tecnovívio: o tecnovívio interativo (o telefone, o *chat*, as mensagens de texto, os jogos em rede, o *skype*, etc.) e o tecnovívio monoativo, no qual não se estabelece um diálogo de ida e volta entre duas pessoas, mas a relação de uma ou de um grupo de pessoas com um objeto ou dispositivo cujo gerador se ausentou. Esse tipo de tecnovívio é o que propõe as tecnologias do livro, do cinema, da televisão ou do rádio. Vejamos um exemplo para dar maior consistência ao conceito. No teatro, o ator e o público se reúnem convivialmente no cruzamento territorial temporal do presente, por meio da presença de seus corpos; no cinema, o corpo do espectador está presente, mas o corpo do ator está ausente; é substituído por uma estrutura sígnica. No teatro, o corpo do ator e o corpo do espectador participam da mesma região de experiência. Com seus risos, com seu silêncio ou com seu choro, ou com seus protestos, o espectador influencia o trabalho do ator. No cinema, o corpo do ator e o corpo do espectador não participam da mesma região de experiência; o espectador sabe que o ator não está ali e não sabe onde está o ator, o que pode estar fazendo nesse mesmo momento. O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação. O cinema admite tecnovivialmente a multiplicação de enlatados e de apresentações, o que o faz sair-se muito bem com o mercado, mas rompe o vínculo convivial ancestral. O espectador poderia gritar para o ator de cinema,

mas este não está ali e, por isso, não pode responder dialogicamente. A situação tecnovivial implica uma organização da experiência determinada pelo formato tecnológico. Cada tecnologia determina modificações nas condições do viver junto. Pensemos na internet, em como a informação aparece organizada, pré-organizada pela estrutura tecnológica e quantas subjetividades se apresentam nessa intermediação. Não apenas a empresa Microsoft, mas os *banners* publicitários. Enquanto João conversa por *chat* com Maria, não apenas a subjetividade empresarial de Bill Gates (e não seu corpo) está no meio, mas também todas as estruturas publicitárias e os mediadores que tornam possível essa conexão e que, certamente, querem estar presentes à sua maneira nessa relação. Por isso, a expressão de Mauricio Kartun: o teatro é um corpo.

6. Trabalho: *poiesis* e contemplação. Acontecimento e ente poiéticos

No interior do convívio e a partir de uma necessária divisão do trabalho, se produzem os outros dois subacontecimentos correspondentemente: por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos, etc., e outro setor começa a contemplar essa produção de *poiesis*. Trata-se respectivamente do acontecimento poiético e do acontecimento de contemplação.

Já tratamos do acontecimento poético em *Filosofia del Teatro I*¹⁴; a *Filosofia del Teatro II* está centrada na ampliação do campo problemático da *poiesis*. Chamamos *poiesis* o novo ente que se produz e é no acontecimento, a partir da ação corporal. O ente poético constitui aquela região possível da teatralidade (não apenas presente nela) que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades *não poiéticas*) enquanto marca um salto ontológico: configura tanto um acontecimento como um ente *outro* em relação à vida cotidiana, um *corpo poético* com características singulares. Utilizamos a palavra *poiesis* no sentido restritivo com que aparece na *Poética* aristotélica: fabricação, elaboração, criação de objetos específicos, neste caso, pertencentes à esfera da arte. A *poiesis* como fenômeno específico da poesia e, por extensão da literatura e da arte¹⁵. Aristóteles inclui em seu conceito de *poiesis* a música, o ditirambo, a dança, a literatura, a escultura, isto é, se refere à *criação artística* e aos *objetos artísticos* em geral. Deveríamos falar de acontecimento *poiético*¹⁶, enquanto não remetemos ao vocábulo *poesia*, segundo o léxico vigente no mundo his-

14 *Filosofia del Teatro I*, 2007, p.89-130, Cap. IV, "Acontecimento poético: *poiesis* teatral".

15 Insistimos nesta restrição, básica para nós, pois hoje a palavra *poiesis* foi tomada de empréstimo pelas mais diversas disciplinas não vinculadas à arte.

16 Usamos ambos os termos, *poético* e *poiético*, como sinônimos.

pânico – registrada já no século XIII¹⁷ –, mas o termo ποιησις (*poiesis*) e a família de palavras gregas de que se vale Aristóteles em sua *Poética*. Muito tempo depois dirá Heidegger, retomando a origem clássica aristotélica, que toda arte é, “em essência, poema” (2000, p.53). O termo *poiesis* inclui tanto a *ação de criar* – a fabricação – como o *objeto criado* – o fabricado. Por isso, preferimos traduzir *poiesis* como produção¹⁸, porque a palavra, além de ser liberada da marca cristã de “criação”, encerra os dois aspectos: produção é o fazer e o feito. A *poiesis* é acontecimento e *no* acontecimento, e também é ente produzido pelo acontecimento. A *poiesis* teatral se caracteriza por sua natureza temporal efêmera, mas, devido à sua duração fugaz, não possui menos entidade ontológica. A função primária da *poiesis* não é a comunicação, mas a instauração ontológica: fazer com que um acontecimento e um objeto existam no mundo. A *poiesis* é objeto de estudo da Poética (com maiúscula), disciplina da Teatrologia que propõe uma articulação coerente, sistemática e integral, da complexidade de aspectos e ângulos de estudo que exigem o ente poético e a formulação das poéticas (com minúscula). Denomina-se Poética o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poiesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da região de experiência que se funda na pragmática do convívio. À diferença da Poética (com maiúscula), a poética (com minúscula) é o conjunto de componentes constitutivos do ente poético, em sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por meio de seleção e combinação, através de procedimentos. Porém, além da *poiesis* determinar sua diferenciação ontológica em relação aos outros entes da vida cotidiana a partir de características específicas (entidade metafórica e oximorônica, autonomia, negação radical do ente “real”, violência contra a natureza e artificiosidade, desterritorialização, des-subjetivação e ressubjetivação, colocação em suspenso do critério de verdade, semiose ilimitada, despragmatização e repragmatização, instalação de seu próprio campo axiológico, soberania)¹⁹.

17 Poético: pertencente ou relativo à poesia; Poesia: manifestação da beleza ou do sentimento estético por meio da palavra, em verso ou em prosa (*Diccionario de la lengua española*, 2001, p.1216, tomo 8).

18 Não usamos a palavra *produção* em seu sentido técnico atual mais restritivo (ver Gustavo Schraier, *Laboratorio de producción teatral I*, 2006), que, na verdade, é derivado do termo utilizado na indústria cinematográfica e televisiva.

19 No Cap. IV de *Filosofia del Teatro I*, desenvolvemos inúmeros aspectos vinculados à *poiesis*, entre outros, sua origem verbal e família de palavras vinculadas, o conceito de “caosmos”, a percepção da diferença entre arte e vida em Aristóteles, a relação entre autonomia e soberania, a distinção

7. Distância ontológica e atividade humana consciente

O acontecimento de contemplação²⁰ implica a consciência, ao menos, relativa ou intuitiva, da natureza diversa do ente poético. Não existe contemplação sem distância ontológica, sem consciência do salto ontológico ou entidade diversa da *poiesis*, ainda que essa consciência seja intermitente (como no “teatro participativo”), paralela à observação da fusão com o mundo cotidiano (como na “performance”) ou revelada cataforicamente, *a posteriori* (como no “teatro invisível”). “A arte é produto de uma atividade humana consciente”, afirma Władysław Tatarkiewicz (1997). Consciência de quem? Do artista, do técnico, do espectador, do crítico, do historiador... Mas consciência de quê? Da especificidade poética do acontecimento teatral, do ente teatral poético, de seu salto ontológico em relação à espessura ontológica da vida cotidiana. Há poéticas teatrais nas quais o trabalho contemplativo assume plenamente o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Entretanto, em outras, o acontecimento de contemplação pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode interromper-se provisoriamente e ser retomado, ou combinar-se com tarefas de atuação ou técnicas no interior do jogo específico de cada poética teatral, mas, para que todas essas variantes sejam possíveis, em algum momento, deve ser instalado o espaço contemplativo a partir da consciência de distância ontológica. Séculos de exercício e competência contemplativa no reconhecimento da *poiesis* tornam possível instalar esse espaço de acontecimento com muito poucos elementos. O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela *poiesis*. Chamamos esses deslocamentos de regressão convivial e abdução poética, respectivamente. Podem ser encontrados exemplos de regressão convivial nos trabalhos de *variété*, *clown*, narração oral, *stand-up*. Alguns modos de abdução poética:

- a. O espectador pode ser “tomado”, incorporado pelo acontecimento poético a partir de determinados mecanismos de participação e trabalho que o reúnem ao corpo poético.
- b. Pode voluntariamente “entrar” e “sair” do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e *poiesis* favorece o canal de passagem.

entre teatro “autopoético” e “conceitual”, a função política da *poiesis* como incisão no tecido do mundo cotidiano.

20 Para um desenvolvimento mais amplo, *Filosofia del Teatro I*, 2007, p.131-148, Cap. V, “Acontecimiento expectatorial: la expectación poético-convivial”.

- c. Pode obter uma posição de simultaneidade no “interior” do acontecimento poético e no “exterior” da distância contemplativa, na qual, por sua vez, preserva plenamente a distância observadora, e é visto pelos outros espectadores como parte da *poiesis*.
- d. Pode ser “tomado” pelo acontecimento poético por meio da experiência que Peter Brook denominou “teatro sagrado” em seu *O espaço vazio*: o acesso a um tempo mítico/místico que detém o tempo profano, a conexão com o absoluto, o teatro como *hierofania* ou manifestação do sagrado (Mircea Eliade, 1999). Neste caso, a *poiesis* opera como hierofania primária (no corpo poético) ou secundária (no corpo do ator, na materialidade do espaço cotidiano). A abdução do teatro sagrado ratifica a soberania da *poiesis*: sua conexão com o numinoso.

O certo é que, no convívio teatral, o espaço de contemplação nunca desaparece definitivamente, porque é preservado na *delegação* dos espectadores entre si. Basta um único espectador persistir na função primária da contemplação – observar a *poiesis* com distância ontológica, com consciência de separação entre arte e vida, para que o trabalho do espectador se realize. Não existe teatro sem função contemplativa, sem espaço de interdição (BREYER, 1968), sem separação entre espetáculo e espectador, embora essa distância seja preservada internamente e o espectador observe o espetáculo desde o interior da *poiesis*: podem desaparecer ou conviver com a supressão, porém, em algum momento, se restituem, seja no exercício interno do espectador ou na atividade intersubjetiva. Se o acontecimento contemplativo poético deixa de se produzir não de modo provisório, mas definitivamente, o teatro se torna outra prática espetacular, da parateatralidade ou teatralidade social, porque o acontecimento da *poiesis* se encerra, se funde com a vida e se anula. Teatro significa etimologicamente “lugar para ver”, “mirante”, “observatório”, mas não apenas inclui o olhar ou a visão (seja em um sentido estritamente sensorial ou metafórico). Estamos no teatro com todos os sentidos e com cada uma das capacidades humanas. O teatro é um lugar para viver – de acordo com o conceito de convívio e cultura vivente –; a *poiesis* não apenas se olha ou observa, mas se vive. A contemplação, por isso, tanto deve ser considerada como sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar em todas as esferas das capacidades humanas pelo ente poético em convívio com os outros (artistas, técnicos, espectadores).

A distância ontológica em relação ao ente poético é um saber adquirido historicamente: o espectador irá tomando consciência da natureza do ente poético a partir de sua frequência e contato com o teatro. Por sua natureza

dialógica e de encontro com o outro, o teatro exige companhia, amizade, disponibilidade e, por isso, não existe contemplação solipsista, da mesma maneira que não existe teatro “cerebral”.

A contemplação não se limita à contemplação da *poiesis*, mas também a multiplica e contribui para sua construção: existe uma *poiesis* produtiva (gerada pelo trabalho dos artistas) e outra receptiva, que se estimulam e fundem no convívio, e dão como resultado uma *poiesis* convivial.

Em conclusão, o teatro é um acontecimento complexo dentro do qual se produzem necessariamente três subacontecimentos relacionados: convívio, *poiesis* corporal *in vivo*, contemplação. Esses subacontecimentos estão imbricados a tal ponto e são tão inseparáveis na teatralidade, que devemos falar do convívio poético-contemplativo, da *poiesis* contemplativo-convivial e da contemplação poético-convivial.

8. Definição pragmática: o teatro como região de experiência

Além disso, é muito importante observar que o teatro, em sua dimensão pragmática, gera uma multiplicação mútua dos três subacontecimentos, de maneira tal que, na dinâmica do acontecimento teatral, é impossível distingui-los claramente. O que constitui o teatro é uma região de experiência da cultura vivente, determinada necessariamente pela presença desses três componentes. O teatro é, de acordo com esta segunda definição, a região de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas (corporais: físicas e físico-verbais) e contemplativas em relação de companhia. Em suma, o teatro como espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-contemplativa.

Nenhum desses três elementos pode ser subtraído. Pode haver convívio (em muitos tipos de reunião) sem *poiesis* e sem contemplação, por exemplo, na mesa familiar ou em uma reunião de trabalho: há teatralidade não poética, portanto não é teatro. Pode haver convívio e *poiesis* sem contemplação (com distância ontológica), por exemplo, em um ensaio sem espectadores: não se constitui o “observador”, não é teatro. Pode haver *poiesis* sem convívio e sem contemplação, por exemplo, no trabalho de um ator que ensaia sozinho: não é teatro. Pode haver convívio e contemplação (sem distância ontológica) sem *poiesis*, por exemplo, em uma cerimônia ritual, no futebol: não é teatro. Pode haver *poiesis* e contemplação sem convívio, no cinema, por exemplo: não é teatro.

9. Recorrência e previsibilidade

Apesar da desdelimitação e da liminaridade (DIÉGUEZ, 2007), apesar da diversidade de bases epistemológicas, existe nesta estrutura de acontecimento um regime de recorrência e previsibilidade. Sabemos que, de uma maneira ou outra, esses três acontecimentos necessariamente irão ocorrer, têm de ocorrer, em qualquer uma das possíveis modalidades do teatro poético²¹; sabemos que, além da multiplicidade de poéticas do teatro, podemos prever que essa estrutura de acontecimento irá acontecer.

Do acontecimento triádico podem seguir-se três formulações da definição lógico-genética do teatro, centradas em cada instância de acontecimento:

- O teatro consiste em um acontecimento convivial no qual, por divisão do trabalho, os integrantes do convívio produzem e contemplam acontecimentos poéticos corporais (físicos e físico-verbais).
- o teatro consiste em um acontecimento poético-corporal (físico e físico-verbal) produzido e contemplado no convívio.
- o teatro consiste na contemplação de acontecimentos poéticos corporais (físicos e físico-verbais) no convívio.

A unidade de produção poética-contemplação poética se sustenta no fenômeno da companhia (compartilhar, estado de amizade e disponibilidade).

Todas essas definições se subsumem no conceito de teatro como região de experiência específica gerada pelo acontecimento teatral.

10. O teatro como um uso poético da teatralidade

Existe uma teatralidade anterior ao teatro, em cuja estrutura o teatro se baseia para construir a partir dela um fenômeno de singularidade. Chamamos teatralidade anterior ao teatro todo fenômeno de óptica política ou política do olhar (GEIROLA, 2000) no qual não intervêm necessariamente os três subacontecimentos constitutivos do acontecimento teatral. A óptica política implica um conjunto de estratégias e operações (conscientes ou não) com que pretendemos organizar o olhar do outro. Haveria uma teatralidade natural ou grau zero da teatralidade: por exemplo, o choro do bebê pedindo alimento ou o grito do acidentado solicitando ajuda. Há uma teatralidade social, ampliada,

21 Sobre as diversas modalidades da teatralidade poética, ver o Cap. I de nosso *Cartografia teatral* (2008, p.48-58).

disseminada em toda a ordem social, todas aquelas ações destinadas a organizar o olhar dos outros em interações sociais (a sedução, o esporte, uma classe, o desfile de modas, a liturgia, etc.) Mas não são teatralidades poéticas, não são metafóricas nem oximorônicas. O que chamamos teatro seria um caso específico da teatralidade, a teatralidade poética: construção da contemplação para compartilhar entes-acontecimentos poéticos e gerar uma afetação/estimulação através desses objetos. O que distingue a teatralidade específica do teatro da teatralidade natural e da social é o salto ontológico da *poiesis*, a instauração de um *corpo poético* e como este gera uma contemplação específica (com distância ontológica) e um convívio específico.

11. Dimensões múltiplas do acontecimento do ser

O teatro é um acontecimento ontológico graças, no mínimo, a estes aspectos que ligam o teatro à problemática do ser:

- Por sua existência como acontecimento, por sua incisão no tecido do tempo-espaço e na história, como afirma Ricardo Bartís (ver *Filosofia del Teatro I*, parágrafo 48), ou, retomando as palavras de Eduardo del Estal no prólogo à *Filosofia del Teatro II*: pela fundação de uma “margem”.
- Pela vontade de ser, pelo desejo e pela vontade de transcendência que existe nos teatrístas (produtores do acontecimento poético), vontade que torna possível (como veremos) a função ontológica. Porque essa vontade é constitutiva não apenas de suas existências (o acontecimento é parte de suas vidas), mas também de sua subjetividade de suas maneiras de estar no mundo. Os teatrístas “fazem coisas” com o teatro: o teatro transforma seu *ethos* e modaliza sua visão de mundo. O ator, diz Bartís, deve encher seu corpo de “vontade de ser” (2010).
- Pela natureza ou entidade do ente poético teatral ou *corpo poético*, ente outro, extracotidiano: a *poiesis*, para existir, instala uma diferença ontológica com o ser, os acontecimentos e os entes do mundo cotidiano.
- Porque, como espectadores, vamos ao teatro para nos relacionarmos com o ser (o ser da *poiesis* e seu atrito com o ser do mundo, do qual fazemos parte), ou, ao menos, para recordar sua existência, e para produzir subjetividade, formas de nos relacionarmos com o mundo. Os espectadores também “fazemos coisas” com o teatro, o teatro também é parte de nossas existências, modela nosso *ethos* e nossa visão de mundo.

- O salto ontológico se recorta contra o pano de fundo da vida cotidiana e propõe um atrito ontológico com o ser do mundo, que revela por tensão, contraste, fusão parcial ou diálogo, a presença ontológica do mundo. O ser poético do teatro revela o ser não poético da realidade e, por meio desta, conduz à percepção, intuição ou, ao menos, à recordação da presença do real. Por isso, Spregelburd afirma que “as boas ficções produzem o Sentido, enquanto que a realidade apenas o dissolve” (2008, p.147). Precisamos da metáfora poética (ficcional ou não) para, por contraste e diferença, ver de outra maneira a realidade e intuir ou recordar o real.
- Finalmente, devido à prioridade da função ontológica sobre a comunicacional, a semiótica e a simbolizadora (LOTMAN, 1996, *passim*; MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.19).

Vamos ao teatro, em suma, para tomar contato com o acontecimento do ser: a vontade de ser do artista, a aparição efêmera do ser do corpo poético, a construção de subjetividade, desde a produção e contemplação, o atrito entre ordens ontológicas diversas.

No interior da cultura vivente, por meio da *poiesis*, o teatro constitui uma região de experiência singular e favorece a construção de espaços de subjetividade alternativa. Dessa maneira, já não falamos de um teatro da representação ou da apresentação (conceitos funcionais para a Semiótica, como observamos acima, no parágrafo 4), mas de um teatro da cultura vivente, teatro como região de experiência e teatro da subjetividade. Um teatro fundado no convívio. Em conclusão, a arte é uma via de percepção ontológica porque contrasta e revela níveis ou ordens do ser.

12. Estudar o acontecimento

Se o teatro é acontecimento, devemos estudar o acontecimento ou os materiais que, sem constituir o acontecimento em si, estão vinculados a ele antes ou depois da experiência do acontecimento. Geralmente, os estudos teatrais não investigam o acontecimento teatral em si, mas seus “arredores”, instâncias anteriores ou posteriores: os materiais *anteriores ao acontecimento* (as técnicas, os processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões da equipe, as anotações dos ensaios, os figurinos, o desenho das plantas técnicas, os metatextos, etc.) ou *posteriores a ele* (os materiais conservados, resíduos ou vestígios do acontecimento: fotografias, gravações audiovisuais, crítica, anotações, etc.). Em grande parte, isso se deve às dificuldades que o acontecimento

introduz como objeto de estudo. Mas ocorre que a existência de um texto dramático conservado não é garantia de que o texto dramático cênico no acontecimento coincida com ele nem mesmo em sua dimensão estritamente linguística²²; a disposição de um esquema de planta de iluminação quer dizer que efetivamente a iluminação funcionou dessa maneira no acontecimento. O risco está em atribuir ao acontecimento características desses materiais anteriores ou posteriores que, na verdade, não são próprios do acontecimento. Esses materiais são indubitavelmente preciosos para a compreensão do acontecimento poético (principalmente, se este pertence a um passado, remoto ou próximo, do qual se possuem escassas informações), mas não devemos perder de vista que não constituem necessariamente o acontecimento teatral em si e que – insistimos – uma história do teatro deveria concentrar-se na história dos acontecimentos teatrais, do que efetivamente aconteceu no acontecimento. Consequentemente:

- Se estudar o teatro é estudar o acontecimento teatral, é indispensável encontrar as ferramentas para estudar o acontecimento, ou, ao menos, para problematizar as dificuldades e possibilidades de seu acesso.
- Os materiais anteriores e posteriores ao acontecimento teatral não devem ser apenas estudados em si, mas, primordialmente, em função da inteligência do acontecimento perdido, por sua vinculação com ele; o acontecimento deve ser estudado “a partir desses”²³ materiais conservados.
- É necessário que, enquanto possa fazê-lo, o investigador intervenha na região de experiência do acontecimento teatral, ou obtenha materiais sobre ela, seja por meio de sua própria experiência convivial autoanalisada (o pesquisador como espectador-laboratório de percepção), ou por meio dos materiais vinculados às experiências de outros espectadores ou pessoas presentes ao convívio. O pesquisador deve dar conta do acontecimento, mesmo que seja de forma incompleta, nunca absoluta, pois, apesar dessa limitação, sua contribuição será sempre relevante.

Além disso, é indispensável encontrar ferramentas para calibrar a relevância do acontecimento da teatralidade poética, porque um texto pode produzir sentido (ser relevante do ponto de vista semiótico) e, no entanto, ser irrelevante como acontecimento; um teatrista pode ter grandes ideias (como costuma ocorrer no caso do teatro conceitual), mas essas ideias apenas gerarem um acon-

22 Ver o caso de *A senhora Macbeth*, estudado em *Filosofia del Teatro I*, p. 80.

23 Voltaremos a esse tema no capítulo “Análisis de la poética del drama ‘a partir del’ texto dramático” incluído em *Filosofia del Teatro II*.

tecimento pouco significativo em sua dimensão teatral (convivial-poética-contemplativa); além disso, um acontecimento teatral excepcional não tem por que encontrar necessariamente seu sustento em ideias ou em um grande texto anterior. O teatro se valida, enquanto teatro, não como literatura, mas como acontecimento de experiência cênica convivial. Surge assim o desafio de uma segunda pergunta fundamental: como estudar o acontecimento ou os materiais anteriores e posteriores ao acontecimento desde a especificidade do teatro como acontecimento. O fato de que o teatro à cultura vivente complica as possibilidades de estudo na medida em que o acontecimento é efêmero e não pode ser conservado como região de experiência. A experiência, por suas regiões infantis, é irreduzível a um sistema e intransferível. Consequentemente, a história do teatro enquanto acontecimento não é a história dos materiais conservados vinculados ao acontecimento, mas a história do acontecimento perdido. Esta filosofia do acontecimento teatral propõe então uma espécie de vitalismo ou neoexistencialismo, uma filosofia da experiência. Isso implica a aparição de um novo tipo de pesquisador teatral que vive a experiência fundamentalmente como espectador e, eventualmente, também como artista e/ou técnico. Há uma maior complementaridade entre o espectador e o pesquisador que entre o pesquisador e o artista ou técnico. O novo tipo de pesquisador teatral acompanha os acontecimentos, está “metido” neles ou conectado diretamente a eles. Dessa maneira, o pesquisador é basicamente um espectador que se autoconstitui em laboratório de percepção dos acontecimentos teatrais.

13. Corolários

Das afirmações da Filosofia do Teatro são deduzidos numerosos corolários que proporcionam pontos de partida, postulados para determinar as bases de diversos ramos teatrológicos, assim como um completo programa futuro para o desenvolvimento da disciplina. A seguir, faremos referência, de modo sumário, aos corolários principais:

1. Partimos da definição do teatro como acontecimento ontológico e estabelecemos um novo sistema de coordenadas para os estudos teatrais: a Filosofia do Teatro como área da Filosofia e como marco para uma Teoria do Teatro; a recuperação da Ontologia para a compreensão da singularidade do acontecimento teatral, e especialmente de sua dimensão humana (a Filosofia do Teatro como uma Filosofia da práxis teatral, área da práxis humana).

2. O teatro é um acontecimento que produz entes e, em seu acontecer, se relacionam, pelo menos, três subacontecimentos: o convívio, a *poiesis* e a contemplação. Em sua dinâmica complexa, o acontecimento teatral produz, por sua vez, entes efêmeros, entre os quais o que estudaremos como “corpo poético”.
3. Se o teatro é acontecimento, estudar o teatro é estudar o acontecimento, em sua dupla dimensão: micropoética (histórica ou implícita) e abstrata. O acesso ao acontecimento implica a intervenção na região de experiência do teatro, a observação e o contato com a práxis teatral. A Filosofia do Teatro é uma Filosofia da práxis teatral.
4. A base irrenunciável do teatro é o convívio; disso resulta sua natureza corporal, territorial, localizada. A teatrologia deve criar métodos de acesso ao estudo do convívio teatral como fundamento material e metafísico do “teatrar” (KARTUN, 2009a).
5. O teatro é um acontecimento ontológico múltiplo, portanto exige uma discriminação de níveis do ser e uma tomada de posição frente à ontologia do mundo e do homem. É, ao mesmo tempo, um espaço de produção ontológica e um observador ontológico.
6. Se o teatro é um acontecimento ontológico, na *poiesis* e na contemplação a função ontológica tem prioridade (o trazer um mundo/mundos à vida, contemplar esses mundos, cocriá-los) além das funções comunicativa, geradora de sentidos e simbolizadora (LOTMAN, 1996), secundárias em relação à função ontológica.
7. Enquanto acontecimento específico, o teatro possui saberes singulares, isto é, como afirma Maurício Kartun, “o teatro sabe”, “o teatro teatrar” (DUBATTI, 2010b, p.104-106). O teatro proporciona uma experiência somente acessível em termos teatrais, por meio da qual o teatrante e o teatrologo são intelectuais específicos, que sabem (consciente ou inconscientemente, explícita ou implicitamente) o que o teatro sabe.
8. No acontecimento, o teatro é resultado do trabalho humano (retomando a afirmação de Marx sobre a arte). Para a Filosofia do Teatro, o teatro surge como acontecimento a partir de uma divisão do trabalho na geração de *poiesis* e de contemplação. O teatro é trabalho humano e a *poiesis* encerra em sua materialidade o trabalho que a produz. Estudar a *poiesis* implica estudar trabalho.
9. Essa divisão do trabalho implica que o teatro é *companhia* (o regresso à subjetividade ancestral do “companheiro”), uma atividade consciente e colaborativa mantida no diálogo e no encontro com o teatro. A companhia, por sua vez, exige amizade e disponibilidade para o outro (por isso,

- não seria sustentável uma definição teórica do teatro como acontecimento solipsista ou exclusivamente interno à atividade cerebral do espectador).
10. Há geração de *poiesis* tanto na instância da produção como na contemplação, ambas se multiplicam na *poiesis* convivial.
 11. Enquanto trabalho humano, o teatro produz subjetividade, tanto na instância da geração poética como na de contemplação poética e na convivial²⁴.
 12. Se o teatro é acontecimento vivente, a história do teatro é a história do *teatro perdido*; a historiologia teatral implica a suposição epistemológica dessa perda, assim como o desafio de “aventura” que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender sua dimensão teatral e humana (embora nunca para “restaurá-la” no presente)²⁵.
 13. Existe uma previsibilidade ou estabilidade do teatro em sua estrutura genérica: o teatro constitui uma unidade estável de acontecimento na tríade convívio-*poiesis*-contemplação...
 14. ... mas o teatro é, enquanto unidade, uma unidade aberta dotada de pluralismo: há teatro(s). Podem ser distinguidas, ao menos, três dimensões desse pluralismo: a) pela ampliação do espectro de modalidades teatrais (drama, narração oral, dança, mímica, fantoches, performance, etc.); b) pela diversidade de concepções de teatro; c) pelas combinações entre teatro e não teatro (deslizamentos, cruzamentos, inserções, empréstimos no polissistema das artes e da vida-cultura).
 15. Se existem diversas concepções de teatro, devem ser criadas diversas bases epistemológicas (complementares ou alternativas) para a compreensão cabal dessas concepções²⁶.
 16. A teatralidade é anterior ao teatro e está presente praticamente na totalidade da vida humana: consiste na relação dos homens através de ópticas políticas ou políticas do olhar. O que diferencia o teatro de outras formas de teatralidade é a *poiesis corporal, produtiva, contemplativa e convivial*. É necessário distinguir a teatralidade poético-convivial do teatro como acontecimento específico; a teatralidade é historicamente anterior ao teatro, enquanto o teatro faz um uso poético da teatralidade preexistente. Para a Filosofia do Teatro, o teatro é apenas um uso possível da teatralidade.

24 Remeteremos aos capítulos sobre subjetividade incluídos em *Filosofia del Teatro I* (2007, p.161-178, cap. VIII) e em *Cartografia teatral* (2008, p.113-133, cap. III).

25 A esse respeito, são valiosas as observações de Juano Villafañe (2009), em sua resenha de *Concepciones de teatro* (La Revista del CCC, *on-line*): “em busca do teatro perdido” é um sintagma que recorda Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*) e o gênero de “aventura” na literatura e no cinema (do tipo *Os caçadores da arca perdida*, da série Indiana Jones).

26 Sobre os dois últimos corolários, ver, em *Filosofia del Teatro II*, o capítulo “Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro y bases epistemológicas”.

17. Enquanto acontecimento, o teatro é mais que linguagem (comunicação, expressão, recepção): é *experiência*, e inclui a dimensão de *infância* presente na existência do homem. Isso implica uma superação da Semiótica (enquanto Ciência da Linguagem) pela Poética como ramo da Filosofia do Teatro. Para a primeira, o teatro é um acontecimento da linguagem; para a segunda, um acontecimento ontológico. Por sua natureza convivial, o teatro é fundamentalmente experiência vivente: pela experiência, o teatro religa com o real, com o fogo da infância, com o ente metafísico da vida.
18. Estudar o teatro como acontecimento ontológico implica uma nova construção científica do ator²⁷ e do espectador²⁸.
19. Estudar o teatro como acontecimento implica, além disso, um novo tipo de pesquisador, ligado ao acontecimento como teatrista ou como espectador, no modelo de pesquisa participativa a que se refere María Teresa Sirvent (2006). Além disso, como afirma Eduardo del Estal, um pesquisador “filósofo do teatro” que, além de toda normativa e livre de juízos universais, põe em cena “um *Teatro do Pensamento*, uma escrita pela qual se chega ao que o pensamento tem de único, de irrepetível, o *pensar como experiência*”²⁹.
20. Pelo convívio e pela *poiesis* corporal irrenunciáveis, o teatro é um acontecimento territorial (na geografia, no corpo); isso exige o desenvolvimento de uma Cartografia Teatral, como disciplina do Teatro Comparado.
21. Se o teatro é acontecimento, chamaremos de *teatralidade singular do teatro* (ou especificidade da teatralidade do teatro) a excepcionalidade de acontecimento, o que apenas é gerado nas coordenadas específicas do acontecimento convivial-poético-contemplativa³⁰.
22. Se há uma função ontológica e um estatuto objetivo da *poiesis*, é necessário atender à retificação e ao esclarecimento das poéticas em seu desenvolvimento histórico e das versões-tensões que circulam como relatos da história nos campos teatrais. A memória compete com a história: convivem relatos distintos de teatristas, de jornalistas e de pesquisadores³¹.

27 Ver o capítulo a esse respeito em *Filosofia del Teatro III* (no prelo).

28 Desenvolvemos este aspecto em nosso livro sobre a Escola de Espectadores de Buenos Aires (DUBATTI, 2010e).

29 Do “Prólogo” incluído em *Filosofia del Teatro II*.

30 Retomamos o problema no capítulo “La poética en marcos axiológicos: criterios de valoración”, em *Filosofia del Teatro II*.

31 A esse respeito, remetemos ao artigo “Historia del teatro, memoria del teatro: versiones y tensiones” (em DUBATTI, 2009b, p.77-81).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, notas e introdução de E. Sinnott, Buenos Aires: Colihue Clásica, 2004.
- BADIOU, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- _____. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- _____. *Sobre el actor*. Buenos Aires: Atuel (2010, no prelo).
- BENJAMIN, Walter. "The work of art in the age of mechanical reproduction", in *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1968.
- BREYER, Gastón. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1994.
- CARROLL, Lewis. "Prólogo de Lewis Carroll a la edición de 1897", in *Alicia en el País de las Maravillas*. Buenos Aires: Editorial La Página/Losada, 23-24, 2005.
- CERRATO, Laura. *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- DEL ESTAL, Eduardo. Prólogo a J. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. "Una constante poética en la producción dramática de Armando Discépolo: continuidad e innovación en el realismo", *Revista Letras* (número especial Homenaje a Angel J. Battistessa), Universidad Católica Argentina, n. XXV-XXVI (setembro 1991-diezembre 1992), 67-76.
- _____. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003a.
- _____. *Clases magistrales de teatro contemporáneo* (textos de Augusto Boal, Frank Castorf, Philip Glass, Sotigui Kouyate, Alain Platel, José Sanchis Sinisterra, Robert Wilson y Martin Wurtke, J. Dubatti, ed.). Buenos Aires: Edición del Festival Internacional de Buenos Aires y Atuel, 2003b.
- _____. *El teatro sabe. La relación escenal/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- _____. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- _____. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009a.
- _____. *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológica*. Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), EDIUNS. Prólogos de Nidia Burgos e Mauricio Kartun, 2009b.
- _____. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010a.
- _____. "En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a Ala de criados", in *Kartun 2010*, 91-109, 2010b.
- _____. *La Escuela de Espectadores de Buenos Aires* (2010c, inédito).
- DUPONT, Florence. *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Lumen, 1999.
- FÉRAL, Josette. "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral", in *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 87-105, 2004. Publicado por primera vez em 1988.
- GARCÍA MORENTE, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos, 2004.

- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Ángel. *Tratado de Metafísica. Ontología*. Madrid: Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía, 1979.
- GRONDIN, Jean. *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Herder, 2006.
- GRIFFERO, Ramón. "Reflexiones sobre la escena", in *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano, de varios autores*, Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz "Multiplicando Miradas", Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2007.
- HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte", in *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 2000.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006a.
- . *El niño argentino*. Buenos Aires: Atuel, 2006b.
- . *El teatro teatra*, prólogo a J. Dubatti, 2009a.
- . "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo", in *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores, 171-177, 2009b.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Sallinger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- LOTMAN, Iurij M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MARX, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1968.
- MARX, Karl, y ENGELS, Friedrich. *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1968.
- . *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península, 1969.
- . *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- MURENA, Héctor A. [Álvarez]. *Visiones de Babel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Introducción e selección de Guillermo Piro, 2002.
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- QUINE, Willard Van Orman. "Acerca de lo que hay", in *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós, 39-59, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa-Grupo Editorial Planeta, 2001.
- RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta. Poemas*. Buenos Aires: Losada, 2007. Traducción e notas de Oscar Caeiro.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo, 1985.
- SCHRAIER, Gustavo. *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro. Reedición: Atuel, 2006.
- SERRANO, Raúl. *Estética y marxismo. Teatro, política y praxis creadora*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2009.
- SINNOTT, Eduardo. "Introducción", in *Aristóteles*. 2004, VII-XLII.
- SIRVENT, María Teresa. *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- SPREGELBURD, Rafael. *La paranoia. Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997.
- TAVIRA, Luis de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: Ediciones El Milagro, 2003.
- VILLAFANE, Javier. "El mundo de los títeres", *Cuaderno de Cultura Teatral*. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, n. 20, 67-84, 1994.
- VILLAFANE, Juano. "Concepciones de teatro, de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue-Universidad-Teatro, 2009. *La Revista del CCC* [on-line]. Janeiro/agosto, n.º 5 / 6. [citado 2010-01-14]. Disponible na internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/120/>.



AO ENCONTRO DA CRIAÇÃO: A ANÁLISE DO MOVIMENTO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

Christine Roquet

Primeiros passos do encontro

Para uma bailarina *analista do movimento*, a questão do encontro é fundamental. Com efeito, o gesto do bailarino constrói-se na relação – não se aprende sozinho(a) a dançar, mas se pode aprender sozinho a tocar um instrumento musical – e só adquire verdadeiramente sentido no encontro com o olhar do espectador. Esse olhar do espectador não pode ser dissociado dos códigos do olhar da sociedade e da cultura às quais pertence. De certa maneira, vemos porque aprendemos a ver. O olhar nunca é “puro”; entrecruza-se constantemente com as outras modalidades sensoriais¹. Assim, o espectador percebe o gesto do bailarino numa ressonância cinestésica que repercute nas diversas modalidades sensoriais, posturais e gestuais, experimentadas por ele mesmo no encontro com o outro.

Na vida corrente, nosso modo de encontrar o outro, ou de fantasiar esse encontro, é tributário das representações da relação ideal e das técnicas de interação em vigor dentro de um determinado ambiente social e cultural. O imaginário do encontro amoroso ou amigável é certamente muito diferente na civilização *Inuit* e em Porto Alegre. O tema do encontro organizado pela ABRACE propunha a seguinte pergunta: *Afinal, por que nos encontramos na arte ou em nossas pesquisas artísticas?* Tomo aqui a liberdade de transformar um pouco essa pergunta para insistir no “como”: **Como nos encontramos na arte ou em nossas pesquisas artísticas?** Para tentar responder essa pergunta, apresentarei meu simples testemunho na condição de pesquisadora em *análise do movimento*, tendo analisado o processo de criação e as obras de um casal de coreógrafos franceses, Héra Fattoumi e Eric Lamoureux, durante um encontro de longa duração que foi muito enriquecedor. Esse trabalho foi, de fato, o fruto de uma colaboração que durou quatro anos (entre 2005 e 2009), quando os dois bailarinos-coreógrafos acabavam de chegar ao Centro Coreográfico Nacional de Caen. Qual foi a mo-

1 Remeto-os aos escritos de Maurice Merleau Ponty, no capítulo “L'entrelacs – le chiasme”, in *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. E também ao texto de Michel Bernard, em particular “Sens et fiction”, in *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

tivação desse encontro? Como aconteceu? O que construímos juntos? Quais foram os desafios e os limites dessa experiência? São essas as questões que pretendo abordar aqui. Mas, antes, com o intuito de destacar toda a riqueza dessa temática, eu gostaria de apresentar alguns pontos teóricos sobre o conceito de “encontro”, os quais me serviram para *abrir o pensamento*.

O conceito de “encontro”², no sentido filosófico de *encontro com o mundo*, subentende uma relação privilegiada. O acontecimento do encontro é fator de modificação, sem, no entanto, que a significação lhe seja dada (“o gosto da *madalena* insinua-se em mim antes de aflorar claramente a lembrança de infância”³). O encontro pressupõe que haja um lugar disponível para um questionamento, consciente ou não. Por outro lado, parece-me que o encontro é profundamente ambivalente, no sentido de que a novidade (a modificação que ela implica) pode ser vivida não só de maneira ativa e/ou passiva – eu cheiro a flor ou seu perfume se insinua em mim –, mas também *ego* – ou *exo* – centrada, em sintonia ou em resistência emocionalmente positiva ou/e negativa. Encontramos essa ambiguidade no “contra” de “encontra”, que pode marcar a proximidade geográfica (uma *contravia*), a proximidade corporal e sentimental (ter alguém *contra o peito*), podendo também marcar a oposição (ir *contra*, posicionar-se *contra*). Uma locução como “contra o outro”, portanto, só pode ter seu sentido concebido através da análise do contexto. Essa noção nos permite pensar então em termos de distanciamentos; o encontro subentende uma relação com a alteridade, e os múltiplos jogos da distância (pressuposta pelo conceito de encontro) vêm impedir – pelo menos é o que espero – que meu testemunho seja tido como discurso de verdade.

Contexto de um encontro

Em primeiro lugar, devemos situar alguns elementos do contexto. Desde a chegada de Hubert Godard (bailarino, pesquisador em análise do movimento e clínico) no departamento de dança da Universidade Paris VIII, em 1990, as pesquisas de nossa equipe “Paris VIII Dança” concentram-se essencialmente no gesto dançado. Quer se trate de história da dança, estética, antropologia, história cultural ou ainda outras disciplinas, o olhar lançado ao gesto dançado encontra-se no cerne do ensino e da pesquisa. Essa abordagem compartilhada pretende

2 N.T.: A autora se refere à etimologia da palavra francesa *rencontre*, mas em português a palavra *encontro* se presta praticamente à mesma análise.

3 N.T.: A autora não cita referência literária, mas tudo leva a crer ser uma citação de Marcel Proust. A *madalena* é um bolinho oval muito apreciado pelo personagem de Proust.

ser complementar de outras óticas mais tradicionais ligadas à análise da cenografia, da música, dos livretos, etc. e se articula com as perspectivas históricas, sociológicas, antropológicas já presentes na teoria da dança. Na França, aquilo que é comumente designado por *análise do movimento*, sendo uma análise qualitativa do gesto dançado, situa-se determinantemente na fronteira entre prática e teoria. Os lugares em que nos apropriamos dessas questões são os centros de dança, e a história da *análise do movimento* repousa nas pesquisas dos bailarinos⁴. Em nosso departamento, faz quinze anos que acompanho Hubert Godard nesse campo da leitura do gesto. Por diferentes razões, parece-nos preferível, hoje, dar nome ao que fazemos: *abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Tal abordagem sistêmica concebe a corporeidade como um “suprassistema” cujos subsistemas (somático, perceptivo, coordenativo, psíquico, etc.) mantêm-se em constante interação. Trata-se de uma visão holística do “corpo” e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções e inclui o observador. A neutralidade é aí impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de observar e exclui o juízo de valor. O espectador torna-se *espectator* (Pavis) e a leitura do gesto é antes de tudo uma “leitura do gesto em relação” (com o outro, com o espaço, com o ambiente, etc.).

As ferramentas elaboradas em nosso campo podem ser postas à prova não somente na análise de obras, mas também na análise das práticas dançadas (qualquer que seja a dança). A análise dessas práticas destina-se a responder as seguintes perguntas: qual prática constrói qual corpo? Qual a relação (ou quais as relações) com o contexto social ou político? Que modelo(s) de “pensar o corpo” subjaz(em) a essas práticas? E, certamente, a experiência da prática em si mesma está sempre no cerne do nosso pensamento sobre o gesto; as “aulas” são oficinas. Foi, portanto, a partir desse contexto específico que aconteceu meu encontro com um casal de artistas, bailarinos e coreógrafos de dança contemporânea, que também puseram o gesto dançado no centro de suas preocupações.

Origem de um encontro

Em fevereiro de 2005, a convite de Christophe Wavelet⁵, deu-se o encontro com os dois coreógrafos Héli Fattoumi e Eric Lamoureux. Esses dois artistas, bailarinos e coreógrafos desde os anos 80, sentiram a necessidade de interrogar sua prática artística passada e presente. A intervenção de um ter-

4 Cf. Roquet C., “De l’analyse du mouvement”, postface à *Fattoumi Lamoureux, danser l’autre*, Paris, Séguier, 2009.

5 Bailarino, coreólogo e pesquisador em dança.

ceiro lhes parecia o melhor meio de obter o recuo desejado para efetuar uma análise crítica eficaz de sua matéria. Como o interesse desses artistas concentrava-se no gesto dançado e em suas condições de emergência, parecia-lhes interessante abordar o projeto com uma *analista do movimento*. Nosso primeiro encontro foi muito agradável, e logo marcamos uma reunião para conversarmos sobre suas expectativas. Passei a ser então espectadora dos espetáculos dos “Fatlam”⁶ e lhes entregava a cada vez um relato por escrito da minha recepção da obra. Eu assistia também aos ensaios dos espetáculos já em cartaz, ao treinamento da companhia, às audições, ao trabalho de laboratório dos espetáculos que estavam sendo criados. Logo surgiu a ideia de construir algo concreto a partir dessa análise em andamento, propus redigir um livro e discutimos muito sobre a orientação a ser escolhida. Eu me reunia regularmente com os coreógrafos para conversas informais sobre o trabalho deles e minha percepção desse trabalho, mas organizávamos também entrevistas mais tradicionais. Entrevistas também foram feitas com alguns bailarinos da companhia. E durante esses quatro anos de “trabalho de campo”, eu fornecia aos coreógrafos balanços regulares sobre o estado das minhas reflexões e o andamento da elaboração do livro. Logo ficou claro que nosso trabalho era colaborativo: eu treinava às vezes com a companhia, e os coreógrafos pediam para eu lhes expor as questões ligadas às minhas pesquisas na Paris VIII e também para eu lhes propor oficinas. Posso afirmar hoje que nosso encontro se desenrolou numa atmosfera de troca, cada um mantendo-se na sua própria área, mas o diálogo permanecendo sempre aberto. É claro que tivemos dificuldades: num primeiro momento, por exemplo, recusei a ideia do acréscimo de fotografias (mudei de opinião posteriormente), tivemos também inúmeros debates em torno da transcrição de suas próprias palavras no texto escrito. Como em qualquer encontro, o caminho em direção ao outro é sempre objeto de negociações. Durante todos esses anos de observação e reflexão, eu mantinha um diário de bordo, que, para mim, é ainda hoje um recurso documental excepcional. Ali eu anotava minhas observações, minhas expectativas, além de minhas considerações sobre os gestos, os comportamentos e os discursos, sem esquecer também os pontos de reflexão e as questões que me inquietavam: O que é criar a dois? O que é *formar um par* na dança? O que dizer do encontro dos dois coreógrafos com os outros?

Dançar o entre o outro

No mundo da dança francesa, o casal Fattoumi e Lamoureux é um caso um pouco *à parte*. Embora seus nomes sejam famosos, seus percursos são des-

⁶ Assim são chamados no meio da dança francesa.

conhecidos. O público lhes é fiel, o olhar crítico sobre sua obra é considerável, mas ninguém jamais tentou descrever, analisar ou teorizar seu percurso artístico bastante atípico. Eles são, portanto, reconhecidos e desconhecidos ao mesmo tempo. A solicitação deles podia resumir-se em poucas palavras: *compreender o que fizemos para ver como continuamos* (Héla Fattoumi). E logo expressaram uma vontade de *deixar traçado* o seu trabalho na dança, no presente e no passado. Nos nossos primeiros encontros, comecei a perceber a importância que essa noção de encontro tinha para eles. Primeiramente, por uma razão histórica: tratava-se de um trabalho de dupla, de um trabalho a dois, fruto de um encontro amoroso. Essa noção também remetia a questões fundamentais para os dois coreógrafos: por que uma obra que encontra seu público não encontra a crítica? O que dizer do encontro entre coreógrafo e intérprete? O que dizer do encontro com “o outro da dança” no espetáculo coreográfico: músico(s), cenógrafo, artista plástico, etc.? E quanto à relação com o outro em cena? O marco geral do meu questionamento continuava sendo o da minha tese: como a dança pode tentar *inventar a partir da relação*? Eu desejava tentar entender o que esse trabalho podia nos ensinar sobre as particularidades do trabalho em dupla (e do trabalho da dupla) na criação coreográfica.

Para tanto, era preciso conduzir dois tipos de estudos: uma análise das obras coreográficas (passadas e atuais) e uma análise do processo de criação de tais obras, formando no todo um sistema complexo, uma dupla análise focada então na questão do “dançar a dois”/ “criar a dois”. Em primeiro lugar, estabeleci com eles o que eu não queria fazer: por exemplo, uma *esquizodescrição*⁷ exaustiva das peças. Parecia-nos importante pensar esse trabalho como algo que levasse ao questionamento. Tratava-se, para mim, de *tentar entender um trabalho in-situado*, isto é, viajando sempre num “entremeio”, em qualquer nível em que nos situássemos. Héla Fattoumi e Eric Lamoureux reivindicam, na verdade, *procurar ligar aquilo que se opõe a priori*⁸, impedir o quanto possível que possa haver um *domínio do sentido* no espectador. Logo, fazia-se necessário compreender como diferentes níveis de “entremeio” eram usados pelos próprios coreógrafos. Esclareço aqui que essa dupla análise das obras e dos processos era acompanhada pela leitura das obras que inspiraram um dos dois artistas para tal ou qual peça⁹, e que todos os documentos filmados foram postos à minha disposição para completar meu estudo.

7 Chamo de *esquizo-descrição* uma descrição (de obra ou de trecho de obra) oferecida *per se*, ou seja, dissociada de qualquer problemática.

8 Palavras dos coreógrafos.

9 Malek Chebel para *Pièze, unité de pression*, H. Michaux e David Le Breton para *1000 départs de muscles*, etc.

Sem pretender expor na íntegra o conteúdo do livro que foi fruto desse encontro, eu gostaria de apresentá-lo aqui em suas linhas gerais. A primeira parte apresenta ao leitor a história do encontro entre os dois artistas, o contexto desse encontro e a história da criação de seu primeiro dueto, *Husais* (1989). Essa parte analisa também o processo de escrita da *extrapolação* desse dueto numa nova obra: *Express 2 temps* (2008). A segunda parte trata dos mecanismos da escrita coreográfica a partir da questão das fontes e dos materiais, tendo por base a análise de um dueto de homens (*La danse de Pièze*, 2006) e de duas peças de grupos (*La Madâ'a*, 2004, e *1000 Départs de muscles*, 2007). Encerra-se essa segunda parte com o encontro dos imaginários dos dois artistas, a partir de exemplos escolhidos essencialmente no nível do gesto dançado (a *pequena marcha* de Héla, o gesto esportivo de Eric, a relação com o solo, a poética da dança das mãos). Uma terceira e última parte examina como, em diversas situações (ensaios, treinamento, audições, representações), se dá o encontro com os outros, com o público, e como o trabalho deles pode ser definido como uma “estética da ambivalência”. Na conclusão, tentei explicar e qualificar a relação artística e humana dos dois artistas, “próxima, mas distante”, sob a denominação de *acordança* e dizer algumas palavras sobre a singularidade da percepção visório-cinestésica de um espetáculo de dança, ou seja, sobre o encontro entre aquele que observa o movimentar e aquele que se movimenta.

Afinal, que encontro?

Como minhas relações com os dois artistas foram das mais agradáveis, a principal dificuldade desse trabalho foi manter-me “neutra”. Situando-se numa estética da recepção e tentando ignorar o juízo de gosto, recusando a hagiografia e a valorização patrimonial, o texto final do livro não conquistou de imediato o entusiasmo dos dois artistas. Eles me criticaram por certa “frieza”, mas não solicitaram modificações além dos pontos em que eram citados e respeitaram integralmente o resto do texto. Penso que, no fim, os coreógrafos ficaram orgulhosos com a envergadura do nosso trabalho. Percebo-o diretamente quando é solicitado a Hafiz Dahou, bailarino da companhia, para desempenhar esse papel de “terceiro observador” depois de mim¹⁰, ou quando E. Lamoureux retoma e explica aos críticos a noção de *acordança* ou ainda quando pedem minha opinião sobre um novo espetáculo. Expressando em pala-

10 Foi o que preconizei no fim da obra.

bras o próprio encontro artístico dos dois coreógrafos, eu lhes permitia, creio eu, dar um novo sentido a esse encontro.

Hoje, com recuo, se eu tivesse de avaliar a experiência vivida junto desses artistas e com a companhia da época, eu consideraria tal encontro como uma *aventura*. Aliás, o título do meu diário manteve-se durante muito tempo “Fattoumi-Lamoureux, uma aventura coreográfica”. O conceito de *aventura* me parece judicioso pelo fato de que precisei examinar tanto o passado (análise de arquivos, entrevistas sobre o histórico de seu processo artístico) quanto aquilo que se tramava no presente (análise integral *in vivo* de um processo de criação), numa ótica de *abertura para o porvir* (= em latim *ad-venire*, que deu a palavra *adventura* = aventura). Nossa experiência foi, portanto, uma aventura na primeira acepção da palavra, um conjunto de acontecimentos compartilhados, mas uma *aventura* é também um “relacionamento amoroso passageiro”. E nós compartilhamos incontestavelmente uma inclinação amorosa pelo gesto dançado: um apego por um gestual “dançado” (e não “cotidiano” ou “banal”, por exemplo) e a importância atribuída ao *afeto* que dá o tom ao desenho do movimento, citando apenas esses dois elementos. Certo gosto pelo risco e pela instabilidade, uma vontade de se situar constantemente num processo de busca assinalam igualmente o lado aventureiro de seu percurso e, em parte, do meu também. A aventura resultante desse encontro teve o imenso mérito de me obrigar à autocrítica: quais eram minhas expectativas, meus pressupostos? O que eu desejava provar? Meus saberes (por exemplo, sobre a escrita coreográfica, sobre a interpretação) foram profundamente abalados, mas minha palavra foi ouvida e meu olhar sobre o gesto, infinitamente respeitado. O posfácio escrito no final do percurso foi o primeiro degrau para uma pesquisa, em andamento atualmente, sobre a epistemologia da *análise do movimento*. Um segundo degrau dessa pesquisa foi a conferência ministrada na UNIRIO, em setembro de 2011, intitulada *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Agradeço à ABRACE por me ter oferecido a oportunidade de reinterrogar o passado para aclarar o futuro das minhas pesquisas e, de certa forma, por ter permitido *restituir à dança aquilo que lhe pertence*.

REFERÊNCIAS

- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: CND, 2001.
ROQUET, C. *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009.



O EQUÍVOCO DE ARIANO SUASSUNA: O CORPO INSTRUMENTO NA ESTÉTICA DA DANÇA ARMORIAL

Cíntia Nepomuceno

O Movimento Armorial foi criado em 1970 por iniciativa liderada por Ariano Suassuna, na intenção de desenvolver uma arte brasileira erudita fundamentada na cultura popular. Suas características principais são a passagem poética da oralidade para a escrita, a elaboração de obras das artes plásticas e a renovação das variadas formas artísticas com a proposição de novos temas. Produtos dessa linhagem, os textos do próprio Suassuna são representações da armorialidade nas artes literárias, posteriormente adaptadas para teatro, televisão e cinema. Nas artes plásticas encontramos xilogravuras, cerâmicas e as ilustrações dos textos e das obras musicais armoriais com características peculiares. Na música podemos citar diversos artistas, com a preponderância do Quinteto Armorial e da obra de Antônio Nóbrega. Já as tentativas de compor uma dança armorial foram infrutíferas, gerando superposições falsas pouco criativas duramente criticadas por Ariano Suassuna.

A primeira iniciativa na direção de pesquisar uma estética armorial para a dança foi a criação do Balé Armorial do Recife, fundado por Suassuna em parceria com a bailarina clássica Flávia Barros. O resultado foi descrito por Suassuna como “uma cobra de duas cabeças” (apud SANTOS, 2009, p.44). A intenção era fundir balé clássico com o bumba-meu-boi, e a escolha pela estética do balé clássico como base para a transposição do popular para o erudito foi inspirada na ideia de que o bailarino clássico é como uma folha de papel em branco, onde se pode inscrever qualquer poética de movimento. Contudo, após uma investigação mais detalhada sobre os processos de criação da estética musical do movimento, desenvolvi a hipótese de que a opção de Ariano Suassuna pelo balé clássico como ponto de partida para a busca de uma dança armorial teve como suporte o conceito de corpo como instrumento.

O corpo instrumento

Muitos são os autores que se referem ao corpo humano como ferramenta. O mais emblemático talvez seja Marcel Mauss, em seu texto “As técnicas

do corpo”, onde afirma que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 2008, p.407). Na área de dança são extensas as discussões a respeito dessa noção e muitos de nós, dançarinos, preferimos considerar que somos corpo, aproximando-nos de Merleau-Ponty, que enfatiza: “não estou em frente a meu corpo, estou nele, ou melhor, sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.173, tradução nossa). Pensar o corpo como instrumento implica distanciamento; afinal não é possível utilizar aquilo que somos. Para a dança, essa consideração acarreta uma importante mudança de foco, onde o dançarino passa a ser visto como sujeito da ação corporal, em vez de objeto ou intérprete desprovido de subjetividade.

Apesar de parecer óbvio que corpo e *persona* são indissociáveis, as referências ao corpo como elemento isolável do ser humano existem e, de acordo com Le Breton, essa ideia só pode ser concebida em sociedades com estrutura individualista onde a corporeidade serviria como “fronteira viva para delimitar, em relação aos outros, a soberania da pessoa” (2006, p.30). De fato, as dualidades corpo-mente, corpo-alma são produtos do pensamento ocidental associados, muitas vezes, a Platão e Descartes. Aristóteles e São Tomás de Aquino, no entanto, apresentam noções que combatem as posições dualistas quando afirmam que corpo e alma não se podem diferenciar (Aristóteles) e que o corpo é a alma encarnada (São Tomás). Em algumas culturas consideradas “primitivas”, sequer existe um termo que defina o corpo humano como estrutura separada da natureza, enquanto as definições dos dicionários ocidentais trazem a ideia de corpo como objeto em várias de suas edições.

Quando se refere à epistemologia do corpo, Jordi Planella decide estudar sua lexicografia a partir de consultas a diversos dicionários. O autor justifica a escolha desse método porque considera os dicionários ferramentas culturais e didáticas que refletem a realidade. Apesar de constatar inúmeras divergências etimológicas nas fontes consultadas, chega à conclusão de que a concepção de corpo está marcada por três princípios: o corpo se refere à parte física da pessoa; o corpo se entende como contraposição à alma; o corpo se concebe como um sinônimo da *persona*. O último princípio é particularmente interessante por apresentar a possibilidade de uma “hermenêutica subjetiva do corpo” (PLANELLA, 2006, p.40).

Muitas metáforas são utilizadas nas abordagens sobre a corporeidade. Para Jean Baudrillard, por exemplo, o corpo é “o mais belo objeto” de investimento dos indivíduos e da sociedade (apud LE BRETON, 2006, p.84). Muito embora o autor trabalhe no campo simbólico, essa metáfora se aproxima dos conceitos de corpo instrumento e de corpo máquina. A metáfora mecanicista do corpo tem sido utilizada tanto como exercício pedagógico para com-

preender o funcionamento das “engrenagens” biológicas quanto para legitimar intervenções que modificam sua aparência e/ou sua funcionalidade. Em *Adeus ao corpo*, Le Breton se refere à formulação de Descartes de que “o modelo do corpo é a máquina”, conceito que passaria a ser elemento central da filosofia mecanicista do século XVII (2003, p.18). Para o autor, a metáfora mecanicista seria uma forma de “conferir ao corpo uma dignidade que não poderia ter caso permanecesse simplesmente um organismo” (ibid., p.19). Sandra Nunes Meyer analisou metáforas presentes nas práticas e nos discursos relacionados ao corpo cênico em sua tese de doutorado, cujos resultados foram publicados no livro *As metáforas do corpo em cena* (2009). É uma fonte de leitura incontornável para a compreensão dessas abordagens no campo das artes da cena.

Meyer investiga o método pedagógico das ações físicas criado pelo encenador e diretor Constantin Sergeevich Stanislavski, posteriormente desenvolvido por Jerzy Grotowski, acreditando que essa proposta se contrapõe ao mecanicismo cartesiano por meio de processos que relacionam os aspectos físicos e psíquicos do ator. Para desenvolver uma teoria que denomina “corpamente”, a autora aborda estudos contemporâneos sobre corpo, suas práticas e discursos, utilizando metáforas com o objetivo de melhor compreendê-los. Referindo-se à “metáfora do corpo como instrumento” (2009, p.45), discute a ausência de legitimidade que essa ideia confere ao corpo por condená-lo a prescindir de algo ou alguém alheio a ele para efetuar suas ações e seus processos. Os discursos e práticas teatrais estão permeados por essa noção de maneira sutil ou involuntária, como aponta Meyer. Acredito que na prática de dança essa ideia seja vivenciada de maneira ainda mais intensa no cotidiano. Muitos coreógrafos lidam com os corpos de seus dançarinos como se fossem máquinas ou engrenagens de suas composições.

O corpo que dança

A ideia de corpo como máquina está incrustada tanto na prática, quanto no ensino da dança. Ideias de adestramento corporal, o uso de exercícios técnicos para aprimorar a eficiência dos bailarinos, corpos de baile trabalhando como mecanismos programados para atender às exigências de coreógrafos ávidos pelo virtuosismo foram durante séculos as bases do desenvolvimento da dança cênica no Ocidente. Os corpos que dançam precisam obedecer a determinados padrões e não é por acaso que os pesquisadores da área costumam se apoiar em autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari. As pesquisas que se apoiam em Foucault usualmente denunciam a docilidade dos

corpos dos dançarinos, a dominação e fragmentação que os treinamentos corporais exercem sobre eles. Ao se apoiar em Deleuze e Guattari, buscam-se alternativas para libertar os dançarinos das camisas de força e mecanismos castadores da criatividade. A noção de Corpo sem Órgãos criada por Antonin Artaud e divulgada pelos dois filósofos franceses é utilizada como suporte para a busca de performances mais orgânicas. José Gil é um autor português, filósofo da dança em destaque na contemporaneidade, que nos oferece uma boa perspectiva sobre como romper o dualismo corpo-espírito ou espírito-matéria a partir do processo de formação do Corpo sem Órgãos. No livro *Movimento total* (2001), Gil ensina que o corpo teria seu espaço interno esvaziado de seus órgãos. Os órgãos seriam obstáculos à livre circulação da energia necessária para dançar e atuar cenicamente. Esse espaço interior seria revertido sobre a pele e essa pele seria inundada de afetos.

Podemos perceber que as ideias sobre corpo oscilam como em uma balança de pesos e medidas, juízos de valor e estereotípias. Jordi Planella fala da existência de uma circularidade histórica onde o corpo passa períodos condenado à negatividade para depois ser redescoberto e valorizado, entrando numa fase de positividade. Atualmente, os modelos, metáforas e imagens geradas nas mudanças desses ciclos de polaridade convivem e apontam para uma variação de corpos possíveis. O corpo platônico como prisão da alma, o corpo erotizado de algumas épocas, a anatomização dos corpos no Renascimento e a concepção do corpo como uma máquina na modernidade são algumas referências que Planella nos traz para ilustrar essas possibilidades corporais (2006, p.81).

O equívoco da dança armorial

Quando afirmo que o processo de elaboração de uma estética armorial para a dança caiu na armadilha de considerar o corpo de quem dança um mero instrumento que deveria se adaptar a novas propostas, uso como base a análise do que ocorreu com a busca por uma armorialidade musical. Para realizar a transposição que culminaria com a recriação das músicas tradicionais e populares brasileiras, possibilitando a composição estética erudita do movimento armorial, os compositores utilizaram estruturas e instrumentos de orquestra, como cita Idelette Santos:

Os músicos armoriais utilizam todas essas modalidades instrumentais: estruturação da orquestra sobre o modelo popular, utilização de instrumentos típicos, adaptação de instrumentos populares, orquestra mista e transposição de um instrumento para o outro (2009, p.175).

Ainda segundo a autora, o primeiro Quinteto Armorial, criado em 1969, era composto por duas flautas, um violino, um violoncelo e percussões. A transposição da sonoridade das músicas nordestinas para os instrumentos clássicos foi um dos elementos que auxiliou na criação de uma música original. Porém, a trajetória criativa percorrida pelos compositores não teve na música clássica seu ponto de partida. Clássicos eram apenas os instrumentos. Seguindo a mesma lógica, Suassuna escolheu bailarinos clássicos para coreografar seu ideal de dança. Dessa forma, poderíamos supor que o corpo de baile corresponderia à orquestra e o corpo do bailarino a um instrumento musical. Acontece, porém, que para alcançar uma musicalidade armorial, as pesquisas sonoras tiveram como base “o espírito e as formas da música árabe, da norte-africana, da judaica, da grega, da medieval” (ibid., p.172). Houve claramente um equívoco ao se considerar o corpo como instrumento, o que poderia explicar o insucesso na criação de uma arte coreográfica armorial. Em vez de tomar o corpo como instrumento teria sido melhor imaginar que os dançarinos correspondem à própria música. O corpo não é um instrumento e a expressividade de um bailarino clássico seria um obstáculo a superar, já que dificilmente alguém acostumado a concentrar seus movimentos nos braços e nas pernas, mantendo o tronco imóvel, conseguiria adaptar esse padrão à malemolência das danças populares brasileiras sem que houvesse um treinamento específico para isso.

É bastante perturbador que um movimento tão rico e expressivo não tenha alcançado sucesso com as composições em dança, principalmente quando sabemos que Ariano Suassuna sempre valorizou as danças dramáticas e toda a herança cultural de nossos antepassados com suas manifestações cênicas. José Machado Pais quando narra um estudo de caso sobre o Fado dá destaque ao papel das danças na formação da identidade mestiça luso-afro-brasileira. Para o autor, no Brasil “as aproximações étnicas foram feitas ao compasso melódico de música e danças” (2007, p.233). Vale destacar iniciativas como a do Grupo Grial, de Recife, que, com um lapso de quase trinta anos, desde 1997 se apresenta como companhia de dança contemporânea pertencente ao Movimento Armorial, com as bênçãos de Ariano.

Minhas atuais pesquisas coreográficas buscam inspiração na estética musical, visual, teatral e literária do movimento armorial, acreditando que a expressividade contida nessas obras de arte pode ser um caminho para alcançar resultados estéticos que me satisfaçam como artista e ser humano. Constantemente busco inspirações na vida cotidiana, em obras de arte, experiências pessoais e em movimentos artísticos. São referências para aprimorar minha expressividade ao dançar. Uma das questões que me intriga há anos em relação

à minha dança vem do fato de eu ter escolhido como estilo principal para me expressar uma manifestação que pertence a uma cultura da qual não faço parte. A dança do ventre praticada no ocidente, como eu já havia apontado em minha pesquisa de mestrado, apesar de ter origem indefinida, é relacionada ao contexto cultural árabe-islâmico, sem, no entanto, estar restrita a esse contexto. Cabe aqui uma ressalva, retirada de minha dissertação:

[...] É importante ressaltar que a prática da dança do ventre não se restringe ao contexto árabe islâmico, estando presente como importante manifestação popular de países como Grécia, Turquia e Irã. Como se sabe, a Grécia não é um país cujo idioma seja o árabe e sua religião oficial é a Cristã Ortodoxa. Já a Turquia e o Irã são países que têm o Islã como religião oficial e praticada pela maioria da população, mas suas línguas oficiais são respectivamente o turco e o persa (NEPOMUCENO, 2006, p.9).

Seja como for, uma certeza é a de que não se trata de uma dança tradicional do Brasil. Como brasileira, sinto urgência em encontrar uma identidade para minha dança e acredito que mergulhar no universo das manifestações artísticas do meu país é um passo para o desenvolvimento da expressividade que desejo. O contato com o Movimento Armorial trouxe a possibilidade de estabelecer relação entre minhas escolhas estéticas ao longo da vida e a cultura brasileira. Esse movimento cultural destaca a importância da matriz ibérica que integra nossa identidade nacional. A influência árabe-moura contida nessa matriz e presente na herança cultural brasileira pode ser notada nas poéticas da oralidade, das músicas, danças e outras manifestações tradicionais.

É preciso explicitar que minha intenção **não** é fazer parte do movimento armorial, mas desenvolver processos de composição coreográfica a partir de uma linha que sigo há vários anos e que foi aprofundada durante meu mestrado. Tendo ciência de que a música árabe, entre outras, trouxe o espírito que permitiu uma recriação erudita da música popular brasileira, investirei nas danças de origem árabe para aproximar esteticamente minhas pesquisas gestuais à corporeidade das danças populares brasileiras. Para tanto, acredito ser necessária uma discussão sobre algo que denomino corporeidade brasileira. Esse é um conceito difícil de ser trabalhado por dar margem a polêmicas a respeito de sua definição. Existe uma corporeidade brasileira? O que a caracteriza?

Corporeidades brasileiras

Quando assisto à dança do multiartista pernambucano Antônio Nóbrega consigo perceber que há naquele corpo um modo de se mover característi-

co, que me permite reconhecer traços da cultura brasileira. Identifico a cultura considerada folclórica ou popular, que Nóbrega passou a denominar “outra linha de tempo cultural”¹. Ele a chama de “outra” porque não é a linha de tempo ditada pela cultura socialmente hegemônica “greco-romano-judaico-cristã”. Seria uma cultura paralela, por vezes marginal e que, segundo ele, é formada por três matrizes principais: africana, indígena e ibérica. Ariano Suassuna, em seus textos e discursos, destaca a importância do reconhecimento dessas matrizes. É óbvio que o Brasil, com suas dimensões continentais, não possui uma homogeneidade de manifestações culturais. As características diferem de acordo com as regiões do país, principalmente por causa dos processos de colonização e das imigrações. Em alguns locais há a predominância da matriz africana, como é o caso da Bahia. Em outros da cultura indígena, como os estados da região Norte. Porém, a cultura ibérica se espalha por todas as regiões e talvez por isso mesmo mereça o destaque que Suassuna sempre lhe conferiu.

As pesquisas de Nóbrega fizeram com que identificasse o batuque como “uma dança que se plasma em todo o Brasil”, criando assim uma espécie de elo comum entre as diversas regiões do país. Graziela Rodrigues, no livro *Bailarino-pesquisador-intérprete* (1997), questionando-se sobre o que caracterizaria um corpo brasileiro, também mencionou o batuque como manifestação recorrente. Nóbrega exemplifica as ocorrências nas diversas regiões do país citando “o tambor de crioula no Maranhão, o coco de roda do Nordeste, o batuque paulista, jongo, dança do cacetinho e carimbó”. Rodrigues destaca dois tipos de batuque: um com características profanas chamado de Bizarrias e os Batuques Sagrados (p.31). Ambos são unânimes em apontar as características compartilhadas pelos batuques das diferentes regiões do Brasil. Nóbrega não diferencia os tipos de batuques, mas cita exatamente as mesmas características que Rodrigues afirma serem típicas das Bizarrias, “a predominância da formação de roda e de pares, uso do sapateio e das palmas, e a menção da umbigada” (idem). A comunhão desses elementos pode apontar caminhos para a identificação de determinados padrões corporais coreográficos.

Mário de Andrade, no terceiro volume de *Danças dramáticas do Brasil* (1982), ao descrever a coreografia de um bailado de Moçambique observado no Estado de São Paulo, nos fornece um rico material para a investigação sobre a existência de uma corporeidade brasileira. Apesar de afirmar não conseguir identificar uma coordenação nas figurações coreográficas, ou uma ordem predeterminada da sequência das danças e reconhecer que o registro literal

1 Aula-espetáculo “Mátria: uma outra linha de tempo cultural”. Todas as citações de Nóbrega nesse artigo foram retiradas do registro sonoro da apresentação de 20/6/2011, em Brasília.

dessas danças era sua tarefa mais difícil, foi capaz de analisar e definir a gestualidade de uma coreografia que, segundo ele, se repetia com frequência (p.246-7). Partindo de um apanhado das movimentações e formas gestuais descritas por Mário de Andrade (ibid., p.252-264), associadas a minhas observações das danças populares e suas recriações, cheguei a um primeiro conjunto de características comuns de gestos, posturas e movimentação dos dançarinos: corpo em curvatura para frente; joelhos flexionados; repetição do movimento de abaixar-se e erguer-se; predominância do pé direito; batidas dos pés no chão; batidas de calcanhar da perna que não apoia o peso do corpo; pequenos saltos; movimento da pélvis, ou “de anca”, como escreve Mário de Andrade; pés acompanhando a movimentação das ancas; mãos na cintura, apoiadas nas costas das mãos; mãos espalmadas; umbigadas.

A pesquisa em andamento culminará em uma composição coreográfica desenvolvida por meio de improvisações, com base nos elementos gestuais citados acima, acompanhadas das sonoridades de um repertório selecionado a partir de músicas árabes, das composições de artistas do Movimento Armorial e outras criações inspiradas nessas duas vertentes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. *Danças dramáticas do Brasil – 3.º Tomo*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. New York: Routledge, 2002.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NEPOMUCENO, Cíntia...5,6,7,∞... *Do oito ao infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*. Dissertação (Mestrado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes de Universidade de Brasília, Brasília: UnB, 2006. 102 f. il.
- NUNES, Meyer Sandra. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.
- PAIS, José M. *Sociologia da vida quotidiana*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- PLANELLA, Jordi. *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2006.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE: 1997.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Unicamp, 1999.

ESTUDO DAS PEÇAS TEATRAIS DO PALHAÇO PIOLIN, ENTRE 1927 E 1967

Eliene Costa

Entre os autores de circo-teatro com grande produção dramaturgica nos anos de 1927 e 1967, em São Paulo, destaca-se Abelardo Galdino Pinto (1887-1973), o palhaço Piolin, com 87 peças de sua autoria, e que, por possuir seu próprio circo-teatro, conseguiu encená-las, alcançando grande sucesso de público e transformando seu circo em verdadeiro centro cultural, recebendo, além de suas próprias peças, vários autores circenses, que lá puderam apresentar suas peças de circo-teatro. Segundo Cristina Costa (2006), no circo de Piolin foram apresentadas 403 peças de circo-teatro, no período mencionado acima.

Abelardo Galdino Pinto, filho do palhaço e empresário circense Galdino Pinto, tornou-se o famoso palhaço Piolin. Nasceu em Ribeirão Preto, em 27 de março de 1897, durante a última noite da função do circo na cidade, na própria barraca do circo. Ainda criança, Abelardo realizava colaboração nas “entradas cômicas” do *clown* Alcebiades, representando bombeiros ou diabílnhos. Foi discípulo de Henrique e Vicente Seyssel, fazendo parte do número denominado “Charivari”, no qual todos os artistas realizavam trabalhos acrobáticos. Em decorrência dos desentendimentos entre os irmãos Queirolo, o palhaço Chicharrão saiu do circo da família e foi substituído por Abelardo Pinto, que passou a usar a sua indumentária de palhaço: bolota vermelha no nariz, uma boca branca, escancarada pintada no rosto, pestana branca, sobrelhas postizas pela metade, rugas pretas e sobre a peruca de careca um chapéu-coco, luvas grandes, sapatões compridos e polainas brancas, além de sua grande bengala de bambu e o enorme colarinho engomado. Usava, ainda, um terno de cor marrom e variava a calça, usando calça xadrez. Adotou o nome artístico Piolin devido ser tão magro quanto um barbante. Permaneceu durante seis anos com os Irmãos Queirolo, tendo como comparsa o *clown* Harris, irmão de Chicharrão.

Entre suas entradas cômicas, ficaram famosas a “Morte” e a “Pulga”. A “Morte” era uma teatralização trágica e grotesca. Piolin colocava uma vela acesa sobre a cabeça e atirava-se. Criava então o suspense se estava vivo ou morto, através de convulsões estilizadas ressaltando a comicidade com saltos acrobáticos e elétricos. A “Pulga” era o combate travado entre Piolin e uma pulga

imaginária. Era um número musical, em que Alcebíades tocava pistão e Piolin tocava bandolim. Piolin interrompia várias vezes a música, à procura de uma pulga, até quando conseguia matá-la sobre uma cadeira. Havia também a entrada cômica “Abelhas ou Pássaros”, na qual Piolin e seu comparsa, vestidos de saíotes de bailarinas e apitos, através de mímicas e assobios, representavam o idílio amoroso, com problemas e ciúmes. Piolin também criou um carro feito de caixote, no estilo dos “baratinhas” usados na época; Arruda Dantas (1985, p.125) descreve-o:

O motor era uma barrica, sem fundos e com tela de arame. Prendeu, dentro da barrica, um gato. Atrás do “motor” ligado aos varais, feito um cavalinho na carroça, atrelou um cachorro, pastor alemão. O cão, vendo o gato, se movimentava para alcançá-lo; e, assim, puxava o carrinho improvisado. Quando queria parar, Piolin, no picadeiro, simplesmente tirava o gato do “motor”; o cão se aquietava e o carro se detinha.

Depois de 1930, foi desmontado o pavilhão do Largo do Paissandu e, junto com a família, viajou pelo país. Fixou-se, então, na Praça Marechal Deodoro até 1945; de lá foi para a Avenida General Olímpio da Silveira, permanecendo até 1961, quando foi despejado. Em 1972, durante as comemorações da Semana de Arte Moderna, foi montado um pequeno circo, sob o Museu de Arte Moderna de São Paulo, para as apresentações de Piolin. Após o evento, animou-se e resolveu comprar novamente um circo e sair em excursão pelo interior do estado. Porém, problemas cardíacos começaram a manifestar-se, impedindo-o de continuar seu projeto. No início de 1973, recebeu homenagem oficial da cidade de São Paulo, com a criação do “Maravilhoso Mundo de Piolin”, que englobava parque de diversões, teatro e o próprio pavilhão circense que pertencia a Piolin, tudo isso montado no Parque Anhembi. Faleceu em setembro de 1973.

Ao analisar o conjunto das 87 peças escritas por Piolin, e 9 peças escritas em parceria com outros artistas circenses, que se encontram no Arquivo Miroel Silveira¹, pode-se observar que foram escritas e representadas 93 peças entre o período de 1942 e 1956, sendo que apenas três obras foram escritas e representadas entre 1933 e 1934, e que todas foram produ-

1 Este arquivo que faz parte atualmente da Biblioteca da ECA/USP é composto por 6.137 processos que pertenciam ao Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), que realizou a censura prévia às obras artísticas apresentadas entre o período de 1927 a 1967. Dentre esses processos, 1.088 peças foram requisitadas para liberação à censura pelos produtores dos circos-teatros.

zidas e apresentadas em seu circo. Entre as 87 peças escritas exclusivamente por ele, 68 são comédias (entre elas a peça *As duas Angélicas*, a qual será analisada neste artigo), 1 comédia-drama, 3 comédias regionais, 1 comédia musical, 2 chanchadas, 4 revistas, 1 revista carnavalesca, 1 *far west*, 5 dramas e 1 drama sacro. Entre as 9 peças escritas em parceria, estão 5 comédias, 1 comédia policial, 1 comédia drama, 1 revista e 1 revista circense. Desse conjunto apenas 6 obras são dramas, ou seja, 93,7% das obras representadas por Piolin foram comédias, sendo estas escritas por e para ele, peças exclusivas para que o palhaço Piolin pudesse criar a comicidade necessária para essas obras em cena, no cotidiano do palco, realizando a triangulação com o seu público.

A classificação dessas obras é dada pelo próprio autor, neste caso o Abelardo Pinto (Piolin), ao depositar uma cópia da peça para ser censurada. Como pesquisadora, o estudo de Martin Esslin (1978, p.73) em sua obra *Uma anatomia do drama* para gênero dramático serviu de base para a organização do material encontrado no Arquivo Miroel Silveira:

Uma quantidade enorme de especulação e filosofia existe sobre esse assunto, e tais conceitos teóricos exerceram profunda influência sobre a maneira pela qual na prática se escrevem as peças, se representam ou se reproduzem. E, no entanto, curiosamente, nunca houve concordância a respeito do problema, não existindo qualquer definição universalmente aceita seja de tragédia seja de comédia, quanto mais dos incontáveis gêneros dramáticos intermediários, tais como a comédia de costumes, a farsa, a tragicomédia, o burlesco, a comédia doméstica, a tragédia doméstica, o melodrama e assim por diante.

Entende-se por gênero todas as formas dramáticas criadas pelo homem contemporâneo, com base na tragédia e na comédia, desde *A Poética*, de Aristóteles. Os subgêneros, nesta pesquisa, são todas as formas derivadas de um gênero, como, por exemplo, o drama musicado regional, ou a revista circense.

Os títulos das obras de Piolin passam em revista a vida cotidiana dos vários povos, principalmente europeus, que vieram para o Brasil no final do século XIX e início do século XX e que, juntamente com os caipiras do interior de São Paulo que vão migrar para a Capital, formam um contingente populacional com características próprias, que, devido à sua diversidade cultural, vai proporcionar a São Paulo uma cultura heterogênea extremamente voltada para os seus próprios bens culturais.

Duas temáticas chamam atenção, que são o futebol (*O campeão de futebol; Piolin, campeão de futebol*), que chegou ao país através de São Paulo, e os pensionatos (*A pensão pindura*), que eram comuns devido à migração intensa, já que rapidamente São Paulo, capital, vai crescer com a emergente industrialização, que também terá destaque em suas obras (*Indústrias P. Zada; Enquanto a cidade dorme*).

As comédias policiais dão destaque aos aspectos políticos da época, que tratavam desde assuntos relacionados com a Segunda Guerra Mundial (*Espionagem a bordo; Piolin contra a espionagem japonesa*), aos futuros candidatos aos cargos políticos do país (*A filha do ministro; O embaixador; Piolin, O candidato!!!*).

Títulos tratando do caipira são comuns (*O engenho de cana do papai; O vaqueiro Piolin; Prece a São João; Dois caipiras sabidos; Flor de maio; Coroné Piolin*), já que o caipira torna-se destaque nas obras de vários autores do século XIX e início do XX, com o crescente crescimento das capitais, e com a conseqüente migração dos mesmos para as referidas capitais.

Também não escapa a Piolin a influência do cinema em sua obra com títulos diversos (*Piolin Tarzan; Pancho Vila; O mexicano; Um Romeu das Arábias; Romeu sem Julieta*). Os temas recorrentes das comédias aparecem em sua vasta obra como a vida dos soldados (*Simplicio assentou praça*), os criados trapalhões (*Piolin criado fiel*), os fantasmas (*O fantasma gostosão; A mansão das almas; Uma noite de pavor*), os assassinatos e mortes (*O crime da Rua das Palmeiras; O matador Piolin; O mata-mata*), roubos e bandidos (*O bandido Juliano; O roubo do colar; Bandido galante; A Lei da Bala*), o amor (*Guerra por amor; Vingança por amor*), casamentos e noivados (*O noivo rico; A noiva de papai; Três noivos para três irmãs; A noiva eterna*), falsos doutores (*Doutor por acaso*), traições (*As duas angélicas*), o sexo – títulos com duplo sentido: (*Que é que há com o seu peru; Nem tudo que balança cai; Está bom, deixa; Há maldade nisso*).

As temáticas que tratam da cultura brasileira aparecem em vários títulos (*É muita cocada; De cartola e tamanco!; O vaqueiro Piolin; O neto de Lampeão; A macumbeira; Coco, melancia e abacaxi; Coroné Piolin*), assim como as músicas que marcaram época (*É com esse que eu vou!!!; Peguei um ita no norte; Saudosa maloca*).

Muitos outros títulos apresentam-se em sua obra, que mostra como o criador de peças para o circo-teatro estava atento aos acontecimentos do mundo e do Brasil, buscando sempre renovar seu repertório de comédias com temáticas atuais, que atraíssem o público, ávido de novidades.

Destaco a obra *As duas Angélicas*, de autoria de Piolin², para análise comparativa em relação à obra dramaturgica *O Recruta Zero*³, de autoria anônima, registrada por Heyttor Barsalini e Isiely Ayres.

A comédia *As duas Angélicas* retrata a vida cotidiana de um oficial, Tenente Fabiano, e sua mulher, Rosinha, na qual ocorrem as traições conjugais por parte do oficial, e os quiproquós realizados por ele e seus ajudantes, para que sua esposa não as descubra.

Ao iniciar a peça, Simplício, o ordenança e empregado da casa, deixa cair uma carta do bolso do casaco do Tenente. A mulher do Tenente, Rosinha, encontra a carta e descobre que seu marido a está traindo. O Tenente, para livrar-se do problema, devolve o ordenança Simplício ao quartel e pede outro ordenança, o Rabanete, que, instigado pelo ordenança Simplício para vingar-se do ex-patrão, cria ainda mais trapalhadas, pois ao receber as ordens do patrão para dispensar a amante Angélica que vai à sua casa, ele acaba expulsando a empregada da casa, que também se chama Angélica; assim como fala para o sogro do Tenente que o mesmo quer devolvê-lo a sua filha Rosinha. O Tenente Fabiano ao chegar em sua casa descobre toda a confusão. Seu sogro e sua esposa, Rosinha, pedem explicações a ele, quando a empregada Angélica recebe uma carta que o inocenta das traições, e Rosinha acredita em sua inocência.

A comédia *O Recruta Zero* trata da vida conjugal do Capitão Fernando. Este trai a esposa com uma namorada de nome Angélica. A peça se inicia com o ordenança que trabalha na casa do Capitão, escovando seu paletó quando cai uma carta de sua namorada Angélica. A esposa do capitão quer saber de quem é a carta e retira-a do ordenança, descobrindo a traição de seu marido. A sua mulher faz um escândalo e ele tenta inocentar-se. Ela ameaça ir embora e sai. O Capitão devolve para o quartel o ordenança e pede outro substituto, o Recruta Zero. Para vingar-se do patrão, o ordenança dá informações erradas ao Recruta Zero quanto às características físicas do Capitão causando uma enorme confusão entre o Recruta Zero e o Capitão. O Capitão, para livrar-se da esposa e ir ao encontro da namorada coloca o Recruta Zero, para dormir na sua cama enquanto ele sai para o encontro. A mulher do Capitão descobre mais essa trapaça e aguarda-o chegar, insinuando que teve um caso com o Recruta Zero. O Recruta diz que é apaixonado pela empregada Chica e que quer casar-se com ela, porém o ordenança 24, que é homossexual, sai correndo atrás dele. E ao final a mulher do Capitão perdoa-o.

2 A peça *As duas Angélicas* encontra-se no Arquivo Miroel Silveira, DDP0033, de 1942.

3 Esta peça faz parte do livro *Comédias de Circo-Teatro*, organizado por Heyttor Barsalini e Isiely Ayres. Itu (SP), Ottoni Editora, 2007. pp.44 a 73.

As duas obras tratam do mesmo tema, que é a história de um oficial (Tenente ou Capitão) que trai sua esposa com outra mulher, cujo nome é Angélica. Nas duas obras são os ordenanças que fazem toda a trapalhada necessária para criar a comicidade, com enganos, trocas, e todo o tipo de trapaças. O enredo é marcado pelos quiproquós criados por esses ordenanças (palhaços). Como exemplo, na cena VII do texto *As duas Angélicas*, ocorre um diálogo entre o Ordenança Rabanete e o Tenente Fabiano (trecho escrito com a grafia da época) bem representativo desse jogo de cena:

RABANETE (Só) – Ah! Comigo ele não tira farinha! Vê lá si eu dou confiança pra tenentes... Comigo escreveu não leu o pau comeu! (ao tenente que entra) – Ó você! Onde está esse tenente valentão que costuma dar em soldado?

FABIANO – O que é lá isso?

RABANETE – Você deve ser amigo desse tenente das dúzias que é metido a dar em soldados. Pois bem: vá dizer a ele que ele pode ter dado em muitos soldados vagabundos, mas em mim ele não dá!

FABIANO – Quem é você? Que confianças são essas?

RABANETE (Empurrando-o) – Você ainda está aí, rapaz! Vá dizer a esse tenente que venha dar em mim, si é homem! Diga-lhe que venha aqui, que eu quero quebrar-lhe a cara!

FABIANO – Ah! Você quer quebrar a cara do tenente? Pois então quebre! O tenente sou eu!

RABANETE (Perfilando-se) – Ó seu tenente... Então é o senhor que é o tenente?! Aquele soldadinho vagabundo que saiu daqui agora, enganou-me... Disse-me que o tenente era velho, caréca, cavanhac...

FABIANO – Perfile-se!

RABANETE – (Perfilando-se) Pronto, seu tenente!

FABIANO – Três passos à frente!

RABANETE (Dando quatro passos) – Pronto, seu tenente!

FABIANO – Eu pedi três passos e não quatro!

RABANETE – Um é de gorgeta.

FABIANO – Aqui não se aceita gorgeta! Mas, afinal, quem és e o que queres aqui?

RABANETE – (Entregando um bilhete) – Eu sou o novo ordenança, senhor tenente.

Na segunda obra, *O Recruta Zero*, além dos ordenanças, as trapalhadas são também estendidas para todos os personagens para criar várias *gags*, efeitos cômicos da tradição circense. Como exemplo, a cena 2, da esposa com o Capitão, na qual ambos se envolvem num jogo de palavras e ações:

MULHER – (segurando o Capitão com a mão em seu peito) Vai sair prá onde?

CAPITÃO – Eu vou...eu vou... eu vou ali!

MULHER – Ali, onde?

CAPITÃO – Ali, ali.

MULHER – Eu quero saber onde o Senhor vai.

CAPITÃO – (Pensa um pouco) Eu vou...eu vou...eu vou...Ah! Eu vou à farmácia!

Estou com uma dor de cabeça tremenda, tremenda.

MULHER – Ah, tá com dorzinha de cabeça?

CAPITÃO – Eu tô.

MULHER – Senta aí que eu vou te examinar. (Empurra ele na cama e ele já cai sentado)

CAPITÃO – Vai me examinar... mas você não é médica.

MULHER – Mas eu sou veterinária. Abre a boca seu animal! (Examina a boca, os olhos e diz bem afetada para Chica) Chica, é bicha!

CAPITÃO – Êpa! Bicha, não! Bicha, não!

MULHER – É bicha, sim. Você tá com uma lombriga deste tamanho (indica com as mãos) na barriga. Chica, vai até a farmácia e me traga uma dose de purgante. (Chica marca saída a cada fala das personagens)

CAPITÃO – Chica, meia dose.

MULHER – Chica, uma dose.

CAPITÃO – Chica, meia dose.

MULHER – Chica, uma dose.

CAPITÃO – Chica, meia dose.

MULHER – Chica...

CHICA – (Grita, cortando) Pára! Eu vou logo trazer é um galão de cinco litros de purgante! Aí vocês decidem. (sai)

Essas *gags* criadas para dinamizar a cena, deixando muitas vezes de lado o enredo principal, para produzir efeitos cômicos, revelam como a obra é escrita voltada para o público, que é fundamental para criar a triangulação necessária para que o efeito cômico ocorra.

Há entre o texto *As duas Angélicas*, de Abelardo Pinto Piolin, e o texto *O Recruta Zero*, sem autoria, uma distância cronológica de sessenta e cinco anos, em que o enredo é mantido, havendo apenas acréscimos de situações que produzem mais efeitos risíveis. Acredito que, apesar de as principais situações cômicas estarem determinadas nas cenas do primeiro texto, *As duas Angélicas*, o texto é mais sucinto, pois este não deixa de ser um pretexto para o palhaço Piolin e sua troupe de artistas, que, em cena, criavam muitas *gags* que não estão descritas. Já o segundo texto, *O Recruta Zero*, sendo uma peça baseada na

cena, escrita através da “oralidade” cênica, com o intuito de preservá-la como texto escrito para as futuras gerações de artistas circenses, traz para a peça todas as *gags* criadas em cena.

É necessário salientar que diversas peças de circo-teatro foram copiadas ao longo dos anos por vários artistas de circo-teatro, perdendo sua autoria, tornando-se anônimas. Devido à existência do Arquivo Miroel Silveira, podem-se comparar essas duas peças, uma cuja autoria é do palhaço Piolin, *As duas Angélicas*, e uma segunda, *O Recruta Zero*, que é semelhante à primeira, com pequenas transformações, mas que não guarda mais a possível autoria do palhaço Piolin. Essa dinâmica ocorre nos meios de produção da cultura popular, não havendo constrangimento em relação à originalidade do texto, criando-se outras versões; ou quanto à sua autoria, tornando-se anônimas.

REFERÊNCIAS

- BARSALINI, Heyttor. AYRES, Isiely (org.). *Comédias de circo-teatro*. Itu (SP): Ottoni Editora, 2007.
- COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e Censura – o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- COSTA, Eliene Benício Amancio. *O trânsito entre o circo e o teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*. Relatório de pesquisa. IAI/UNESP. Agosto 2010. Supervisor: Mario Bolognesi.
- ARRUDA DANTAS, Antônio de. *Piolin*. São Paulo: Ed. Pannartz, 1980.

MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA NA COMPOSIÇÃO DA CENA

Mara Lucia Leal

Apresento aqui a síntese da tese intitulada *Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*¹. A pesquisa de campo seguiu vertente qualitativa com procedimentos (auto)etnográficos tendo como fonte trabalhos realizados e coordenados pela própria pesquisadora e pelo bailarino e coreógrafo Luiz de Abreu, por serem processos que privilegiaram material autobiográfico para a criação. São eles: a performance *Qual é a minha cor?* (2006), de minha autoria; performances realizadas pelos alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (2010), dentro de disciplina ministrada por mim e três coreografias de Luiz de Abreu – *O samba do crioulo doido* (2004), *Máquina de desgastar gente* (2006) e *A Bahia da magia* (2009).

Durante esses três momentos da pesquisa prática – como *performer*, observadora participante e docente –, utilizei diferentes ferramentas etnográficas como meio de coleta de material: diários de bordo, manuscritos, materiais sonoros e icnográficos utilizados pelos *performers* durante o processo, captação de imagens fixas e em movimento das atividades observadas e entrevistas com os participantes.

Para a análise desse material, os conceitos de “autoetnografia” (PASSOS, 2004; FORTIN, 2010; VERSIANI, 2005), “alegoria etnográfica” (CLIFFORD, 2002) e de “escrita performativa” (PASSOS, 2004) foram fundamentais para pensar a escrita a partir dessas memórias do campo. Pensar a experiência observada e vivenciada como escrita colabora para pensar a escrita etnográfica como tradução, tentando fugir do lugar por tanto tempo ocupado por ela de detentora do poder de representar o “Outro”. Se, como salienta James Clifford, é impossível fugir da alegoria – sejam essas alegorias de ordem cosmológica, fábulas de identidade pessoal ou modelos politizados de temporalidade –, pelo menos “se deve resistir a esse ‘impulso’, não pelo abandono da alegoria – um objetivo impossível de ser realizado –, mas por uma disposição nossa para histórias diferentes” (CLIFFORD, 2002, p.93).

Partindo desses pressupostos, tomei como inspiração para a escrita sobre o campo autoras (PHELAN, 2004; NESS, 1996) que evidenciam, em seus textos, o lugar de onde falam, incluindo suas experiências e memórias. O tex-

1 A pesquisa foi realizada na linha Corpo e(m) Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), sob orientação do professor doutor Fernando Passos. Ver em Leal (2011).

to não é a etnografia de uma experiência observada, mas reflexões sobre a fricção do contato. Por se tratar de uma pesquisa que trabalha com material autobiográfico, a autoetnografia também colaborou para pensar a autobiografia de forma coletiva, na medida em que incluí as diferentes vozes, criando uma co-autoria entre a pesquisadora e suas fontes (ver VERSIANE, 2005).

Como ter um olhar crítico sobre essas experiências? Essa foi a maior dificuldade encontrada na feitura da tese. Como evidenciar o lugar do qual falo e não cair em devaneios contemplativos, autocomplacentes e narcísicos que só reificam o *status quo*? Ou, ao contrário, ao buscar um mínimo de objetividade e olhar crítico, retirar-me da cena e deixar o texto burocrático e pseudoanalítico. Essa esquizofrenia escritural fez parte do processo e, imagino, ainda deixou suas marcas. Para enfrentar essas dificuldades, incluí na escrita as várias vozes que participaram das experiências do campo, fragmentos de memórias e cenas (textuais e imagéticas), numa bricolagem que tentou criar um discurso dialógico e polifônico, além de valorizar a intersubjetividade e dar ao elemento autobiográfico “um estatuto de ordem teórica” (FORTIN, 2009, p.83).

Dos materiais coletados utilizados para a escrita, quero salientar a importância das imagens, pensadas como memória visual do campo. As imagens (fixas e em movimento) cumpriram diferentes papéis nos processos de criação e na análise do material coletado no campo: elas atuaram como dispositivo para a criação a partir de arquivo pessoal, como objeto constitutivo da própria criação artística, como registro das performances analisadas e como material textual inscrito no próprio corpo da tese.

As imagens tiveram diferentes graus de importância nas criações analisadas na tese. Na performance *Qual é a minha cor?*, por exemplo, desenvolvi uma narrativa sobre as relações familiares pela diferença racial dada pela cor de pele impulsionada pelas imagens-memória e sua reatualização no presente. Devido a essa importância, essas imagens acabaram sendo incorporadas à própria performance. Durante o processo de *Máquina de desgastar gente*, de Luiz de Abreu, por sua vez, os bailarinos utilizaram fotos familiares como fonte de criação; algumas acabaram inseridas na encenação, em imensas projeções durante o primeiro ato. Em algumas performances dos alunos, eles também se apropriaram de fotos pessoais, utilizadas como objetos de cena ou manuseadas por eles e pelo público. Por isso, as imagens tiveram papel fundamental na escrita, sendo, muitas vezes, o ponto de partida para acionar minhas memórias do campo. Como fontes, elas foram tão relevantes quanto as anotações e entrevistas.

Algumas questões nortearam essa escrita: como os artistas pesquisados (incluindo eu mesma) trabalham a relação experiência-memória-cena? Por que, ao se trabalhar com material autobiográfico, é frequente virem à tona memórias relacionadas às construções de identidades, principalmente as construções de gê-

nero, raça e sexualidades? Trabalhar com a memória pessoal e coletiva contribuir para um olhar mais crítico sobre essas relações de poder ou para reescrever novas relações? Pensando na afirmação de Foucault (2002, p.10), que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”, pergunto-me se ao reencenarem essas construções, também se promoveu o apoderação desses artistas de novos discursos e espaços de poder.

Segundo Foucault, essas forças opostas em luta estariam diluídas nas estruturas de poder, que criam formas de exclusão, de disciplina e de saberes, cujo objetivo seria domesticar e disciplinar os corpos. Os sujeitos estariam envolvidos nessa teia e se engajariam em diferentes lutas. Na medida em que tudo pode ser absorvido para obter controle, até as táticas mais subversivas podem ser incorporadas pelas estruturas de poder. Parece não haver saída. Se não há como se libertar dessas estruturas, se todo discurso busca o poder e o controle, nessa investigação quis privilegiar a produção de discursos que, partindo de autonarrações, de construções de si, promovem outras formas de subjetividade para além das veiculadas pelo discurso dominante.

Para a discussão sobre memória, parti de minhas experiências artísticas ancoradas, principalmente, em como Constantin Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugênio Barba (1936) trabalharam com seus grupos esse tema, mas já reelaborado pelos artistas com quem compartilhei processos de criação. Também incluí o trabalho de George Tabori (1914-2007)² pela forma como ele reelaborava a memória pessoal e coletiva em suas montagens. Escolhi trabalhar com os conceitos de memória e percepção desenvolvidos por Henri Bergson (1859-1941) e sua relação com o processo criativo; com a discussão sobre memória individual e memória coletiva propostas por Maurice Halbwachs (1877-1945) e ressignificadas por autores que passaram pelas experiências de Auschwitz, como Primo Levi (1919-1987). Como a relação memória-experiência é determinante no processo rememorative, incluí na discussão autores como Jorge Larrosa, Walter Benjamin (1892-1940) e Victor Turner (1920-1983). A imersão nessas experiências e teorias colaborou para a reflexão sobre como esse ir e vir entre experiência e memória foi realizado dentro dos processos criativos que analisei.

Compartilho do pensamento de Larrosa (2008, p.186), para quem “a experiência não é outra coisa se não a nossa relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos. Uma relação em que algo nos passa, nos acontece.” Essa relação com o mundo é pensada por Victor Turner (1982) como um ciclo que vai da per-

2 Em minha dissertação de mestrado – Instituto de Artes/ Unicamp (2005) –, analisei vários processos de montagem de Tabori realizados entre as décadas de 1970 e 1990 na Alemanha e Áustria.

cepção à memória e se completaria com uma forma de expressão. Para ele, a experiência seria uma estrutura processual que pode ser dividida em cinco momentos: primeiro algo acontece ao nível da percepção. Mas como diz Larrosa, a experiência se dá quando algo nos acontece, nos passa, nos toca, ou seja, não é tudo que ocorre à nossa volta que se torna experiência. Num segundo momento, a percepção aciona imagens de experiências passadas; essas escolhas, diz Bergson (1999), dependerão de como nosso corpo-mente se organiza. Essas imagens, por sua vez, provocam associações, sensações, emoções, produzindo um “reviver” dessas experiências. Nesse processo, o passado articula-se ao presente, tornando possível a descoberta e construção de significados. Para Turner (1982, p.12-14), a experiência se completaria apenas quando atingisse uma forma de expressão e a performance (social ou artística) seria o momento da expressão da experiência, durante a qual esse ciclo se completaria. Entretanto, se completar não significa fechamento ou acabamento, mas estar aberto aos ciclos, ao fluxo contínuo entre experiência e memória.

Esse ciclo da experiência, elaborado pelo filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911)³ do qual Turner se apropria para pensar as práticas performativas, vai de encontro ao processo percepção-memória pensado por Bergson. Em todos os autores citados é o estar no mundo aqui e agora, presente, atento, vulnerável que possibilita a experiência, mas ela só acontece quando há o encontro, a fricção com experiências anteriores, com suas memórias. Essas reminiscências podem ser desde as memórias mais pessoais, vividas na carne, como as coletivas que dizem respeito ao grupo social do qual o sujeito faz parte, que lhe foram narradas desde a primeira infância e tantas vezes recontadas e reconstruídas, modificando assim a relação que o sujeito terá com as experiências que virão. Esse ciclo é dinâmico, pode ser tanto repetido *ad infinitum* como um pesadelo que se tem todas as noites como pode ser também reelaborado a partir da abertura às novas experiências, possibilitando outras formas de contato com o mundo, seja por estados diferenciados de presença, seja pela criação de diferentes narrativas.

Todavia, esses autores também apresentam as dificuldades encontradas nas sociedades contemporâneas para que esse ciclo se complete. Larrosa (2004) fala que só um sujeito atento e paciente pode experienciar, pois é preciso um gesto de interrupção para ver, ouvir, escutar, sentir o mundo à sua volta, suspendendo opinião, juízo, vontade e automatismo. O sujeito da experiência precisa estar “ex-posto”, vulnerável. Mas isso está cada vez mais difícil numa sociedade onde tudo acontece em alta velocidade: “a falta de silêncio e de memória são também inimigas mortais da experiência” (LARROSA, 2004, p.157). Para o autor, uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade em que a experiência se torna impossível.

3 O livro de Dilthey, citado por Turner, é *Selected writings* (1976).

Se vivemos numa sociedade que nos tolhe a possibilidade real de experiências, qual seria a saída? Larrosa propõe, pela via da educação, a busca de pedagogias mais sensíveis, que pensem no sujeito para além de sua capacidade produtiva. Benjamin (1994), nos anos trinta do século XX, via as novas tecnologias como possibilidade de criação e transmissão de novas formas de experiências. Como se viu depois, como meio de expressão, as novas tecnologias fabricam tanto essa possibilidade como também a morte da experiência, pelo anestesiamiento dos sentidos e do intelecto.

Victor Turner, a partir de seu encontro com Richard Schechner e com o teatro experimental que se fazia nos anos sessenta e setenta do século XX nos Estados Unidos, começa a pensar outras formas de ação simbólica, desenvolvendo a ideia de uma antropologia da performance e da experiência. Partindo do conceito de “ritos de passagem” de Van Gennep⁴, Turner (1982) enfatiza a “situação inter-relacional” das atividades liminares que, por estarem na borda nas práticas cotidianas, abriam espaços para negociações culturais. Entretanto, essa “antiestrutura” não teria caráter subversivo na cultura, pois apesar de o ritual criar uma desordem, ele nunca subverteria a ordem estabelecida. Já as performances culturais das sociedades industriais e modernas (jogos, esportes, lazer ou arte), devido ao seu caráter lúdico e de acaso, teriam potencial mais subversivo ao *status quo*. Na opinião de Marvin Carlson (2009, p.34), esse potencial para resistência social das performances culturais tem sido explorado por “teóricos e práticos da performance que procuram uma estratégia de engajamento social não oferecida pela maioria das estruturas do teatro convencional ligadas à cultura”.

Essas diferentes formas de se relacionar arte e vida, experiência, memória e cena, que já vêm sendo realizadas por artistas de diferentes áreas desde o início do século XX, criaram borramentos entre as linguagens artísticas e entre arte e vida. As teorias que tentaram mapear a crescente multiplicidade de experimentos que surgiram são inúmeras. Destaco aqui a dos Estudos da Performance por colaborar para a discussão que proponho entre arte, memória e seus desdobramentos éticos.

Por isso, para a pesquisa utilizei o conceito de performance como é articulado pelos pesquisadores dos Estudos da Performance (SCHECHNER, 2003; TAYLOR, 2003). Assim, performance é um termo guarda-chuva para observar situações tanto do cotidiano como das artes, e seu derivado *performer* foi utilizado para me referir a atores, bailarinos, músicos e quaisquer pessoas que estejam em cena, seja essa cena considerada artística ou não. Além disso, o conceito colabora para pensar práticas artísticas que, pelas suas características de produção, muitas vezes, estão nas bordas, na margem das práticas esta-

4 O antropólogo alemão desenvolveu essa ideia no clássico *Les rites de passage*, em 1909.

belecidas, e se constituem, pelo seu caráter liminar, como um espaço de negociação, de experimentação e de autorreflexão pessoal e cultural.

Ao traçar esse percurso e não outro, fiz escolhas que se filiam a uma corrente de teóricos e artistas que pensam a cena como um espaço para a construção de contradiscursos aos binarismos das estruturas linguísticas e performativas. Tomei emprestado o conceito de “conhecimento incorporado” (NESS, 1996) para me referir tanto ao meu percurso de autoetnógrafa quanto a de meus companheiros de viagem: experiências que se transformam em memória, que se transformam em conhecimento incorporado, incorporado na cena, na vida, na escrita.

Se em minha performance e no solo de Luiz de Abreu houve uma ação deliberada dos artistas em se debruçar sobre material pessoal, nos processos em que Luiz de Abreu atuou como coreógrafo e na disciplina coordenada por mim houve a condução para que os artistas envolvidos trouxessem material autobiográfico para a criação. Nesses processos ficou evidente que só é possível tal mergulho se o indivíduo está disposto a questionar valores preestabelecidos, se está disposto a se perguntar, de fato, o que quer que a arte seja e qual o papel que desempenha nessa construção.

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

Aliados à linguagem da performance, os diferentes procedimentos utilizados na disciplina como detonadores de experiência e memória contribuíram para que os alunos se lançassem a experimentações autorais, rompendo com a dicotomia forma e conteúdo, ganhando, com isso, autoconfiança, autonomia artística, e colaborando para a diversidade de escrituras cênicas.

Como salienta Lehmann (2003, p.9), sobre a cena que busca um viés político, mais que o conteúdo, “é o modo como você trabalha a percepção dessas questões”, e como se muda tal percepção que mais interessa. E, por isso, a forma como se trabalha o tempo é determinante, pois só criando interrupções, descontinuidades, cesuras, pode-se romper ou, pelo menos, destacar a função ideológica do tempo. A questão que Lehmann (2003) coloca é como podemos, numa sociedade de mídia e de massa, criar essa interrupção. Vejo o trabalho sobre a memória como um meio de criar essas interrupções e, em muitos exemplos, essa interrupção convidava o espectador, coautor, testemunha, cidadão a sair da passividade e compartilhar a responsabilidade.

Os processos que acompanhei não são casos isolados na cena contemporânea de artistas que se apropriam de material autobiográfico para a criação. Desde meados do século XX muitos artistas trilharam esse caminho, nem sempre motivados pelos mesmos interesses: crise da representação, contestação da ordem estética, subversão de valores sociais, expressão de minorias, exploração dos limites do corpo, do tempo, do espaço. Como essas manifestações aconteceram não apenas dentro do que se considera arte em nossa sociedade, os Estudos da Performance, ao aumentar seu foco de visão para as performances em geral, colaboram para pensar em quão fluidos são os trânsitos entre os diferentes campos de pesquisa.

Ileana Díez (2010, p.27), ao pesquisar o que chama de “performances cidadãs”, discute justamente a expansão dos campos artísticos e político-sociais, através das transformações e contaminações entre si e nos fluxos arte e vida, argumentado que “entrando e saindo da arte, vários criadores utilizam os dispositivos artísticos como diferencial adicional que os permite intervir nos cenários públicos, investigando essa complexa fronteira entre arte e política”. Ao se buscar outras formas de representação mais centradas na ideia de presença e de acontecimento, outras realidades invadem a cena, configurando-a como parte ou fragmento do real.

Uma questão levantada durante a pesquisa foi como construir contradiscursos se o artista está envolvido nessa teia discursiva e, mesmo fazendo isso na cena, essa estrutura liminar não se dissiparia tão logo o jogo se efetuassem, voltando tudo ao seu devido lugar anterior? Marvin Carlson, ao discutir esse tema e tomando por base a teoria de Judith Butler (2008) sobre o poder performativo dos atos culturais, considera que

Quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções (CARLSON, 2009, p.195).

Não penso na revolução, mas vi transformações pessoais serem realizadas nesses processos. Vi contradiscursos às práticas dominantes de controle do corpo, lutas pessoais contra micropoderes que querem domesticar corpos, seja pela repressão ou pela estimulação. Trazer para a cena fragmentos autobiográficos de situações de opressão colaborou para se refletir sobre performances que já naturalizaram esses mesmos discursos de opressão e controle.

Tentei não falar pelo outro; busquei criar um diálogo com meus companheiros de viagem, com suas escrituras cênicas. Tentei fugir do discurso alegó-

rico. Não sei se pude (?). Defender uma TESE dá certos privilégios; esquivei-me de apresentar uma verdade sobre essas cenas. Foucault (2002, p.51; 53) aconselha, ao invés da vontade de verdade, buscar “restituir ao discurso seu caráter de acontecimento”, suspendendo a soberania do significante. Se o discurso é sempre “uma violência que fazemos às coisas”, experimentei criar um discurso de múltiplas vozes, na tentativa de apresentar diferentes pontos de vista sobre as diversas cenas comentadas ao longo do percurso investigativo.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- DIÉGUEZ, Ileana. Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades. *Repertório. Teatro e Dança*. Salvador, Ano 13, n. 14, p.20-29, jul. de 2010.
- FONTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- . Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, S. & KOHAN, W. *Filosofia, aprendizagem, experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p.185-193.
- LEAL, Mara Lucia. *Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*. Orientador: Prof. Dr. Fernando de Paula Passos. 2011. 233f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*. São Paulo, n. 3, p.9-19, 2003.
- NESS, Sally Ann. Dancing in the Field: notes from memory. In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.). *Corporalities: dancing, knowledge, culture and Power*. London; New York: Routledge, 1996. p.129-154.
- PASSOS, Fernando. *What a drag! Etnografia, performance e transformismo*. Orientador: Profa. Dra. Susana Martins. 2004. 212f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2004.
- PHELAN, Peggy. Trisha Brown's Orfeo: two takes on double endings. In: LEPECKI (Ed.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p.13-28.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p.25-40, 2003.
- TAYLOR, Diana. Hasta una definición de performance. Tradução de Marcela Fuentes. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p.17-24, 2003.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

DRAMATURGIA E COMICIDADE. NOTAS DE PESQUISA

Marcus Mota

Em uma imediata percepção, excluindo-se nomes de autores, obras e programas televisivos, um imenso conjunto de referências pode surgir a respeito da comicidade. Logo vem à mente uma infinidade de palavras: rir, riso, sorriso, ridículo, engraçado, palhaço, bobo, palhaçada, piada, *clown*, bufo, bufão, *Commedia del'arte*, grotesco, deboche, humilhação, ironia, sátira, satírico, bobagem, estúpido, tolo, ignorante, intriga, boneco, desenho animado, *sitcom*, *stand up*, *gags*, improviso, esquete, escada, tombos, feio, duplas, velho, gordo, comédia de situação, comédia de costumes... e assim por diante

Inicialmente, o escopo da lista reúne referências as mais diversas, o que mostra não só a alta produtividade da comicidade, como também sua diversidade. Assim, a comicidade torna-se um objeto polifocal, que, em suas múltiplas manifestações, pode ser observado, analisado, apreciado e discutido sob variadas perspectivas.

Podemos começar a organizar esse aparente caos reconhecendo que um grupo dessas dispersas referências diz respeito ao efeito que a comicidade produz – rir. Logo, uma das características da comicidade residiria em seu efeito na produção de um desempenho, de atos em quem dela participa.

Tal característica, porém, apesar de tão evidente e fundamental, não define totalmente a comicidade. Há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de fôlego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça, o riso silencioso.

O efeito cômico, ao mesmo tempo que revela grande parte da produção da comicidade, não é seu fundamento, nem muito menos o clímax, a meta, a totalidade do processo. Tal reflexão nos conduz para tentar perceber a amplitude da comicidade.

Outras referências na lista apontam para procedimentos, técnicas e disso para estilos de interpretação e performance. A questão não só está em quem se apropria do evento cômico e a ele responde: de um outro lado, há o articulador da comicidade, aquele que efetiva os estímulos. Em situação de performance, a comicidade efetiva-se em uma interação entre certos estímulos e os efeitos. Os efeitos são produzidos pelos atos do articulador. Suas ações e reações modelam expectativas e experiências da recepção. A produção da comi-

cidade é efetivada em um contexto de nexos, vínculos e atos que se reenviam. A interdependência entre atos e desempenhos configura um espaço de produção da comicidade.

Tais procedimentos e técnicas não são um estoque de ferramentas disponíveis, uma maquinaria de persuasão. A materialidade da comicidade, expressa na manipulação de situações de interação, especifica-se em tradições compositivas e performativas que são horizontes de expectativas tanto para os intérpretes quanto para o público. Dessa forma, há diversas modalidades de produção de comicidade, relacionadas com práticas e situações determinadas. Se a comicidade se materializa em situações de contato e interação e cada situação tem sua especificidade, fazer ir é explorar essas situações, é um estudo desses contextos. E a contextualização da comicidade é a compreensão do nexo entre procedimentos e essas situações.

Quanto mais nos aproximamos dos termos que a lista consigna, mais concluímos que não são só palavras: há uma brutal diferença entre a ideia do cômico e sua produção. Assim, partimos da redução do fenômeno por meio da generalização de um traço – o efeito – para a amplitude de sua configuração – a produção de comicidade.

Nessa amplitude, os termos designam agora vários aspectos dessa produção: composição, realização, recepção, produção e materiais. Comédia de situação, por exemplo. Diz respeito a um tipo de composição, a uma modalidade de organização do espetáculo cômico. A distribuição das cenas, a relação das cenas entre si, a construção de expectativas, tudo isso faz de uma comédia de situação o que ela é, e não outra coisa. Isso do ponto de vista da composição. Ainda, tal composição é performada, materializada em cena por um tipo de interpretação, cenários, iluminação. Continuando, tal comédia seleciona materiais, ideias, vivências, que são reinterpretados em função de sua estética. O mundo representado articula o mundo conhecido, redefinindo-o em função do que vai ser mostrado. Não se pode dizer que uma comédia de situação é definida somente pelos materiais que mostra, pela forma como organiza suas cenas, pela forma como é interpretada ou produzida ou por seus efeitos. A comédia de situação é apreendida na amplitude de seus recursos e procedimentos.

Mais ainda: há tradições diversas de espetáculos definidos como comicidade de situação. Pode ser entendida por oposição a uma comédia de personagem, com predominâncias de complicações da trama, como na *Comédia de Erros*, de Shakespeare, ou em *Sitcons*, como *Seinfeld*, ou a comédia de Plauto.

Além disso, a definição de um espetáculo como comédia de situação não exclui a utilização de procedimentos de outros tipos de espetáculo. Do mesmo modo, os nomes na lista ora se referem a elementos de composição, ou a procedimentos de realização, como o termo “escada”.

De qualquer forma, a comicidade se constitui em desafio ao pensamento ao se propor como objeto polifocal que em sua amplitude requer uma disposição pluralizada e despojada por parte do intérprete.

Ainda mais que em nossos tempos tão pragmáticos e imediatistas tudo parece ficar sensório demais, com a consagração de uma hegemonia dos resultados. Isso fica bem notório na estranha unanimidade de que a grande parte dos espetáculos esteja convergindo para a busca da graça. É preciso ser sempre engraçadinho. Propagandas, filmes, telejornais, peças teatrais – cada vez mais a gente tem que se divertir. As coisas se dividem entre divertidas e não divertidas. E quem quer sofrer?

Essa obsessiva demanda por fazer rir compreende-se em parte pela fisicidade do efeito cômico. Quando você faz rir, e rir espalhafatosamente, você vê o resultado do seu ato, você ouve o público. Essa ruidosa presença nas casas e nos teatros satisfaz tanto quem ri quanto quem faz rir. A causal e estreita conexão entre estímulo e resposta completa-se nesse circuito. Por alguns instantes há uma proximidade, uma fusão. Naquele momento, as pessoas se sentem ótimas por participarem de uma experiência de consumo na qual emoções podem ser expressas.

Ora, se a comicidade para existir precisa ser produzida, se é necessário haver um contexto de produção para sua efetividade, há uma homologia entre esse contexto de produção sobre a comicidade e a situação de se produzir conhecimento sobre a comicidade. Tanto a comicidade quanto seu conhecimento se realizam em situações, em padrões interativos. Os atos que neutralizam esse escopo interacional neutralizam a produção da comicidade e sua compreensão. Como objeto de investigação, a comicidade exige que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito. A comicidade estrutura uma experiência que pode ser analisada em seus procedimentos. O primeiro passo é a compreensão de sua performatividade.

Desse modo agindo, podemos reconhecer dois pressupostos para o estudo da comicidade:

1. A comicidade como performance e como objeto investigável efetiva-se em um contexto de produção no qual referências, nexos, vínculos promovem uma situação interativa que determina o horizonte de atos de composição, realização e recepção. Mais que um elogio ou condena, a comicidade se esclarece como em sua atitude referencial, contextualizável.
2. Sempre de olho na praga da contextualização, reverso da medalha do método apriorístico, tal atitude referencial não se refere somente a nexos entre atos cômicos e não cômicos. A comicidade é metarreferencial, focaliza a si mesma durante sua performance. Enfatiza os atos mesmos envolvidos em sua produção.

Ou seja, a comicidade reorienta referências prévias para a atualidade de sua produção, para a situação de sua performance. Dessa maneira, mais que uma ideia, a comicidade manifesta-se como uma intervenção em nossas estratégias de compreender e modelar atos pessoais ou interpessoais, mas que se efetiva não somente como uma consciência desses atos e sim como ato, ato de atos. Rimos e fazer rir, agindo. A ação cômica é um desempenho aplicado aos seus efeitos.

Entre realizações e gêneros do primeiro cinema, temos uma variedade enorme de obras classificadas como cômicas. Além do efeito cômico, tais obras se organizavam em função de claros procedimentos dramatúrgicos, que correlacionam temas de composição (como as partes são elaboradas e conectadas) a problemas de recepção.

O documentário *When comedy was King* (1960), de Robert Youngson, é uma coletânea de trechos de filmes da arte cômica dos filmes mudos. Vou comentar dois desses trechos.

No primeiro, a partir de *A pair of Tights*, de 1928, temos uma cena aparentemente casual: dois amigos saem para tomar sorvete com suas amigas. Não há como estacionar. Então uma das moças vai comprar sorvete, enquanto os outros, o motorista e o outro casal, esperam por ela. Ora, é realmente a partir dessa cena de reconhecimento, de contextualização, que a comicidade vai operar. Como em uma fuga musical, primeiro vem a apresentação do material que será posteriormente transformado. A comicidade opera sobre referências prévias, conhecidas. Essa cena, o ponto zero do esquete, será o alvo, o foco de intervenção e performance dos atos dos agentes em cena.

Tal situação inicial consiste de ações das personagens: o esquete se abre com o carro estacionando e a moça indo comprar sorvete. Se ela cumprisse com esse programa de ações, não haveria comédia. Tudo que acontece se organiza agora em função das dificuldades que são interpostas entre o ato de comprar sorvete e ir embora. As ações propostas na abertura do esquete projetam um senso de acabamento, de finalização. Mas o não cumprir esse programa, este não acabar é uma ação. É nisso que consiste a operação cômica: a passagem do programa de ações e expectativas presentes na cena inicial para a redefinição desse material prévio, que passa agora a ter como contexto de sua produção os atos de sua transformação.

Assim, a complicação de uma situação aparentemente banal desloca o olhar para aquilo que é enfatizado nos obstáculos da continuidade das expectativas.

De um lado temos o aparente fracasso da ação: a moça falha ao não conseguir trazer os sorvetes. Mas essa lógica só é válida no universo não cômico.

Se o objetivo do esquete fosse mostrar apenas uma mulher indo comprar um sorvete e voltar com ele, tal avaliação estaria correta.

Entretanto, o esquete é montado para explorar a não realização segundo o senso comum, segundo aquilo que se projeta sobre as premissas oferecidas na abertura do esquete, mas sim em função da construtividade que selecionou o que vai ser mostrado. As dificuldades para que a ação se realize segundo as expectativas dadas vão orientar a recepção para observar coisas que se dão dentro do horizonte do esquete. Os obstáculos agem como filtros, que selecionam não só o que se vê, mas o modo como se percebe. Assim, na passagem do senso comum para o universo organizado do esquete, as dificuldades detalham o universo imaginativo que está sendo proposto agora, a partir das carcaças do universo prévio. Tudo o que é mostrado enfatiza o novo universo e seus procedimentos de efetivação.

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e acabamos por rir. Tal resposta relaciona-se ao fato de procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma baixa taxa de ocorrência, produz-se uma resposta ambivalente frente ao que ambivalentemente é exibido. De um lado, os agentes, os atos e os materiais são comuns, conhecidos. De outro, o produto da integração e utilização desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. As possibilidades de alguém ir comprar sorvete e se defrontar com tantas complicações é sem dúvida algo raro e inesperado.

A baixa frequência desse excepcional evento, contudo, não significa sua escassez referencial ou de recursos. Antes, é dentro de uma perspectiva de excesso que o que se pressupunha comum é realizado: a difícil busca do sorvete se desdobra na dificuldade em estacionar o carro. Paralelamente temos as dificuldades de a moça comprar e trazer o sorvete para seus amigos e as de seus amigos estacionarem o carro. O desdobramento do esquete em ações paralelas e igualmente complicadoras amplia a reorientação das expectativas de cumprimento de um programa de ações e expectativas. Essas cenas dentro do esquete sobrepõem, distribuem e generalizam as novas orientações de recepção dos eventos. No lugar de uma genérica continuidade dos acontecimentos, temos sua circularidade: a moça entra e sai da sorveteria; o carro sempre retorna para buscar a moça. As repetições é que se tornam os marcos do esquete, o começo e fim de uma microssequência. E tais marcos tornam-se, ao fim, os referentes, as expectativas de acabamento do esquete.

Das certezas de cumprimento dos atos partimos para a certeza de sua organização: os atos não se encontram motivados por pressupostos ou premissas morais. Não que estejam livres – seguem um programa de realização que ex-

plora as possibilidades de ampliação e diversificação de seus efeitos e procedimentos. Pois, de um lado, o universo imaginativo parece se organizar como a realidade, a partir de padrões. Porém, de outro, é a percepção de padrões que fica em segundo plano no cotidiano, ou não é enfatizada nos atos mesmos. Com o esquete filmado, por causa de sua realização cinematográfica, mostra-se essa organização que motiva os atos. Com isso subverte-se nosso esquema de percepção: não são as pessoas que fazem a realidade, mas os acontecimentos que ultrapassam a vontade de ação.

O segundo esquete é um trecho de *Big business*, performado por Stan Laurel e Oliver Hardy, os nossos conhecidos O Gordo e O Magro. Como no caso do esquete anterior, o ponto de partida é simples, banal – a oferta de um pinheirinho de Natal. Tal qual no outro esquete, estamos diante do estabelecimento do contato – as relações entre a cena e a plateia se fazem a partir, como em um fuga musical, da exposição de uma situação identificável, que será alvo das posteriores transformações.

Após essa breve abertura, temos as operações cômicas – uma série de eventos que cada vez mais se afastam da normalidade inicial. Essa é a fase de ampliação do contato, no qual o mundo da audiência se vê confrontado com duas lógicas simultaneamente relacionadas aos mesmos eventos. Em uma situação normal, os eventos que se seguem têm uma baixa taxa de ocorrência, mas no universo da comicidade eles se tornam recorrentes, abundantes. Da venda da arvorezinha partimos para um conjunto de destruição de propriedades – Laurel e Hardy arrasam a casa e o quintal do dono da casa que recusou a oferta e o dono da casa arrasa o carro e as restantes arvorezinhas de Laurel e Hardy.

Em um primeiro momento, se referimos as ações que vemos ao mundo em que vivemos, facilmente concluímos que há claras e manifestas transgressões de códigos mínimos de civilidade, transgressões essas passíveis de ajuizamentos e penalizações. Contudo, nesta comédia as restrições legais ficam em segundo plano – há a entrada de um policial que apenas observa, intervindo apenas no fim, marcando juntamente o término do esquete, seu terceiro momento – o desligamento do contato.

Macroestruturalmente, os dois esquetes se organizam do mesmo modo, como articulação de uma experiência cômica em suas partes – estabelecimento do contato, exploração do contato e desligamento. A consciência das partes nos clarifica a dramaturgia cômica. Desse modo, mais que o efeito de rir, começamos a compreender a amplitude da comicidade, o porquê de rirmos.

Começamos a rir quando na sucessão das ações mostradas há uma incongruência entre as lógicas pré-cômica e cômica. O impulso de normalizar o referente, de contextualizar o que está acontecendo a partir do que se conhe-

ce, esses atos da recepção são continuamente confrontados com o impulso de desfamiliarização que a sucessão de eventos em cena produz. Da venda de uma árvore, partimos para uma crescente série de retaliações, vinganças. Inicialmente, nossa reação é rir e abanar a cabeça, censurando o ato. Mas como uma retaliação é seguida por outra, aquilo que era exceção e proibição dentro de nossa lógica pré-cômica torna-se agora a normalidade. A sobreposição de eventos que ultrapassam nosso impulso de redução a padrões prévios demonstra como a comicidade atua justamente sobre esses padrões, sobre uma estrutura pressupositiva.

Nesse momento, no embate e embaralhamento entre as lógicas temos a oportunidade de bem compreender que a idealização da comicidade, uma abordagem que a desvincula a modos de produção de conhecimento e realidade, pode acarretar mal-entendidos e generalidades sem fim. Atribuir a comidades valorações extremamente positivas ou negativas em nada contribui para sua compreensão. Rebaixada como arte menor ou glorificada como reveladora de todas as ideologias, a comicidade perpetua-se em sua indefinição.

Como observamos pela cena do esquete e sua recepção, tanto configurações não cômicas quanto cômicas se organizam por padrões de referência que são horizontes de interações. Ao invés de uma oposição polar ou complementaridade esotérica, vemos que em nosso cotidiano agimos com determinados padrões, mas não os enfocamos, não explicitamos esses padrões. Já na comédia é a configuração das ações que vem para o primeiro plano. Por isso tanta duplicidade, repetição e expansão como procedimentos de ampliação e desempenho da premissa cômica. Na comicidade, a enunciação suplanta o enunciado – expõe-se a materialidade, os suportes expressivos dos atos.

No caso do esquete de Laurel e Hardy, observamos como a cena se divide, se duplica entre a dupla que destrói a casa do proprietário e o proprietário que destrói o carro da dupla. Essa bipartição efetiva o começo da ampliação da coerência cômica dos eventos. Inicialmente, essa bipartição é bem marcada, didaticamente apresentada: indignado, o proprietário vai para o carro da dupla, arranca um farol e o arremessa no vidro do automóvel. Por seu turno, a dupla, que observava tudo como plateia dentro da cena, se dirige para a casa do proprietário, arranca uma luminária e a arremessa na vitraça da casa.

A seguir, cada anjo exterminador fica demolindo sua porção de realidade. Assim como no esquete primeiro a dificuldade de agir era a ação mesma da cena, aqui também se constrói o espetáculo destruindo-se o cenário. Essa lógica negativa na verdade, essa negatividade da comédia, tem sua efetivida-

de, sua positividade: interrompendo a teleologia dos atos, seu programa e expectativas de completção, acabamento, tal circuito não progressivo das ações ao mesmo tempo que interfere no horizonte de compreensão dos atos chama atenção para os próprios atos, para seu contexto de produção. Uma ação que se exhibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade, seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição-preparação dos atos.

Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição, reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico. Pois, por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em sequências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas.

Por meio da repetição, ainda, os eventos que tinham uma raridade começam a se tornar comuns. Repetir é produzir padrões, tornando-os observáveis. Vemos em conjunto a coisa e sua configuração. A amplitude cômica consiste nisto: em integrar eventos e sua produção.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo de organização de uma realidade, a comicidade funciona como explicitadora da construtividade de vínculos e referentes. Em nosso mundo habitual também nos organizamos por padrões, repetições e generalizações desses padrões. A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença está em manifestar e tornar observável a coexistência entre a ação e sua configuração. E a comédia faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiares.

Tanto que, após a generalização, temos a hipérbole cômica, quando o confronto entre lógicas, entre impulsos de normalização e ruptura são superados em prol de alguns momentos quando a comicidade é referente de si mesma. O ato de constantemente referir-se ao já conhecido é substituídos pelos próprios referentes que a comicidade provê. No esquete de Laurel e Hardy isso acontece quando o proprietário se desvincula de sua vingança e rivalidade quanto à destruição da dupla e acaba por quase ser engolido pelos farrapos das árvores que, já destruídas, ele tenta destruir e pelas pancadas em um carro já explodido e eliminado. Nesse momento, a sequência de atos destrutivos chega ao seu ápice – não há mais que destruir, não há mais como ir além, mas se

vai, arrasando-se com o nada, com o vazio, pois, quando não há matéria suficiente nem combustível o bastante, inventa-se – o que importa é que no sem mundo mesmo assim há o mundo.

A fenomenologia da comicidade a partir dos esquetes de humor do cinema mudo norte-americano iniciou-nos em uma mais atenta observação de produção e recepção de eventos cômicos. Em um primeiro momento, o ponto zero, o início, é-nos mostrado o mundo tal como ele é, ou como parece ser, por meio de uma ação típica e familiar. Nesse momento o mundo dos espectadores e o mundo da cena estão em equilíbrio, quase síncronicos, partilhando assemelhadas referências. Então há um problema: a ação programada ou proposta não se cumpre. Inicia-se a ruptura entre o mundo tal como ele se apresentava e a continuidade de adiamentos dos planos, do programa de ações prévio. Essa ruptura é esticada: aquilo que não estava conforme às expectativas insiste em perdurar, projetando um outro conjunto de referências. Essa continuidade da ruptura é importante assinalar, pois não se trata de apenas constantemente se referir ao que já não é, mas sim à intensificação da copresença entre aquilo que era e aquilo que agora se impõe. O erro, a falha, a interrupção, o deslocamento – tudo isso se em um primeiro momento estava ataviado ao forte momento de abertura, depois de algum tempo demonstra-se em si mesmo. Assim, se antes havia algo proposto como “normal”, e em seguida a sua desconstrução, temos no decorrer do tempo não só a sobreposição de duas lógicas excludentes da realidade, como o absurdo de aquilo que antes fazia sentido passa a ser ineficaz, e aquilo que era a ruptura com a pretensa estabilidade transforma-se no padrão dos acontecimentos. Em último momento, quando não se pode mais voltar atrás e estamos instalados no familiaridade com o absurdo, chegamos ao êxtase cômico, com o acúmulo de situações imponderáveis, quando estamos libertos de buscar sentido fora do acontecimento mesmo, em sua organização.

Como se pode observar, posturas que idealizam a comicidade, vendo-a apenas como momento de ruptura, de exceção, de abertura a um novo e outro horizonte, acabam por se interrogar limitadamente sobre seu modo de produção e recepção.

REFERÊNCIAS

- CESARINO, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
 PAULUS, Tom (org.). *Slapstick Comedy*. Routledge, 2010.

MEMÓRIAS: A ENCENAÇÃO BIOGRÁFICA PELAS CANÇÕES POPULARES

Silvio R. S. Carvalho

A escolha da temática memória-canção popular decorre de duas experiências pessoais. Uma de ordem artística; outra de ordem acadêmica. Nesses últimos dez anos, como artista, busquei no canto das canções que me marcam e na narrativa das memórias autobiográficas a minha forma de expressão. Cantando e contando tenho (re)significado canções, histórias e poemas, mostrando a minha singularidade artística como representação de uma compreensão súbita que não ignora o contexto, os interlocutores e suas motivações.

As sensações de prazer e descobertas, vivenciadas nos espetáculos apresentados por mim e na relação pessoal com a música, a literatura e a narrativa oral levaram-me, como professor, a me interessar pelas histórias de vida daqueles que participavam dos cursos de formação (Rede UNEB¹, PROESP², Plataforma Freire³ e as diversas licenciaturas dos cursos regulares da UNEB) e das oficinas de contadores de histórias por mim ministradas. Percebi que poderia acionar essas histórias a partir das canções que marcaram as vidas daqueles que participavam dessas experiências, uma vez que a música assegura, em geral, uma ambiência de interação, de dialogicidade, de comunicação verbal, além da sua potência em acionar o que está silenciado. Nesse processo, comecei a suspeitar de que a partir do momento em que os sujeitos se deixam ler pelas canções há a possibilidade de construção de cenas que vão além daquelas imaginadas pelos próprios sujeitos leitores.

-
- 1 Rede UNEB – Programa Intensivo de Formação Continuada para Professores em exercício no Ensino Fundamental, séries iniciais, da rede pública, desenvolvida pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB.
 - 2 PROESP – Programa de Formação de Professores da Rede Estadual de Ensino. Programa desenvolvido, em parceria com a UNEB, para formar professores do Estado da Bahia que ainda não têm licenciatura.
 - 3 Plataforma Freire – Ambiente virtual criado pelo MEC/CAPES para cadastro de professor e realização das pré-inscrições nos cursos do PARFOR (Formação Inicial e Formação Continuada), destinados aos professores sem formação adequada à LDB e em exercício nas escolas públicas de educação básica, estaduais e municipais.

A canção popular brasileira

Muitas canções entram na vida dos sujeitos por vários motivos e formas. Às vezes, é a letra que associamos a determinada situação da nossa vida; outras, a sua sonoridade está diretamente ligada a uma memória afetiva, a uma situação inusitada. Recentemente, em entrevista à revista *Rolling Stone* (2011), Chico Buarque falava sobre a datação de músicas mais agudas, compostas por ele no tempo da ditadura. Ao ser questionado se essas canções não tinham um significado diferente para o público, Chico responde:

Pode ser, pode ser. Porque as pessoas têm uma lembrança afetiva da música. Elas gostam de determinadas músicas porque elas remetem a uma época feliz da sua vida. “Essa é a música que ouvi quando conheci minha namorada”. Isso existe independentemente do que diz a letra. (...). Acredito que as pessoas que não tinham posições políticas claras na época possam ouvir *Apesar de você* hoje e encontrar um valor afetivo muito grande, independentemente do que a letra diz (p.106).

Essa fala de Chico confirma o que vivencio na minha prática de professor e artista. Ministrando uma oficina, intitulada *Música e leitura*⁴, trabalhei com a canção *Apesar de você*, citada na referida entrevista. Dos trinta participantes, apenas um atribuiu o conteúdo da letra ao regime autoritário. Os outros fizeram leituras diversas, associando o “você”, presente na letra da canção, a uma infinidade de metáforas e, na maioria das vezes, a lembranças pessoais que, em nada, se relacionavam com o contexto autoritário dos anos 70 do século passado. Em outras experiências docentes, ao tentar identificar as músicas que marcaram as vidas dos participantes, fui percebendo que as canções escolhidas, em geral, estavam diretamente ligadas às memórias afetivas. As letras ou, simplesmente, as sonoridades dessas canções os remetiam a situações vividas ao longo das suas histórias.

Entretanto, ao pensar a canção popular como acionadora de memórias, levando em consideração, ainda, o fato de fazer parte do cotidiano do brasileiro, bem como de ser o nosso jeito de filosofar, de pensar e inventar o mundo, verifico, sem muito esforço, que grande parte de artistas, conseqüentemente de canções, é excluída (ou melhor, invisibilizada) dos estudos feitos sobre a memória da música popular brasileira.

4 Oficina promovida pelo Centro de Estudos e Assessoria Pedagógica – CEAP, destinada a professores das redes pública e privada e de escolas comunitárias, realizada entre os meses de agosto e setembro de 2011.

Essa invisibilidade se dá, no meu entendimento, pelo fato de os textos que tratam da música popular brasileira apresentarem análises que supervalorizam determinados movimentos artístico-musicais e, em geral, o que acontece, eminentemente, no eixo Rio-São Paulo, produzindo certo centralismo na forma de pensar a canção no Brasil e, conseqüentemente, uma repetição temática. Até entendo essa lógica, uma vez que é necessário se fazer um recorte quando se pretende analisar algum objeto. Entretanto, esse recorte não me parece metodológico, mas uma estratégia de exclusão. Prova disso são, por exemplo, obras que falam dos compositores que foram censurados, ignorando, solenemente, os compositores considerados “cafona”. Em seu livro *Eu não sou cachorro, não*, Paulo Cesar de Araújo (2010) mostra que muitos artistas, vinculados a essa vertente musical “cafona”, apesar de terem sofrido todo tipo de perseguição por parte dos censores, são excluídos dos trabalhos de autores como José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, Ruy Castro, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin, Zuza Homem de Melo, Hermínio Bello de Carvalho, assim como de coleções sobre a história da MPB, publicadas pela Abril Cultural ao longo das décadas de 70 e 80 do século passado, com textos assinados por críticos e jornalistas como João Máximo, Tárík de Souza e Luiz Carlos Maciel.

Muitos desses compositores marginalizados, segundo Araújo, além de terem suas músicas proibidas e discos recolhidos nas lojas pelo regime autoritário, garantiram, com suas altas vendagens, a produção de artistas intelectualizados. Araújo, inclusive, destaca que Caetano Veloso, em texto escrito pouco depois do lançamento simultâneo de seus dois LPs, *Joia* e *Qualquer Coisa*, reconhece o valor de muitos desses artistas chamados de “cafona”. Diz Caetano:

... para que alguém possa fazer *Qualquer Coisa* assim como *Joia* é preciso que as gravadoras tenham Odair José e Agnaldo Timóteo. O universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas como Odair e Agnaldo (apud Araújo, 2010, p.191).

A questão do silenciamento dessas memórias musicais e das que elas guardam, nos estudos e pesquisas desenvolvidos sobre a música popular brasileira, remete-me, também, ao texto do Boaventura de Sousa Santos (2004), intitulado *Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além de um e outro*, onde ele diz que as correntes teóricas e analíticas vinculadas ao pós-colonialismo têm em comum o fato de “darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contempo-

râneo” (p.8). Essa metáfora do Norte-Sul parece-me, de certa forma, se aplicar à problemática da nossa música popular. Apesar de um discurso crítico, os autores considerados pesquisadores acabam fazendo, em grande parte, suas análises a partir de uma visão preconceituosa, categorizando, por um lado, determinadas canções como “boas” e outras “ruins”, com referências próprias do eixo Rio-São Paulo, e, por outro, impondo as suas análises como o “discurso oficial”. Araújo (2010) apresenta um fragmento de texto do crítico Marcel Delon, onde este comenta o lançamento do disco da cantora romântica Joelma. Assumindo o lugar de dono da verdade, o referido crítico argumenta: “Trata-se de música que não informa nada, não ensina nada, não educa nada, porque realmente contém pouca coisa, servindo apenas para embalar corações e mentes menos exigentes” (apud Araújo, 2010, p.188-189).

A compreensão que deriva dessa lógica é de que sofremos ainda de uma mentalidade colonialista, mesmo porque, conforme Boaventura de Sousa Santos (2004), “o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória” (p.8). Quando Odair José é censurado porque fala, em sua canção, sobre a primeira noite de um homem, quando Waldick Soriano sofre perseguições por expressar suas ideias polêmicas sobre Jesus Cristo, além das atuais críticas ferrenhas ao *funk* e ao “pagode” por erotizarem as suas danças, parece não deixar dúvidas de que ainda pensamos de acordo com a moral do dominador.

A partir das reflexões apresentadas por Jauss (1994), fui levado a pensar sobre o que se produz em termos de crítica e análise da música popular brasileira. Esse autor chama a atenção para a construção de um critério que pode determinar o valor estético de uma obra a partir da sua aparição histórica. Diz:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p.31).

Ou seja, quanto menor a distância entre esses dois polos, menos valor teria a obra. Seria esse o critério para determinados críticos desconsiderarem uma série de canções nas suas análises sobre a música popular brasileira? Se for, ousou-me discordar, uma vez que o horizonte de expectativas da música popular brasileira, em termos de recepção, parece-me ser bem mais abrangente do que o da literatura. Quero dizer, em outras palavras, que, em se tratando de canção popular, é preciso reconhecer a existência de realidades plurais e

diferenciadas, reconhecer a diversidade de gêneros, subgêneros e, até mesmo, “sonoridades inclassificáveis que se cria atualmente” (NAVES, 2010, p.141). Toda essa sonoridade rítmica pode embalar não apenas “corações e mentes menos exigentes”, mas, também, corações e mentes mais exigentes.

A canção e a encenação biográfica

Como artista, tenho apresentado espetáculos onde reconstruo uma série de memórias afetivas, através das canções que marcaram a minha vida, as quais chamo de canções de alto-falantes. Essas são canções que, de início, podem ser entendidas como uma informação qualquer, que não busca comunicar algo novo, mas que, assim mesmo, trazem em si potências que atingem diretamente nossas capacidades sensíveis. E por atingirem nossas capacidades sensíveis, acionam memórias latentes ou silenciadas. Ouvir e cantar essas canções, como diz Caetano Veloso, em *Genipapo Absoluto*⁵, “é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então / Mais do que viver do que sonhar / É ter o coração daquilo”.

A partir desses espetáculos, além de ver essas canções como algo que me leva a “ter o coração daquilo”, passei a vê-las, também, como documentos que expressam o nosso jeito de sentir, de lutar, de construir, de pensar e de inventar a vida, o mundo, o sujeito, uma vez que, independente do meu controle, as canções contavam uma história paralela à minha, contavam um jeito de ser do Brasil da segunda metade do século passado. Ou seja, as próprias canções constroem outras memórias, apresentam outros dados biográficos, possibilitando que os elementos, selecionados no processo de criação, sejam “recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador” (SALLES, 1998, p.95).

Duran (1988) afirma que “Deus é a criança que está em nós e a epifania dessa infância é um perfume de infância para onde nos reconduz o odor de uma flor seca” (p.73). Essa afirmativa remete-me a um filme, intitulado *Música é perfume*⁶, que trata de questões e princípios do processo criativo da cantora Maria Bethânia. Se música é perfume, mais uma razão para acreditar no princípio que tem regido o meu trabalho artístico: a potência da canção aciona memórias.

5 Canção de autoria de Caetano Veloso, incluída no LP *Estrangeiro*, Polygram, 1989.

6 Esse filme é um documentário lançado em 2005 e tem a direção de Georges Gachot.

Nesse sentido, o filme *Canções*⁷, dirigido por Eduardo Coutinho (2011), apresenta depoimentos de pessoas anônimas, com formações diversificadas, sobre as canções que marcaram as suas vidas. Os depoentes afirmam, entre outras coisas, que ao ouvirem essas canções são, involuntariamente, reconduzidos aos respectivos lugares e situações, reconstruindo ou reinventando, assim, as suas histórias, as suas vidas. As canções que compõem o documentário fazem parte dos diversos repertórios da música popular brasileira.

No espetáculo intitulado *Navegante*⁸, como no filme *Canções*, trago esse “perfume de infância”, acionado pelas músicas que marcaram a minha história. Um exemplo é o texto narrado em determinada parte do espetáculo: “Uma maçã vermelha!!! Sempre fui incorporado pelo som, pelas cores, pelos cheiros. Uma maçã vermelha, toda enrolada em papel de seda roxo, foi o presente que ganhei trazido da capital. Sim, pois em Inhambupe maçã era coisa rara. O cheiro forte daquele presente, que ‘se anunciava sem constrangimento’, me fez pensar, pela primeira vez, na existência de outros mundos. Hoje, quando sinto o cheiro de maçã, volto a Inhambupe e ouço os boleros e sambas-canções tocados no Serviço de Alto-Falante, no cinema de Chiquinho, nos circos e nos parques de diversão.”

Claro que quando ouço os boleros, as músicas de alto-falante, também retorno à cena do presente, ou seja, da maçã. Caetano Veloso, em *Trem das cores*, ao associar a tonalidade das coisas a situações vividas, traz a imagem da “seda azul do papel que envolve a maçã” como referência das suas memórias.

Outro princípio que rege o meu trabalho artístico é acreditar que a canção popular brasileira nos ajuda a pensar e inventar o mundo, uma vez que ela faz parte do nosso cotidiano. No livro intitulado *O século da canção*, Luiz Tatit (2004), logo na apresentação, destaca que nesses últimos cem anos, além de construir uma identidade sonora do país, essa prática artística “se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (p.11)⁹. É em razão de tra-

7 O documentário *Canções* tem como foco as músicas que ficam na memória e sintetizam os momentos mais dramáticos da vida das pessoas. Entre essas, o homem que canta *Esmeralda*, de Carlos José, e chora lembrando a mãe de 85 anos, e a mulher que canta *Retrato em branco e preto*, de Chico Buarque, retratando sua longa e tumultuada história de amor.

8 *Show* apresentado em Salvador, BA, no Teatro Martin Gonçalves (novembro de 2009) e na Sala de Arte do Colégio Antônio Vieira (setembro de 2011).

9 Luiz Tatit diz ainda: “Nossa canção incorporou ao longo desse período uma grande variedade de fisionomia que, embora não trouxesse qualquer obstáculo para o pronto reconhecimento da maioria dos ouvintes, tornou trabalhosa sua definição artística e, acima de tudo, sua apreciação crítica. Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. (...) Enfim, sem contar com um mínimo de consenso sobre o que a define como expressão artística, a canção brasileira converteu-se em território

duzir os conteúdos humanos, de forma muitas vezes simples e ao alcance da grande maioria, que a nossa canção popular tem nos ajudado a pensar e inventar a vida. Ademais, elas estão no nosso cotidiano, nas palavras de José Miguel Wisnik:

como algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher os hiatos do meio ambiente, do meio físico e subjetivo, a música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que eu vou fazer, papel de parede, pano de fundo, ponto de fuga, (...) uma espécie de cenário, jardim portátil (WISNIK, 2004, p.181).

Já nos anos sessenta, do século passado, uma fala de Nara Leão, expressa no espetáculo *Opinião*¹⁰, retratava bem a força da canção popular. Diz ela:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão (apud TINHORÃO, 1978, p.242).

Em *Mar Noturno*, outro espetáculo apresentado por mim, amparei-me nesse princípio de que as canções nos ajudam a pensar e a inventar a vida. Para a construção do roteiro desse trabalho, que se dividia em duas partes, infância e adolescência, tomei a imagem da casa como referencial. Para retratar a infância, foi pensada a construção de três abrigos distintos, proporcionadores de sonhos: o da permissividade (casa da avó), o da intelectualidade (casa da madrinha) e o da responsabilidade (casa da mãe). Para transformar minha singularidade artística em representação coletiva, escolhi canções que acionavam memórias referentes a esses abrigos.

Nesse espetáculo, a imagem da casa natal não se resumia aos três ambientes. Ia além do ambiente familiar, ampliando-se para outros espaços da cidade onde nasci. É com ela que penso a praça, segunda parte do roteiro, para tratar da fase da adolescência. “A praça de Inhambupe parecia enorme. Suas janelas eram ouvidos atentos à vida que saía pelo alto-falante de Chiquinho”,

livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa” (TATIT, 2004, p.11-12).

10 “O espetáculo *Opinião* reunia, na tentativa impossível de integração, um nordestino cantor de temas rurais (João do Vale, autor de *Carcará*), um compositor urbano de camada popular (Zé Ketí) e uma moça carioca da alta classe média (Nara Leão), e seu velado sentido político, nove meses depois da vitória do movimento militar de 31 de março de 1964” (TINHORÃO, 1991:242). Esse espetáculo foi dirigido por Augusto Boal.

digo na minha narrativa, induzindo o espectador, com a expressão “suas janelas eram ouvidos atentos”, a pensar a praça como casa. Partindo do verso de Caieiro, “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo” (GALHOZ, 1995, p.208), constato: “Na praça de Inhambupe, como Alberto Caieiro, eu já era do tamanho daquilo que conseguia ver”. Para fechar, anuncio que foi na praça que “rompi tratados e traí os ritos. Saí de Inhambupe.”

A canção *No dia em que eu vim-me embora*¹¹, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, fecha o ciclo infância-adolescência. Essa música – com base no princípio de que as próprias canções anunciam outras biografias e outras memórias –, apesar de não estar ligada à minha memória afetiva, compunha aquela cena final, uma vez que retrata a saga de uma pessoa que deixa a sua terra, sozinha, em direção à capital.

São esses princípios que guiam o meu fazer artístico: a canção como meio de filosofar, de compreender melhor o mundo, “como algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar” e como acionadora das memórias afetivas.

Conclusão

Diante do exposto, é possível afirmar a força da canção popular brasileira como acionadora de memórias e, também, como expressão artística que nos coloca em pé de igualdade com o mundo, conforme evidencia o documentário *A música segundo Tom Jobim*¹². O que entendo ser necessário, entretanto, é sairmos da dualidade preconceituosa, do lugar do “bom” e do “ruim”, e construirmos, quem sabe, uma crítica que leve em consideração a potência da canção enquanto arte distinta da literatura. Com isso não quero dizer que a letra da música não tenha que ter qualidade poética, mas que a potência das canções está na soma uníssona de melodia e letra, fazendo com que algumas delas nos peguem pela sua sonoridade; outras, pela palavra.

Ademais, ao navegarmos no jogo da subjetividade perceberemos que a vida não é, exatamente, aquela que a gente viveu, mas a que a gente inventa, pois, como diz Manoel de Barros, “tudo que não invento é falso” (2004, p.67). Com isso, pretendo a minha arte se aproximando mais do “reino das imagens” do que do reino da verdade. A verdade gera certeza e essa reduz o

11 Canção incluída no LP *Caetano Veloso*, Philips, 1967.

12 O filme, com direção de Nelson Pereira, trata da impossibilidade do universo da música de Antonio Carlos Jobim caber em palavras. Não há uma palavra sequer no filme. Uma sucessão de imagens de grandes intérpretes brasileiros e internacionais em performances inesquecíveis, e do próprio Tom Jobim, em diferentes momentos, alinhava a trajetória musical do “maestro soberano”.

mundo. Seria uma incoerência não pensar assim, uma vez que cabe ao artista “aumentar o mundo com as suas metáforas”, “compreender o mundo sem conceitos”, “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (BARROS, 2001, p.23).

Por fim, nesse meu processo artístico, onde me coloco na condição de um navegador da subjetividade, não desprezo as canções que compõem a trilha sonora da minha memória, como procuro ficar atento para não me deixar levar por atitudes preconceituosas com relação às trilhas sonoras que compõem a memória alheia. Mesmo porque considero que as canções que povoam as nossas memórias não foram escolhidas pelo fato de terem uma letra ou uma melodia de qualidade jobiniana, mas, como o perfume, por nos reconduzirem, involuntariamente, a memórias afetivas e, muitas vezes, a memórias silenciadas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não*. 7.ed. Rio de Janeiro: Record: 2010.
- BARROS, Manoel. *Ensaíes fotográficos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Livro sobre nada*. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- DURAN, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Fernando Pessoa. Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.31-34.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes). *Revista Rolling Stone Brasil*, n.61, outubro de 2011.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do pós-moderno ao pós-colonial – e para além de um e outro*. Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra/Portugal, 2004.
- TATTI, Luiz. *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. 6.ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.
- WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio: ou por favor, professor, um década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.167-196.



PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA POR REDES DE SABERES

Daniela Gatti

A ideia de redes

Abordar reflexões sobre processos artísticos em dança a partir da concepção de redes vem na direção de identificarmos nesse modo de atuação a capacidade de ampliação e complexidade dada ao sujeito-artista nas suas relações com os diferentes saberes, proporcionando aberturas na aquisição e produção de conhecimentos tanto no campo sensível quanto no conceitual.

Neste artigo, as proposições estão norteadas pela ideia de religação e complexidade dada por Edgar Morin e Ivani Fazenda, que contribuíram diretamente nas experiências teórico-práticas durante o processo de construção e montagem do espetáculo cênico *Vícios e virtudes – Drama em dança*, baseado nos romances de Marquês de Sade – *Justine, os infortúnios da virtude* e *Juliette, a prosperidade dos vícios*¹. Nesse caso, prática e teoria se fundem no intuito de integrar saberes.

Vários intelectuais e artistas atualmente se apoiam na ideia de construção do conhecimento pela *religação de saberes*. O sociólogo, filósofo e educador francês Edgar Morin² propõe, em suas inúmeras publicações, reflexões em torno de modelos educacionais que sejam mais coerentes e inteligentes, sugerindo uma maior abertura no campo das disciplinas para uma compreensão do mundo mais abrangente, complexa e interligada.

Segundo Morin, para que o indivíduo entre em sintonia com o modelo de sociedade globalizada e interconectada, uma ruptura sobre o conceito de disciplina como compartimento fechado e isolado torna-se necessária no sentido de esse indivíduo estabelecer uma nova conduta de atuação, em que a reforma do pensamento pressupõe a consciência de si e do mundo.

1 Montagem cênica concebida em 2009, Prêmio PROAC 2009 (produção) e 2010 (circulação) pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O espetáculo foi objeto de pesquisa para a tese de doutorado da autora deste artigo, concluída em 2010 pela UNICAMP, orientada pela Profª. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann.

2 Edgar Morin é um pensador contemporâneo transdisciplinar. Nasceu na França em 8 de julho de 1921. Intitula-se “um contrabandista dos saberes” por transitar nas diversas áreas, promovendo o diálogo entre as ciências e a busca das relações entre todos os tipos de pensamento (PETRAGLIA, 2002, p.1).

No lugar da especialização, da simplificação e da fragmentação de saberes, Morin propõe o conceito de complexidade sendo esclarecido por Petraglia em que diz que: “[...] a epistemologia da complexidade incorpora não só aspectos e categorias da ciência, da filosofia e das artes, como também os diversos tipos de pensamento, sejam eles míticos, mágicos, empíricos, racionais, lógicos, numa rede relacional que faz emergir o sujeito no diálogo constante com o objeto do conhecimento” (PETRAGLIA, 2002, p.3). Morin considera que a comunicação se constrói entre as diversas áreas do saber e compreende ordem, desordem e organização como fases importantes e necessárias de um processo que culmina na auto – eco – organização de todos os sistemas vivos.

Atualmente vivemos numa sociedade que apresenta uma multiplicidade complexa de vozes ditando ordens, regras, modelos, padrões, conceitos e ideias. Conforme as reflexões lançadas por Morin, somente a partir do caminho da interligação e intertransdisciplinaridade seria possível viabilizar uma reorganização desse indivíduo através das relações e conexões que ele faz a partir de suas referências éticas, culturais e sociais. A construção do conhecimento se faz nesse caso pela “trama”³ de saberes, possibilitando a esse indivíduo “o atuar de forma crítica e criativa no processo de individuação”.

Seguindo a mesma dinâmica de pensamento, Fazenda propõe que “[...] a interdisciplinaridade cria novas realidades, já que nascem da proposição de novos objetivos, de novos métodos, cuja tônica primeira é a supressão do monólogo e a instauração de uma prática dialógica” (FAZENDA, 1991, p.33). A instauração de uma prática dialógica se dá nesse caso através de aberturas entre o sujeito e objeto, sendo o objeto aqui o próprio conhecimento. Essa tentativa de estabelecermos uma nova atitude frente ao conhecimento pressupõe a superação de diversos obstáculos epistemológicos⁴.

Sobre a prática dialógica, Fazenda também propõe e nomeia como *atitude interdisciplinar*, sendo a atitude desse indivíduo diante de alternativas para a ampliação do conhecimento, de reciprocidade que impele à troca ao diálo-

3 Segundo o dicionário, a palavra *trama* significa: s.f. Tecnologia. Conjunto dos fios que os tecelões fazem passar com a lançadeira entre os fios estendidos do urdimento e transversalmente a estes. Tela quadriculada ou reticulada que se interpõe entre o original e a camada sensível, no processo de similitografia (autotipia). Fig. Intriga, enredo: a trama de uma tragédia. Conjunto emaranhado: a trama dos acontecimentos.

4 Segundo Japiassu, obstáculos epistemológicos são (...) “todas as resistências ou empecilhos colocados pelos especialistas aos contatos, às aproximações, às comunicações, às pontes, às relações fecundantes e criadoras, aos confrontos, em suma, às integrações das disciplinas; o não questionamento das relações atuais entre as ciências ditas humanas e as ciências chamadas de naturais” (JAPIASSU, 1976, p.93).

go com pares idênticos, com pares anônimos ou consigo mesmo. Estabelecer uma atitude de humildade diante da limitação do próprio saber, de perplexidade frente às possibilidades de desvendar novos saberes, de desafio perante o novo redimensionando o velho, de envolvimento e comprometimento com projetos e pessoas neles envolvidas e de compromisso em construir e transformar (FAZENDA, 1991).

Morin indica e traz a referência das artes como sendo a área do conhecimento que mais dispõe dessa *atitude* de religar os saberes. O autor considera que “[...] as artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente. Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana” (MORIN apud Pe-traglia, 2002, p.6).

Apropriando-se dessa atitude, podemos afirmar que o sujeito-artista que se permite adentrar nos processos artísticos de forma interdisciplinar, propicia um campo fértil de troca de conhecimento, onde são construídas *fendas* no espaço do saber. É nesse espaço de possibilidades que o artista potencializa suas capacidades imaginativas e criativas, gerando os momentos poéticos⁵ em seu trabalho, corroborando assim um saber que abarca o *senstuel*.

No livro *A religação dos saberes*, Morin reuniu autores que lançaram proposições em torno dos problemas essenciais da nossa época voltados aos processos educacionais. Em especial, no artigo de Joel de Rosnay, *Conceitos e operadores transversais*, são descritos dois tipos de abordagens complementares que implicam estabelecer a prática de *redes*: A *analítica* e a *sistêmica*. No pensamento do autor, a abordagem *analítica* está direcionada aos elementos separadamente, enquanto a *sistêmica* refere-se às interações entre eles. A abordagem *analítica* considera a natureza das interações e a precisão dos detalhes, enquanto que a *sistêmica* leva em conta igualmente seus efeitos e a percepção global. A primeira é independente da duração, enquanto que a segunda a integra. A *analítica* modifica uma variável de cada vez, ao passo que a abordagem *sistêmica* modifica grupos de variáveis simultaneamente (MORIN, 2001).

5 “O momento poético nos leva além da linguagem na qual se expressa e nos inunda de sentimentos marcantes e transformadores. A beleza da poesia não reside nos verbos e substantivos da escrita, ou nos pigmentos da pintura, ou nas notas de partitura, mas na maneira em que cada elemento é trabalhado, combinado, integrado num todo, o qual se completa com nossa participação” (PAES DE ALMEIDA, s/d, p.22).

A análise feita pelo autor confere a importância do indivíduo em buscar estabelecer os dois níveis de abordagens durante o processo de aquisição do conhecimento de forma complexa e complementar. Rosnay afirma que o indivíduo deve buscar outras possibilidades de saber, saindo do tradicional, exemplificando as pesquisas que se referem às causas primeiras pelo viés do método analítico: o microscópio e o telescópio são ferramentas que permitem dissecar a complexidade a fim de reduzi-la a elementos simples. Já através da abordagem sistêmica, permite-se organizar os conhecimentos de maneira diferente e compreender não só pela análise, mas também pela síntese (ibid., 2001).

Se transferirmos essas duas abordagens direcionadas ao sistema educacional para o sistema de trabalho nas artes da cena,⁶ poderíamos traçar um paralelo aproximando-as nas diferentes camadas de atuação no espaço do fazer artístico. Primeiramente àquelas percorridas pelo conteúdo interno e individual do sujeito-artista, como também àquelas nascidas das camadas que envolvem uma rede complexa de experiências organizadas entre o indivíduo e os *acontecimentos* inerentes a ele.

Nesse caso, o *acontecimento* se dá pela posição de uma via dupla no processo criativo: uma pelo analítico, onde as especificidades das áreas estão presentes, ou seja, o que se refere a praxes de cada área e sua organização enquanto linguagem; e a segunda pelo sistêmico onde acontecem as justaposições e concatenações dos saberes na composição da obra, ou seja, a obra de arte como síntese. Nessa síntese é que estão integrados os saberes, e dessa integração revela-se a obra de arte.

Redes nas artes da cena

Se olharmos para a história, veremos eventos artísticos que expressaram a ideia de integração através das obras partindo dos contextos e da sintonia com as questões pertinentes ao seu tempo no que diz respeito à sociedade, ao indivíduo, suas paixões e questionamentos.

A ópera foi um exemplo de evento artístico que elucidou a ligação entre saberes, mesmo considerando suas distintas concepções estéticas e contextuais. Vejamos, por exemplo, a ópera pensada por Wagner *Gesamtkunstwerk* percorrendo a ideia de “arte total”. Drama; dança; música; elementos cenográficos; figurino; iluminação; dramaturgia e texto eram demarcados pelas ações e convenções no intuito de transportar para a cena a trama a

6 Considera-se dança, teatro e performance como artes da cena, sendo uma área do saber que propõe que o corpo seja o agente transformador do espaço e do tempo.

partir dos personagens e suas relações com o texto, a retórica e a música. As linguagens e suas especificidades sempre muito bem definidas e harmônicas se organizavam no intuito de combinar todos os elementos para se chegar a obra espetacular.

Posteriormente, exemplos como o *happening* e a *performance* propuseram também uma nova abordagem de integração das linguagens, porém numa reversão da ideia de “arte total” proposta por Wagner. Na *performance*, segundo Cohen, “[...] utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc.), só que não se compe de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem” (COHEN, 2007, pp.50-51).

O que vemos é que mesmo entre mudanças conceituais, estéticas e metodológicas dependentes do momento histórico e de seu contexto, toda composição de um evento artístico cênico se organiza de forma complexa. “Como o termo latino indica: *Complexus* – o que é tecido junto” (MORIN, 1997, p.44). Nesse caso, o caminho da *religação* propõe que tudo se ligue a tudo e, reciprocamente, numa rede relacional e interdependente. Nada está isolado no cosmos, mas sempre em relação a algo. Ao mesmo tempo em que o indivíduo é autônomo, é dependente, numa circularidade que o singulariza e distingue simultaneamente.

Ausente de linearidade e provido de complexidade, o sujeito-artista se posiciona a partir das conexões entre os conteúdos tanto no âmbito individual quanto no coletivo, resultando dessa relação o *acontecimento*, que se dá pelas *redes de saberes*.

No caso do processo artístico cênico, a oposição de posições dos diferentes saberes não elimina a fala do outro, mas a compõe. É na composição que cada posição reconhece de antemão o limite do seu saber afirmando-se como diferença, e no diálogo das diferenças a identidade não é nem a soma do saber de todos, nem a sua média, nem o poder de argumentação do mais arguto, mas o “não saber”. O “não saber” não é a indiferença, mas a possibilidade da diversidade de um novo saber, ou melhor, de todos os saberes.

Experiência em rede: *Vícios e virtudes* – Drama em dança

A rede complexa de *acontecimentos* no espetáculo *Vícios e virtudes* – *Drama em dança* passou pela interligação de *saberes* nas diversas áreas de conhecimento no diálogo com as obras de Sade: *Justine, os infortúnios da virtude*, e *Juliette, a prosperidade dos vícios*, examinando os textos nas suas diversas mani-

festações: na produção de múltiplos sentidos, na produção estética, social, cultural, histórica e filosófica (GATTI, 2010).

Da escolha dos textos à criação, foi valorizado o conceito de *redes de saberes* na investigação dos elementos das obras de acordo com o conteúdo da narrativa e sua correspondência dramática. Vários profissionais⁷ foram mobilizados no tratamento do texto até a produção do espetáculo, sendo possível entendê-lo como narrativa e drama em dança.

O processo criativo em *redes* teve o intuito de religar os *saberes* na transversalidade com outras áreas de conhecimento e no campo interdisciplinar. Essa atitude caminhou por uma visão ampla das realizações dos artistas na escolha do texto e sua intertextualidade com o diálogo entre as diversas áreas de conhecimento, tais como a literatura, a filosofia, a música, as artes dramáticas e a dança.

Os textos de Marquês de Sade indicaram o caminho de criação, num cenário provido de antagonismos e contradições sob um discurso de vários saberes, onde loucura e lucidez, imaginação e contingência, corpo e paixões caminhavam ordenadamente pelas cenas.

Através dos romances, o processo de criação buscou dois registros no tratamento das obras. O primeiro operou sobre a estrutura do próprio texto, preso à narrativa (romances); e o segundo passou pela introdução de elementos estranhos a eles na definição da presentificação dramática, ou seja, a linguagem cênica. Esses dois movimentos, entre o *fazer* e o *refletir*, foram conduzidos pelo olhar atento do leitor e pela boa escuta dos intérpretes na construção da reciprocidade entre texto e composição dramática em dança.

A unidade dramática foi estruturada formalmente pela ópera do século XVIII na comunhão das cenas através da música de época, do libreto de apresentação dos personagens e das intervenções eletroacústicas no fortalecimento dos movimentos da dança, na constituição de sensações e sinestésias. O movimento de estruturação dramática aconteceu entre o olhar da direção com a união dos diferentes saberes captando as abordagens das personagens, numa leitura dos processos através da dança, das imagens, dos símbolos, das palavras e dos sons. Nesse caso, “o diretor observa, analisa, cria, relaciona, imagina, compõe, provoca e sugere, atuando num fluxo constante que transita en-

7 Ficha técnica do espetáculo: Interpretação e concepção coreográfica: Daniela Gatti (dança solo); direção cênica: Verônica Fabrini; músicos em cena: Patrícia Gatti (cravo), Gustavo Lemos (músico eletroacústico); dramaturgista: Jeferson de Oliveira Souza; concepção de cenário e figurino: Verônica Fabrini, Heloisa Cardoso e Caio Sanfelice; concepção da iluminação: Cláudia Millás; operador de luz: Camilo Janeri; locução em francês: Cristina Vaz Duarte; cenotécnico: Marcos Laporte; criação gráfica: Gustavo Valezi e Ian Tan.

tre o estar dentro e fora da cena, redimensionando o seu campo de atuação” (GATTI, 2010. p.93).

Entre recitativos e árias, o roteiro das cenas⁸ elucidava valores somente traduzidos nos gestos; às vezes generosos e contidos nas dores, na representação de Justine, e, outras vezes, violentos e abundantes em sensações, na representação de Juliette. O encadeamento das cenas percorreu quadro a quadro, como numa pintura, onde se mesclavam dores e volúpia na tradução das paixões do perverso e a súplica da vítima.

A cenografia procurou se situar na costura simbólica entre signos do cristianismo e instrumentos dos perversos, num jogo de afastamento e comunhão, por contrastes e contrapontos na representação dos personagens.

A dança passou pela reestruturação do corpo na sua inserção num contexto paradoxal; ora inserido pela sensibilidade como indivíduo ou sujeito singular, ora na relação com outros elementos, criando contrastes entre sombra e luz.

Para tanto foram necessários os saberes numa relação sistêmica, na sucessão da composição das cenas, e numa sincronia com o intérprete criador na singularidade de cada gesto dado através da improvisação e da composição cênica. Tanto a sonoridade trazida pelo cravo e as intervenções eletroacústicas, quanto o figurino com o tafetá e o veludo vinho monástico, se apropriaram do ambiente de sensações na tradução das forças da nobreza do libertino e da passividade da vítima.

A partir dessa breve exposição do objeto de reflexão, concluímos que a condução metodológica do processo criativo de *Vícios e virtudes – Drama em dança* se mostrou conforme conceitos trazidos por Morin e Fazenda, ou seja, tanto pela relação individual de cada participante com todos os elementos presentes no processo, quanto através das relações com os diversos saberes gerados coletivamente de forma a integrar as várias expressões artísticas e os conhecimentos presentes nos textos de Sade. Nesse sentido, o processo de construção do espetáculo foi pensado como uma trama, onde todos os envolvidos

8 Roteiro:

- Abertura – O desencontro das irmãs Justine e Juliette
- Ária de Justine – A medida da tua obediência
- Recitativo – Conselhos de Madame Dalbène: a soberania da natureza
- Ária das Facas – Iniciação de Juliette: sociedade dos amigos do crime
- Recitativo – Vermes/corpo: homem-máquina
- Divertimento – Deboche: Luises e Marats
- Ária dramática de Justine – Sodomia
- Dueto – Improviso cravo e computador
- Ária da Chuva – Ordem da Natureza
- Final – Triunfo do raio

no projeto foram coautores da obra, tecendo e construindo um espaço relacional poroso, permitindo assim o risco de vivenciar o desconhecido e permitindo a construção de uma composição singular.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. *Moto Perpétuo: Movimento em busca da poesia*. s/d.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FAZENDA, I.C.A. *Interdisciplinaridade – história, teoria e pesquisa*. Campinas: Papirus, 1994.
- GATTI, Daniela. *Sade na Dança: Um processo Artístico em redes de saberes*. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MORIN, Edgar. *A religião dos saberes: o desafio do séc XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- PETRAGLIA, Izabel. *Edgar Morin: a educação e a complexidade do ser e do saber*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Edgar Morin: complexidade, transdisciplinaridade e incerteza*, Site do IECPS, Brasil, v. 01, p.01-13, 2002.
- http://www4.uninove.br/grupec/EdgarMorin_Complexidade.htm.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

O ENCONTRO ENTRE CIÊNCIAS E ARTES NA UNIVERSIDADE: REFLEXÕES DE UMA EXPERIÊNCIA DOCENTE

Denise Coutinho

Correspondências

A natureza é um templo em que vivos pilares / Deixam por vezes sair confusas palavras; / O homem aí passa através das florestas de símbolos / Que o observam com olhares familiares. / Como os longos ecos que de longe se confundem / Numa tenebrosa e profunda unidade, / Vasta como a noite e a claridade, / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem. / Há perfumes frescos como carnes de crianças, / Doces como os oboés, verdes como as pradarias, / E outros, corrompidos, ricos e triunfantes, / Tendo a expansão das coisas infinitas, / Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso, / Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos (BAU-DELAIRE, 1961).

Introdução

É recente no Brasil a presença de cursos de pós-graduação em artes, comparados com ciências ou humanidades. A produção sistemática de conhecimento articulada à orientação de mestrandos e doutorandos é também nova entre docentes que pertencem ao campo das artes. Nesse contexto, modos de produção, reprodução e transmissão de conhecimento tendem a copiar modelos disciplinares cartesianos, característicos das ciências naturais, que, em certa medida, constituem marco de referência para as ciências humanas ou sociais.

Pesquisas acadêmicas em artes continuam pendendo entre dois eixos: ou se querem científicas, sem apresentar itens tradicionalmente valorizados pelas ciências, e aqui me refiro particularmente ao método, ou então desviam-se das questões mais comumente trazidas pelas ciências, ocupando-se em relatar processos ou fragmentos de processos. Esse tipo de estratégia metodológica, em artes, aproxima-se dos estudos etnográficos ou autoetnográficos, sem contudo filiar-se a essa tradição, que, em ciências humanas, data de mais de um século. Em geral, pesquisas em artes, cujo desenho metodológico as aproxima da etnografia, descrevem e analisam produções do pró-

prio sujeito ou de determinado grupo, seu sistema singular ou particular de signos, significados, sentidos e/ou práticas. Entretanto, quase não promovem diálogo com a tradição teórico-metodológica de pesquisas etnográficas, ou seja, mostram-se como construções isoladas de um contexto mais amplo de investigações.

Neste ensaio, abordo algumas relações entre ciências e artes na universidade, articulando um modelo de demarcação e ampliação de campo disciplinar nas artes cênicas a uma série de reflexões, necessariamente fragmentadas e provisórias, provocadas por essa experiência. Para subsidiar a reflexão epistêmica, apresento uma proposta de abordagem das contradições e complementaridades possíveis entre as modalidades de práticas discursivas e operativas, que, em nossa cultura, ganharam os nomes de ciências, artes e humanidades. Em seguida, relato um experimento de demarcação de campo realizado no contexto de minha prática docente de orientação de pesquisa em dois programas de pós-graduação na UFBA, um no âmbito das ciências-humanidades e outro nas artes. Finalmente, teço reflexões epistemo-metodológicas sobre essa experiência.

Orienta este trabalho um pressuposto: é possível produzir conhecimento sistematizado, com clareza metodológica e rigor, sem reduzir a complexidade do objeto às restrições da epistemologia cartesiana, que, entre outras premissas, advoga o Método como categoria universal (COUTINHO; SANTOS, 2010). Uma preliminar epistemológica: o pesquisador não parte do mundo natural para chegar ao real. A natureza não existe apartada do mundo simbólico; seria, de acordo com o poeta, um templo em que vivos pilares falam confusamente, dado o caráter plural dos signos humanos. A natureza é natureza humana. O mundo não fala por si.

Ciências, artes e humanidades: diferentes campos em complementaridade

Em 1959, Charles Snow ministrou uma conferência na Universidade de Cambridge, sob o título “As duas culturas” (1995). Esse cientista e escritor observou a existência de “duas culturas”, representadas por dois grupos sem comunicação entre si e que produziam um abismo de intolerância, incompreensão e hostilidade: o grupo dos artistas e o dos cientistas.

Além do antagonismo, caracterizado por uma lógica dualista de mútua exclusão, cada um desses grupos se organizou em trincheiras disciplinares, hierárquicas, reforçando e reproduzindo, na formação acadêmica, o quadro da separação entre saberes. O caráter inovador da proposta de Snow

consistiu em considerar as ciências um tipo de “cultura científica”, no sentido antropológico do termo. Não se tratava, portanto, da única, nem mesmo da mais elevada das culturas. Snow também aponta para uma terceira cultura, onde estariam sociologia, psicologia, medicina, demografia, arquitetura, história, economia, etc. É fato que o argumento de Snow não deslocou as ciências do centro do nosso imaginário, porém nos deu uma boa descrição desse abismo entre ciências, artes e humanidades, expondo o dualismo anacrônico que separa hierarquicamente saberes entre científicos e não científicos.

Contemporaneamente, há uma experiência em curso na UFBA e em 17 outras universidades federais brasileiras que apostaram numa nova arquitetura curricular que visa, entre outros objetivos, a recuperar o caráter integral dos saberes, ao fazer com que o estudante dos bacharelados interdisciplinares sejam expostos, durante três anos, a temas interdisciplinares e, sobretudo, às três culturas universitárias : ciência & tecnologia, humanidades e artes.

O marco conceitual desse projeto repousa sobre três eixos: em primeiro lugar, epistemologias não cartesianas demandam e valorizam a intertransdisciplinaridade, o que permite integrar saberes das artes e das humanidades ao universo da pesquisa e da formação. Em segundo lugar, teorias críticas da sociedade promovem a etno-diversidade nos processos educacionais. Em terceiro lugar, uma pedagogia emancipatória permite formar sujeitos com autonomia e inventividade, portanto mais bem preparados para cumprir a missão (trans)formadora da instituição universitária (ALMEIDA-FILHO; COUTINHO, 2011, s/p).

As primeiras turmas que acabaram de se graduar nos BIs em 2011 na UFBA testemunham o sucesso dessa modalidade de formação universitária. As resistências ao modelo de formação em ciclos são grandes, dentro e fora da universidade. O abismo ao qual Snow se referia está presente até hoje, quase um século depois. Estudantes dos BIs são discriminados como pessoas que não teriam conseguido enfrentar o crivo do vestibular ou vistos pejorativamente como indecisos com relação a suas “escolhas profissionais”.

O projeto político-pedagógico que presidiu essa concepção provém de lógicas e modelos de produção de conhecimento que há muito ultrapassaram a lógica cartesiana. São, evidentemente, modalidades não hegemônicas de construção de conhecimento, mas nada impede que sejam testadas e postas à prova como agora, na nossa universidade.

Um experimento de demarcação de campo

Minha prática docente e de orientação de pesquisa se deu inicialmente no Mestrado em Dança e, a partir de 2009, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, todos na UFBA. O ensino de disciplinas ligadas a metodologia e epistemologia permitiram operar simultaneamente com dois modos de produção de conhecimento bastante diversos e, por vezes, opostos. No campo estritamente científico, no PPG em Psicologia e, no campo das artes, nos PPGs de Dança e Artes Cênicas.

Ao observar a surpresa e até o desconhecimento dos estudantes de artes com relação a ferramentas bastante utilizadas nas ciências, comecei a desenvolver, com mestrandos e doutorandos, estratégias de aproximação e delimitação dos seus temas e objetos de investigação, através de busca orientada em redes virtuais, com o objetivo de fazê-los progressivamente acercar-se do contexto de produção, a partir do que já existe escrito e/ou problematizado sobre aquele tema, pelo menos no Brasil.

De todo modo, quero ressaltar que esse procedimento é bastante empregado em programas de pós-graduação que se dirigem pelo referencial científico da produção do conhecimento. Busco aqui relatar tal experiência com dois objetivos: 1. demonstrar que ferramentas são mais que mero artefato de busca e catalogação de dados; 2. ampliar sua utilização em PPGs em artes.

Trata-se de um procedimento de fácil operacionalização que consiste na escolha apropriada de descritores e sua localização em bases de fácil acesso. O recorte do objeto se dá em meio a idas e a vindas desses ambientes virtuais, a partir dos quais os estudantes vão começando a circunscrever, de modo mais concreto e qualificado, um sistema de termos e de relações conceituais que lhes fornecem alguma autonomia e dados de realidade sobre o que já se fez em determinado assunto ou contexto, permitindo-lhes ainda intervir de modo legítimo como agentes do campo em que se acham inseridos.

Ocorre frequentemente, após breve busca em bases de dados como o Banco de Teses da Capes ou seu portal de periódicos, nos darmos conta de que um tema que parecia tão singular já fora explorado, conceitual e/ou experimentalmente, por outros sujeitos do campo ou, o que se tem tornado frequente, por sujeitos e grupos de outros campos. Assim, o Banco da Capes pode ser um valioso instrumento de delimitação do escopo do trabalho acadêmico em artes, fornecendo-nos, também, um amplo leque de pesquisas interdisciplinares. Através dele, podemos catalogar, se não todos os trabalhos, pelo menos a maioria das teses e dissertações produzidas no Brasil a partir de 1987.

A pesquisa pode ser realizada por: instituição de ensino; nível: mestrado ou doutorado; período (ano de defesa); autor; ou por qualquer palavra contida no título, palavras-chave ou resumo. Os dados obtidos são: autor, título, ano de defesa, número de folhas do trabalho; orientador/a; biblioteca depositária; *e-mail* do autor; palavras-chave; área do conhecimento; banca examinadora; linha de pesquisa; agência financiadora; idioma de apresentação; dependência administrativa (federal, estadual, municipal ou particular); e o resumo da tese ou dissertação.

É possível catalogar as regiões ou estados que mais ou menos produzem e ainda identificar os agentes mais requisitados e produtivos, por exemplo, através da coleta dos orientadores e bancas. Entretanto, grande parte desse valioso material é entregue com muitos itens incompletos ou simplesmente vazios de informação, dificultando a produção de um espelho do campo e sobretudo inviabilizando a formação de bancos de dados para estudos de caso.

Para avaliar a importância de escolher com rigor e eficácia as palavras-chave de uma tese ou dissertação, dou um exemplo de busca realizada por mim em 15 de agosto de 2011, no Banco de Teses. Escolhi o nível “Doutorado” e coloquei em Instituição “PPGAC UFBA” e, no assunto, o descritor “Artes Cênicas”. Nenhum resultado. Retirei “PPGAC” e deixei apenas “UFBA”: obtive dez resultados.

Modifiquei o descritor, substituindo “Artes Cênicas” por Artes do Espetáculo”: seis resultados, sendo que todos estavam presentes no descritor “Artes Cênicas”. Um pesquisador exterior ao campo poderia supor que “Artes Cênicas” é um descritor que contém “Artes do Espetáculo”, isto é, Artes do Espetáculo seria um subconjunto das Artes Cênicas.

Passemos agora ao descritor “Etnocologia”: encontrei nove teses, sendo que três estavam nas buscas anteriores. Um aspecto curioso desse cruzamento de dados é que nenhuma das três teses tem o mesmo orientador e um membro da banca é comum a todos. Ao abrir o Lattes dessa artista-pesquisadora que aparece nas três bancas, não encontramos qualquer menção à Etnocologia em seus trabalhos.

Grande parte dos trabalhos acessados apresentam um modelo de Resumo que seria, sem dúvida, considerado inadequado, se comparado aos padrões científicos hegemônicos. Raramente encontramos os itens considerados necessários tradicionalmente: objeto, objetivos, método, breve análise e principais resultados.

Do ponto de vista formal, é impressionante notar a quantidade de resumos em Caixa Alta, procedimento que revela pouco cuidado ou alheamento às normas de escrita acadêmica. Há resumos que consistem em uma única fra-

se; outros apresentam erros básicos de digitação, demonstrando que sequer foram revisados pelo autor ou orientador. Há resumos cujas afirmações são incompreensíveis, revelando extrema fragilidade na coerência interna do texto e dificultando sobremaneira a comunicação, objetivo primeiro de uma exposição de trabalho.

A maioria dos estudos descreve processos pessoais ou grupais artísticos ou em interface com outros campos, sobretudo educação e saúde. Há situações de exploração desse Banco e também de artigos em periódicos qualificados que, por uma subutilização de palavras-chave, fornecem uma amostra não fidedigna do objeto e do campo.

Dou como exemplo um trabalho de tese que trata de um curso de *clown* e traz como palavras-chave: iniciação e passagem. Ao buscar, por exemplo, teses e dissertações com a palavra-chave “passagem”, encontro 4.428 ocorrências. Buscando “iniciação” ou “passagem”, esse número se eleva para 43.976. Evidentemente, não são boas escolhas para permitir a alguém localizar uma pesquisa sobre *clown*. Outro exemplo de subutilização de palavras-chave: uma tese que trata da representação do índio no cinema brasileiro, com uma única palavra-chave: “índio no cinema”.

Reflexões epistemo-metodológicas sobre a investigação acadêmica

A investigação acadêmica – onde incluímos pesquisas em artes, ciências e humanidades – propõe inversões de raciocínio que contrariam a lógica do senso comum¹. Embora os seres humanos vivam imersos na experiência cotidiana, sua inserção no campo da pesquisa se dá por outras modalidades de discurso.

Propomos aqui destacar algumas reflexões provocadas pela experiência de integração ou articulação entre campos, de certo modo subvertendo o entendimento comumente partilhado entre atividade de pesquisa e as demais atividades humanas:

1. Na vida cotidiana, o “já sabido” é o que nos dá estabilidade. Por esse motivo, revistas e jornais de grande circulação utilizam parte do seu espaço em colunas ditas científicas. Imaginar que está “provado” que tal adoçante químico provoca câncer nos reconforta; bastaria não comprar o produto. Em acréscimo, adquirimos apenas alguma informação (e não

1 No entanto, como ensina Samaja (1993, p.15), não é somente descontinuidade a relação entre ciência e senso comum. Ele propõe “recuperar de maneira sistemática la continuidad, que también forma parte de su *proceso*” (grifo do autor).

- conhecimento) daquilo que os cientistas “descobriram” em seus laboratórios.
2. O investigador não se interessa pelo que já conhece; ao invés, o desconhecido é o motor de uma pesquisa. Esse estranhamento da realidade é um ponto de partida tanto para o cientista quanto para o artista, esteja ele ou ela no ambiente acadêmico ou fora dele. A vida cotidiana busca o conhecido, a atividade artístico-investigativa descasca o familiar, tornando-o estrangeiro.
 3. Contrariamente ao que se supõe, a investigação é a arte da pergunta, com especial atenção para a gramática e a sintaxe da enunciação. Sujeito e objeto intercambiam posições e o suposto sujeito da pesquisa está incorporado ao seu objeto, que é uma construção. Não há objetos no mundo; há coisas, reais ou imaginadas e que, por uma operação específica, são apresentadas como objetos.
 4. Não há “Método” universalizável, disponível, pronto para qualquer objeto. Popper afirmou começar suas aulas sobre Método Científico dizendo aos alunos que o método científico não existe: “Tendo, então, explicado aos meus alunos que não há essa coisa que seria o método científico, apresso-me a começar o meu discurso, e ficamos ocupadíssimos (POPPER, [1956] 1987, s/p).
 5. Uma investigação começa pelo futuro e termina no passado. Toda pesquisa tem início com um projeto, que é a operação de escritura do futuro. Do mesmo modo, finda com um relatório da experiência, (re)construção escrita do passado.
 6. Objeto, problema, objetivos, finalidades são deslocáveis; funcionam à maneira de rede, com itinerários que se fazem, desfazem e refazem com grande plasticidade e conectividade.
 7. O Sujeito da Pesquisa é uma categoria que não coincide biunivocamente com o pesquisador. O pesquisador constrói o seu objeto e se torna um sujeito modificado por ele, submetendo-se às cadeias e aos contornos do objeto, indecíveis *a priori*.
 8. A estratégia metodológica talvez seja o item mais plástico e singular do processo, pois ainda que haja uma mesma equipe de investigadores, um mesmo banco de dados, um mesmo projeto de pesquisa e até um mesmo problema a ser enfrentado, cada pergunta indicará um método, modo particular de caminho a ser trilhado (*metá*: ‘além, através’, e *hodós*: ‘caminho’).
 9. Quando uma hipótese se torna aceita e é partilhada por uma comunidade de destino, deixa de ter o estatuto de questão e passa a ser senso co-

mum para aquele campo. A conclusão de uma pesquisa é um necessário retorno ao ponto de partida, que não é de origem, mas de gênese do problema. Nessa retroação, ou recursividade, nunca se volta ao mesmo ponto; o objeto-sujeito, transformados pela experiência, já não serão mais localizáveis no ponto de partida.

10. A pergunta que o investigador faz, diferentemente do que pensa a maioria das pessoas, não é uma pergunta ingênua. Pelo contrário, já insinua e contém uma provável resposta. Portanto, a hipótese nada mais é do que uma prévia resposta a um problema; após tê-la vislumbrado, o pesquisador pode enunciar sua pergunta.
11. Modos de ver a História como a ciência que percorreria o trajeto da humanidade com base em grandes feitos costurados por um assombroso relógio que nunca quebra fizeram-nos pensar em evolução nas ciências com base num suposto encadeamento linear. O que temos pelo lado da história das ciências, Bachelard (1996) e Thomas Kuhn (1997) nos advertem, são descontinuidades, rupturas, quebras de paradigmas, motivados por fatores sobredeterminados (FREUD, 1973 [1893-5]) e contingentes.
12. Para o senso comum, a ideia de ciência vem atrelada à ideia de verdade. Assim, as últimas “descobertas científicas” quase automaticamente ganham estatuto de verdade. Mas o que mesmo significa verdade, se não crenças compartilhadas por uma comunidade que, por sua vez, sustenta teorias, métodos e técnicas próprios, que são gradual ou abruptamente substituídos por outras crenças ou paradigmas?
13. É pela retórica, pelo uso eficiente e eficaz da retórica – arte da palavra – que passamos de um paradigma a outro. Dito isso, compreende-se que não há um necessário como condição de superação de um paradigma. O que há é persuasão, arte de convencer (sedutora metáfora bélica: vencer, com a participação do outro). Ciências são produzidas por cientistas, humanos que, como quaisquer outros, prezam a segurança do conhecimento, o prestígio entre pares e, além disso, a estabilidade de seus grupos.

Considerações finais

A presença da cultura artística na universidade é uma realidade irreversível. Contudo, grandes também são as singularidades do fazer artístico e das investigações na área. Há pontos de ruptura que, longe de impossibilitar o diálogo, convidam-nos a estreitar laços de convivência e conversação. É um

convite a tentar exaustivamente a experiência do “diálogo infinito” (BLANCHOT, 2001) e da “proximidade infinita” (DERRIDA, 1995). Aproximar os campos e fazê-los dialogar não significa tornar tudo ciência ou, por outro lado, apostar no vale-tudo. A proposição de Feyerabend do “tudo-vale” não significa um universo sem regras. Em *Contra o método*, Feyerabend diz que as grandes revoluções nas ciências ocorreram quando alguns investigadores “*decidiram* não se deixar limitar por certas regras metodológicas ‘óbvias’, ou porque as *violaram inadvertidamente*” (2007, p.37, grifos do autor).

Na história da ciência, não há história, no sentido de encadeamento de fatos, causais e temporais. A produção de conhecimento caminha aos solavancos, em descontinuidade. Ciências e artes trabalham desencontros, falhas no saber. Grandes inovadores parecem ter chegado ao mundo com um considerável avanço no tempo, de modo que somente são reconhecidos algum tempo depois da sua época. Por outro lado, é impossível dizer imediatamente o que significa uma descoberta. Somente em movimentos de retroação damos sentidos a eventos produzidos pelas artes, humanidades ou ciências. De qualquer forma, serão sempre conjecturas.

Assim, é com a ajuda de Feyerabend e Freud que concluímos este ensaio:

As culturas mudam, interagem com outras culturas, e a indefinição resultante disso é refletida em seus mundos. [...] Podemos, é claro, imaginar um mundo em que culturas sejam bem definidas e estritamente separadas e em que termos científicos tenham sido, por fim, claramente estabelecidos. Em tal mundo, apenas milagres ou revelações poderiam reformar nossa cosmologia (FEYERABEND, 2007, p.365).

Apenas transmutando ciências em religião pode-se tentar apagar o caráter contingente e cultural de nossos atos. Trata-se da mesma advertência que Freud fizera aproximadamente 50 anos antes: “Ao considerar que o acaso é indigno de decidir nosso destino, não fazemos mais que recair na concepção religiosa do universo” (FREUD, 1973 [1910]).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA FILHO, Naomar; COUTINHO, Denise. Nova arquitetura curricular na universidade brasileira. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 63, n. 1, jan. 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1961.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2006.
- COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. *Repertório. Teatro & Dança*, n. 14, ano 13, Salvador, 2010, p.65-73.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/o-discurso-do-metodo-rene-descartes>>. Acesso em: 10 out. 2008.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FREUD, Sigmund. El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos (comunicación preliminar). Estudios sobre la historia. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva. (I), 1973 [1893-5].
- FREUD, Sigmund. Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. *Op. cit.* (II), 1973 [1910].
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- POPPER, Karl. "Acerca da inexistência do método científico". Prefácio de *O realismo e o objetivo da ciência*, Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- SAMAJA, Juan. *Epistemología y metodología*. Buenos Aires: Eudeba, 1993.
- SNOW, Charles P. *As duas culturas e um segundo olhar*. São Paulo: EDUSP, 1993.

O ESPECTADOR VIRTUAL EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO TEATRAL BRASILEIROS

Letícia Oliveira

Refletindo sobre a recepção no processo de criação teatral hoje

Como propor uma interação efetiva com o espectador nos processos de criação, sendo que o receptor de teatro geralmente não está presente na sala de ensaio, mas sim posteriormente, nos ensaios abertos ou nas temporadas? Como elaborar estratégias de diálogo com um sujeito que estará presente na cena teatral, mas que de fato não *age*, pois permanece num lugar passivo de contemplação do evento cênico? Segundo a etimologia da palavra *espectador*, do latim *spectator*, *-ōris*¹, que significa 'aquele que vê qualquer ato', 'aquele que contempla' e 'aquele que testemunha', pode-se dizer que a presença desse sujeito socialmente histórico durante as apresentações é de fundamental importância na criação e realização teatral, pois esse processo gera diversos pontos de vista e leituras.

O espectador, entendido dentro de uma visão ampla dos estudos da recepção, da comunicação, da crítica e da teoria teatral, a partir da segunda metade do século XX, tem sido cada vez mais um objeto recorrente e legitimado de investigação nos processos cênicos contemporâneos. Durante as primeiras fases de composição do espetáculo, a presença do espectador é um fator decisivo na avaliação dos sentidos presentes, seja a partir dos primeiros espectadores-especializados: direção, dramaturgia, iluminador, cenografia, entre outros, seja através de ensaios abertos, com públicos de diversas realidades culturais. Em seguida, quando o espetáculo vai para a cena, o espectador torna-se um importante agente de formação, de crítica e de opinião, tornando-se uma peça chave para a continuidade das pesquisas e a trajetória dos próprios artistas cênicos em busca da fomentação de novas linguagens e a reflexão sobre recorrentes lacunas de comunicação, geradas na própria apresentação. Diante desse panorama, o espectador pode ser considerado como uma categoria já implícita, no dizer de Umberto Eco², uma instância de enunciação do leitor-modelo,

1 CUNHA. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, p.322.

2 ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, p.31. "A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação

um agente previsto, já na composição de espetáculos pós-dramáticos do contexto brasileiro, que concentram seu interesse em descentralizar a noção de fábula ou enredo linear de uma ideia cristalizada de representação teatral. Tomando como uma referência o termo de Eco, “modelo”, pode-se afirmar que o espectador-modelo seria um sujeito de enunciação ficcional e, sobretudo, um lugar de interlocução e diálogo presente no jogo de comunicação teatral. No lugar da predominância do diálogo e da “quarta-parede”, herança do drama moderno, o Teatro Pós-Dramático investiga o discurso direto com o espectador, rupturas com a sequência das cenas, distanciamentos da representação teatral, a narrativa de imagens e os recursos épicos de interação com a plateia. Trazendo à tona o pensamento de Lehmann, devo salientar que o olhar pós-dramático sobre as manifestações espetaculares na contemporaneidade não exclui a dimensão do drama, do texto e das antigas formas estéticas, mesmo que essas possam surgir falidas ou minimizadas. O teatro pós-dramático deseja operar para além do âmbito dramático, repensando outros modos de representação nos quais o enredo, o texto ou a história não são mais as matrizes, mas, ao mesmo tempo, contrapõem-se e somam-se ao jogo de sobreposições dos signos da cena: a atuação, direção, elementos de plástica, som e espaço³. É nessa fronteira entre representação e não representação, drama e pós-drama, entre texto e cena, que se situa o lugar de ação e interatividade de um espectador-modelo no processo de composição da cena teatral pós-dramática.

Deve-se ressaltar que abordar questões referentes ao papel do público atualmente, inserindo-o dentro da instância real ou ficcional de um evento cênico, não chega a se constituir como uma inovação nas pesquisas teatrais; entretanto, o que se pretende é reafirmar e refletir sobre o lugar do teatro como uma arte que exige a presença dos corpos (atuação, signos de representação e espectadores) a um só tempo, eterno e instantâneo, ao mesmo tempo, ressaltando a importância do espectador inserido já nos processos de composição dos espetáculos e de como alguns grupos vêm investigando mecanismos, metodologias e jogos para o aprofundamento desse tema. É claro que não há espetáculo sem espectador, porém a relevância dada a esse segundo aspecto acompanha a legitimação dos estudos da Recepção nas últimas décadas, e é oportuno lembrar que essa premissa sempre colocou as

da natureza dos jogos; e a disposição intelectual desse leitor (até a necessidade de brincar com o tema dos jogos) é determinada somente pelo tipo de passos interpretativos que a voz pede para dar: olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças”.

3 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, p.34. “Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’.”

artes cênicas num lugar diferenciado em relação a outras artes, tais como a literatura e as artes plásticas, por exemplo, devido a diversos fatores conhecidos, como a definição de teatro como o conjunto de vários signos presentes numa só linguagem e seu aspecto de continuidade tempo-espacial de caráter irreversível em relação ao seu receptor. Entretanto, nós, artistas-pesquisadores, sabemos como de fato interagir com o espectador contemporâneo? Como fazer com que o espectador seja parte integrante, sem que o mesmo não seja intimidado a participar da cena, e de alguma forma, acabar por afastá-lo, ao invés de convidá-lo para o ato cênico? Como ressaltar a importância do espectador inserido nos processos de composição dos espetáculos hoje? Como alguns grupos vêm investigando mecanismos, metodologias e jogos para o aprofundamento desse tema?

Seguindo as reflexões de Patrice Pavis, em *A encenação contemporânea*⁴, o autor apresenta um panorama no qual, de um lado, há uma distância em relação às desconstruções e um esgotamento das teorias mecanicistas e, do outro lado, um culto excessivo às divagações, advindas dos estudos da fenomenologia, na qual a percepção ganhou uma importância tão considerável, que a própria obra artística tem perdido seu lugar de experimentação⁵. Nesse sentido, uma questão que se apresenta é: como aliar as pesquisas nas criações cênicas, no âmbito da produção, à comunicação, pensando nos estudos da percepção, sem que cada lugar não seja minimizado em detrimento do outro? Seria possível um equilíbrio entre a criação e a recepção?

Por isso, a ideia de um estudo sobre o papel do espectador, entendido aqui como o lugar virtual de uma presença programada no processo de criação e exibição dos espetáculos contemporâneos, nasceu com a forte lembrança do impacto que tive quando assisti a *Vida*, espetáculo da Cia. Brasileira, de Curitiba. Isso porque tal montagem apresentava as duas instâncias que me interessavam enquanto pesquisadora: o lugar de uma criação que buscava estruturas abertas, contínua pesquisa, projetada pelos criadores, mas que não se afastava da percepção do público. Digo como espectadora e pesquisadora, pois, concluí que esses dois papéis, o de apreciadora e o de fomentadora de ideias, se aglutinaram, pois ainda estou na busca de rastrear montagens que apresentam propostas na estrutura da encenação contemporânea em relação ao papel do espectador. E para a feitura deste trabalho, comecei a assumir cada vez mais o

4 PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, p.379.

5 PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, p.379. "O espectador tem dificuldade em apreender a estrutura enquanto produção. A produção não emana de uma comunidade unificada e identificável. O espectador está um pouco fatigado da teoria, ou muito intimidado pela desconstrução. Os artistas encorajam a 'divagação' do espectador".

lugar de pesquisa em artes cênicas, que nasce do vendaval das intuições subjetivas, mas que não abandona o alicerce das tendências teóricas, que nos fazem tentar “falar a mesma língua” em busca de compreensão dos pensamentos passados e ao mesmo tempo da contribuição com estudos futuros, tentando, desse modo, aliar a semiologia teatral aos estudos da percepção. Sem dúvida, estou no lugar de uma espécie de *espectadora especialista*, citando Flávio Desgranges, em *A pedagogia do espectador*, quando afirma que:

A conquista da linguagem teatral pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo. A aquisição da linguagem teatral capacita o espectador a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história⁶.

Orientado por esse pensamento, é preciso fazer uma diferença entre os estudos de recepção, ligados à sociologia teatral, que se destinam às estratégias de formação crítica e pedagógica das plateias, e que assumem também uma função de reinterpretação das obras cênicas, já em fase de experimentação e temporadas e os estudos do espectador, como um dos elementos que integram o conjunto de outros elementos de composição da cena, tais como atuação, encenação, dramaturgia, música, espaço, iluminação, que formam o complexo signo teatral. Dentro desse panorama, será abordado o segundo aspecto, que reflete sobre a natureza do espectador como parte integrante e indissociável do processo de criação na cena contemporânea, como um sujeito implícito, e não necessariamente empírico, no processo da comunicação teatral. Esse estudo pretende abrir a porta para a defesa de uma função pré-ativa do espectador na criação e experimentação dos espetáculos. Mas antes refletirei sobre o conceito de *espectador virtual*, ao apontar, na próxima seção, algumas origens, partindo dos estudos semióticos. Na parte final deste trabalho, analisarei brevemente três espetáculos brasileiros datados a partir dos anos 2000: *Hysteria*, no qual o espectador é representado como confidente das lembranças das mulheres; *Medeiazonamorta*, no qual o espectador é configurado como testemunha de um crime e convidado de um casamento, a partir das memórias de uma Medeia decadente; e *Vida*, no qual se identifica a interação íntima dos atores com a plateia, que propõem distanciamentos e jogos de improvisação no desenvolvimento da ação cênica.

6 DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*, p.172.

Em busca do papel do espectador na encenação contemporânea

Optei pelo termo “virtual” inspirado nas colocações de Umberto Eco, quando o autor reflete sobre o chamado “leitor-modelo”⁷, ou “leitor-ideal”, aquele sujeito de enunciação, não empírico, previsto no processo de comunicação. Uma obra na qual se apresentam indícios para que o interlocutor possa acompanhar a trama da narrativa. Considero que os termos “modelo” e “ideal” não são apropriados para este trabalho, pois remetem a uma condução um tanto “mecânica” do texto literário e “virtual”, ainda que insuficiente, para abarcar a abrangência da questão; refere-se à ideia de uma “presença ausente”, programada na criação e experimentada na recepção. Sobre a importância da interlocução no processo de comunicação da arte, Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, argumenta sobre as vozes presentes no processo de enunciação textual e afirma que o ato de *contemplação*⁸ pressupõe uma ampliação da noção de percepção, pois essa é construída como uma ação ativa e eficaz, na qual emissor e receptor trocam experiências e pontos de vista. Retomando suas palavras, ele diz: na *relação com o outro vivenciado* produz-se um conhecimento mútuo estético e ético na obra artística. É preciso inclusive frisar que não faço aqui uma comparação unilateral entre as linguagens da cena teatral e da narrativa literária, pois ambas possuem aspectos em comum, tais como a representação ficcional, mas não se manifestam, nem se realizam da mesma maneira.

A linguagem teatral contemporânea está longe de ser entendida hoje como sinônimo de “drama”, no qual o caráter de história possa submeter toda a natureza das artes cênicas, que incluem ainda a *performance*, a dança, as manifestações e os rituais culturais. Anne Ubersfeld⁹, uma das teóricas da Semiólogia Teatral, diz que o teatro é uma arte paradoxal, pois requer a participação dos diversos sujeitos que a realizam e a experienciam. Segundo a autora,

7 ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, pp.14-5. O teórico italiano define a expressão: “O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. (...) Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões. (...) chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.”

8 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, p.22. “os atos de *contemplação*-ação – pois a contemplação é ativa e eficaz –, os quais não ultrapassam o âmbito do dado do outro e apenas unificam esse dado; as ações de contemplação, que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas”.

9 UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*, p.1. “O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma)”.

os sentidos presentes na obra não são claros num primeiro momento e devem ser compreendidos antes e depois do ato cênico, reafirmando o papel da importância da recepção. Na próxima seção, portanto, apresentarei três espetáculos brasileiros que apontam para uma significativa experimentação com o *espectador virtual*.

O espectador virtual em espetáculos brasileiros

O espetáculo *Medeia zomora*¹⁰, do Grupo Invertido, de Belo Horizonte, foi um processo de montagem que teve como ponto de partida o mito de Medeia, contextualizada num ambiente decadente da prostituição e encenada num espaço não convencional – uma antiga e pequena estação de tratamento de esgoto para fins de análise universitária –, e no qual assumi a dramaturgia e criação textual. Nesse trabalho, além das leituras das peças dos autores ao longo da história teatral (de Eurípides a Heiner Müller), pesquisamos, dramaturgia, atuação e direção, de modo compartilhado, as prostitutas na região da Rua Guaicurus, conhecida como um lugar marginal, que ficava próxima ao galpão da estação de esgoto, onde abrigou as temporadas do espetáculo. Dentro da minha função, propus a participação dos espectadores como *convidados* em um grande casamento e ao mesmo tempo como *testemunhas* dos assassinatos de Medeia, além de roteiros, ao modelo *canovacci*, e de pequenas narrativas em forma de contos, ressaltando assim funções virtuais e programadas pela dramaturgia. O diretor Amaury Borges e a cenógrafa Ines Linke assumiram, através de uma parceria sólida, a criação da encenação e da ocupação do espaço, respectivamente, instaurando para o espectador sensações sonoras, visuais e olfativas. Os atores do Invertido assumiram pontos de vista pessoais, em busca de uma reflexão que apresentasse a realidade social e um olhar ético, através de um jogo direto com o público, a partir das improvisações em ensaios abertos. As colaborações e *feedbacks* entre direção, dramaturgia em relação à atuação, durante os ensaios e temporadas eram constantes e fizeram da peça a possibilidade de se constituir como uma obra aberta.

Cotejando essa experiência com outros espetáculos, desejo apontar algumas características singulares do espetáculo *Hysteria*, 2002, do Grupo XIX, de São Paulo. Tal montagem retrata imaginariamente personagens femininas, historicamente pesquisadas, reclusas numa casa para tratamento de seus acessos histéricos. O espetáculo, no qual tive oportunidade de entrevistar seu di-

10 O texto integral desse espetáculo foi publicado no livro *Cena invertida: dramaturgias em processo*, 2010.

retor, Luis Fernando Marques, apresenta a situação de compartilhamento da dramaturgia entre direção e atuação. Apesar de comprovarmos na ficha técnica do espetáculo que o diretor *assina* a dramaturgia, depois de ouvir o depoimento do mesmo e de ler as impressões da atriz Janaina Leite¹¹ sobre a criação dramaturgical, observei que o encenador assumiu a composição do espetáculo, contemplado, segundo suas palavras, num âmbito “macro”, pensando o lugar do público, enquanto isso, num âmbito “micro”, as atrizes, através do registro em seus diários de bordo, produziram as textualidades, assumindo assim um papel de *atrizes-dramaturgas*. É evidente que a fronteira entre essas funções não era objetivamente traçada, porém, é possível identificar, por causa da condução das atrizes, a noção de uma *espectadora virtual*, assumindo o papel de confidente das lembranças e, por vezes, até mesmo de personagens na cena.

Vida, de 2010, da Cia. Brasileira de Teatro, direção de Márcio Abreu, apresenta uma banda musical numa cidade imaginária, e que propõem ruptura, distanciamentos, jogos de improvisação e metateatro no desenvolvimento da ação cênica. A primeira cena causa um estranhamento, na qual uma música incidental preenche todo o espaço cênico, que é iluminado e no qual um ator apenas disserta, de forma crua, direta e ágil, como um conferencista, sobre as infinitudes de possibilidades de acontecimentos do mundo a partir do jogo retórico descrito a seguir:

– Quem brilha? (pausa) foneticamente, a pergunta é uma modulação ascendente, na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo.¹²

A partir desse início, nota-se que o texto joga simultaneamente com o significante e o significado das palavras, ou seja, com a parte sonora e de sentido das mesmas, gerando uma ampla atenção do espectador, que acompanha o discurso contínuo e desenfreado do ator. Não posso deixar de notar o tom interrogativo, com contínuas pausas, que instaura um jogo direto com o espectador. Conversando com o diretor e dramaturgo Márcio Abreu sobre o processo de criação, esse me relatou que a definição do material criativo, que serviu de base para a construção do texto, originou-se em sua maioria das propostas pessoais da atuação sobre o universo do poeta Paulo Leminski em vários experimentos com o público da cidade e até fora do país, na França. Há presente na linguagem do espetáculo um diálogo fluido entre as narrativas e

11 VIANA, Fausto. *Hysteria/Higiene*, p.113.

12 ABREU, Márcio. *Vida*, p.1.

poesias do autor curitibano e os fatos da vida de cada ator/atriz, que foram representados *ficcionalmente* na cena. O grupo apresenta uma atuação *performativa*, na qual vemos várias rupturas com a teatralidade da cena, gerando, de forma contínua, uma relação próxima e intimista com o espectador. Ainda seguindo as impressões de Abreu, esse afirmou que, apesar da contribuição dos atores para a construção do texto da cena, ele optou por dar uma finalização cuidadosa no roteiro, que uniu o detalhamento da palavra verbal aos elementos da encenação, com uma estrutura aberta. Desse modo, percebe-se uma postura extremamente autoral por parte da atuação, uma estruturação consciente por parte da encenação e uma proposta aberta em relação à plateia, apontando para o que foi discutido no início desse texto, como uma tentativa de equilíbrio entre a produção e a recepção teatral.

Finalmente, acredita-se que, com essas discussões, pode-se contribuir para as reflexões sobre as práticas teatrais, seja através da minha atuação, enquanto artista, seja através da observação de experiências e dos diálogos que estou desenvolvendo a partir de entrevistas com os artistas que integram os espetáculos selecionados. Reafirmar o lugar do espectador, como um olhar ativo no processo de criação e que pode ser observada a partir da presença do olhar da direção, dramaturgo, e outros, como os primeiros espectadores-especializados dentro da estrutura da encenação, representa a oportunidade de levantamento de hipóteses teóricas e práticas, que primam pela experiência e pela fruição estéticas e políticas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcio. *Vida*. Curitiba, 2010. 40 p. [manuscrito datilografado].
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. 15^a imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GRUPO TEATRO INVERTIDO. *Cena invertida: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- UBERSFELD, Anne. *Ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIANA, Fausto Roberto Poço [et al.]. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

MITODOLOGIA EM ARTES CÊNICAS: DIRETRIZES, PRESSUPOSTOS, PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS PARA CRIAÇÃO

Luciana de F. R. P. de Lyra

Entre os anos de 2007 e 2010, desenvolvi o processo criativo do espetáculo *Guerreiras*, como parte de minha investigação de doutorado (LYRA, 2011). Esse processo sucedeu-se, principalmente, por intermédio de uma experiência que intitulei de *Artetnográfica* com uma comunidade de Tejuçuapo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. A experiência configurou-se a partir do contato dos artistas envolvidos na montagem de *Guerreiras* com integrantes da comunidade, que também realizam um espetáculo de título *A batalha das heroínas*, restaurando um episódio histórico ocorrido em 1646, quando um coletivo de mulheres expulsou invasores holandeses da localidade. A *Artetnografia* traduz-se assim pelo cruzamento complexo gerado do contato entre artistas e comunidade, entre *eus* e *alteridades*.

Da *Artetnografia* vislumbrei um *modus operandi* de criação, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, por meio da qual o artista partícipe do processo cênico vincula-se intimamente à produção de sentido da criação. Esse *modus operandi* não se constitui numa pré-fixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais e, concomitantemente, universais dos artistas. O complexo que entrevi é um caminho em que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto antropológico, nas suas experiências *artetnográficas*.

Com inspiração primeira na ideia de *Mitodologia*, cunhada por Gilbert Durand (1990), a *Mitodologia em Artes Cênicas* lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, num processo contínuo de retroalimentação. Da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Victor Turner (1974) em seus estudos sobre a *Antropologia da experiência*.

Há assim uma necessidade vital da imagem e da experiência, uma herança de mitologias, que se põe à prova pelo rito. Desse ponto de vista, o símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo. Tal constatação conduz a uma transformação epistemológica e metodológica, a qual se distancia de

uma estratificação pedagógica de transmissão vertical dos saberes para aproximar-se de certa *pedagogia gnóstica*, o que Morin (1995) vem a chamar “o método do método”. Segundo Durand, a sua *Mitodologia*, que toma parte de sua *Antropologia do imaginário*, procura reconciliar certa ordem metodológica da poética, rejeitando todo o cabedal aristotélico, que teve na escolástica tomista e no método de Descartes a aliança histórico-filosófica, que desafetava o mito de sua potência, em favor da pesquisa científica que se queria iconoclasta sem imagens, gerada do encadeamento dos fatos num raciocínio. Diz Durand:

Jogo com as palavras como veem. Já não uma metodologia mas uma *mitodologia*. Como se o mito, o *sermo-mythicus*, fosse o último momento possível, teoricamente possível, de explicação humana (2004, p.60).

Do viés da *Antropologia da experiência* apontamos uma pedagogia calçada metodologicamente na performance, nas emergências do extraordinário, onde a relação ensino-aprendizagem dá-se à semelhança de relações musicais harmônicas, incluindo também ruídos e tensões da experiência do corpo em contínuo processo social. Podemos afirmar que Turner preconiza uma *Pedagogia das margens* ou, como o próprio aponta, uma *Pedagogia da liminaridade* (1974, p.129), procurando delinear a performance como metáfora e método, e sugerindo que o corpo dos atuantes aderem constantemente às experiências vividas em sociedade, ou seja, está sempre em estado de aprendizado. A partir dessa ideia entende-se o corpo como *locus* performático, do jogo ritual, sendo a performance o espaço de materialização da expressão que vai além da mera comunicação de significados, dando vazão aos ruídos gerados da relação ensino-aprendizagem.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* foi elaborada pela via da contaminação com as ideias desses novos campos antropológicos. Assim como Durand defendia uma *Antropologia das profundidades*, uma Antropologia da imagem reabilitada, com base na *Psicologia das profundidades* de Jung ou mesmo como Turner reforçava uma *Antropologia das margens*, que atribui valor ao “entre”, “à passagem” representada pela performance. A *Artetnografia* e seu desdobramento, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, afetadas por essas proposições, procuram dar vazão a um *Teatro das profundidades, imarginal*, no “fundo” e no “entre”, contrapondo-se a um teatro de superfície e atingindo camadas mais profundas da psique pessoal e coletiva, na percepção inequívoca das margens sociais.

Descendente de estudos vários sobre a imagem arquetípica, a *Mitodologia em Artes Cênicas* assume as imagens universais, amplas, ou seja, as figu-

ras míticas que suprem características poéticas do pensamento, do sentimento, das ações humanas. Partindo do pessoal, as imagens despersonalizam-se, entendendo que o evento individual pode ser reconhecido como portador de importância e essência coletivas. O trabalho com a *Mitodologia em Artes Cênicas*, que surge da *Artetnografia*, visa a restaurar o sentido poético original das imagens, libertando-as de servir a um contexto narrativo linear, para adentrar num épico interno, que se conta na primeira pessoa, no testemunho em ações e intenções egocêntricas de um sujeito personalista que se universaliza no outro, por meio da imagem na cena.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* permite ao artista viver na pluralidade, fomentando o indivíduo na sua abertura para o imaginário e para a performance, que, por si, são espaços políticos, de transgressão e de ruptura. Abrir-se para esses espaços é abrir-se aos espaços da invenção e da criação. No contato com o imaginário elaboramos o ato de ver o que hoje nos cativa e provoca, nossa máscara, ligamo-nos à raiz mesma do fenômeno performático e suas possibilidades de reconhecimento humano, relacionando-o ao trajeto da cultura, por meio da *Artetnografia*.

Há de se destacar que a *Mitodologia em Artes Cênicas* não é uma combinação de técnicas tomadas emprestadas de fontes da Psicologia, da Antropologia, do ocultismo ou mesmo do Teatro, se bem que tem adaptado elementos de muitas delas para sua composição; é, antes de mais nada, um complexo de procedimentos para criação cênica estimulado pela experiência artetnográfica. Com essa proposição mitodológica, não há intenção de ensinar ao atuante um conjunto pré-fixado de habilidades dedutivas, e sim complexificar a relação do atuante consigo mesmo e com o outro, ligando essas ações diretamente com a maturação desse mesmo atuante, que se expõe pessoalmente na poética cênica, afastando-se, de forma concomitante, de uma postura egoica.

Dentre suas diretrizes, a *Mitodologia em Artes Cênicas*: (1) propõe uma episteme particular, uma reconciliação entre poderes da imagem e do símbolo e os poderes do raciocínio na criação cênica, isto é, a interpenetração entre via lúdica e intelectual; (2) fomenta um tempo distendido para criação, um tempo cíclico; (3) estimula a continuidade entre os imaginários do ator e de sua máscara ritual, vinculando trajetos pessoais, subjetivos a emanações culturais objetivas do meio cósmico social na pesquisa artística; (4) alicerça-se sobre fundamentos arquetípicos; (5) dirige-se ao reequilíbrio dos polos, trazendo para a realidade do artista ocidental, eminentemente diurna, um maior contato com técnicas de espiritualização e de desenvolvimento de possibilidades outras do corpo, de contato consigo mesmo; (6) preconiza uma pedagogia do (des)envolvimento interior, onde a ação de desenvolver-se estava intimamente

ligada à ação de envolver-se do atuante com o processo de criação; (7) a partir da *Mitodologia em Artes Cênicas*, a performance torna-se expansão do mito.

Os objetivos da *Mitodologia em Artes Cênicas* giram em torno da ideia de restauração da realidade *imarginal* (imagem e margem) do atuante cênico; do cultivo de sua imaginação e fusão entre seu *corpo-alma-espírito*, visando a que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, *imagens oníricas*, *imagens de fantasias*, *imagens poéticas*, que compõem seu trajeto antropológico e de sua cultura, fomentando uma autogeração do si na troca incessante com o meio pela via das máscaras.

Os *procedimentos* da *Mitodologia em Artes Cênicas* não estão isolados como um conjunto de práticas, mas foram compostos a partir de *pressupostos* e *princípios* norteadores, sem os quais não existiriam. Os dois *pressupostos* foram intitulados *Artetnográfico* e *Lúdico*. Os *princípios* em número de três são: o *Princípio Narcísico*, o *Princípio Alquímico* e o *Princípio Místico*. Os *procedimentos* dessa *Mitodologia* surgem, *a priori*, em três grandes grupos de ritos/jogos seguindo a jornada do herói, quais sejam: *Ritos de Partida*, *Ritos de Realização* e *Ritos de Retorno*.

Os *pressupostos mitodológicos* são desígnios antecipados da *Mitodologia em Artes Cênicas*. Antes de se configurarem os *princípios* e *procedimentos mitodológicos*, é importante que se saiba que esta *Mitodologia* parte de um processo que se dá, preliminarmente, entre o *eu* e a *alteridade*, do artista ao meio, daí *artetnográfico* e essa ação do *eu ao outro* acontece por meio de um estado de ludicidade, da brincadeira. Por se traduzir como pressuposto da *Mitodologia em Artes Cênicas*, a *Artetnografia* coloca-se na base dos *princípios* e *procedimentos mitodológicos*, ou seja, não há *Mitodologia* se não houver um ato de risco do artista no confronto com os abismos de si e do outro em toda a sua estranheza. A *Mitodologia* é fomentada pela saída do artista de sua aura habitual para o encontro da desconhecida alteridade, e tal encontro dá-se por intermédio do jogo, por isso lúdico. No encontro são estimuladas recombinações, reinvenções de realidades, que se desvelam na criação artística.

Os *princípios mitodológicos* são causas primárias, preceitos para o surgimento dos *procedimentos mitodológicos*. Dividem-se em: *Princípio Narcísico*; *Princípio Alquímico* e o *Princípio Místico*. Os procedimentos seguem essas primícias, que são regras-base para configuração das práticas da *Mitodologia em Artes Cênicas*. O *Princípio Narcísico* é o legítimo lago, onde o atuante pode vislumbrar suas potências e fraquezas, desde as margens ao fundo de si. Pelo *Princípio Narcísico* da *Mitodologia em Artes Cênicas*, entendemos que enquanto o atuante olha para si no processo de criação também é olhado por esse es-

pelho d'água que se aprofunda. O artista escolhe o que olhar e para escolher é preciso que haja qualquer coisa que o olhe, concomitantemente.

A *Mitodologia* contém momentos de "luz" sobre a criação, fomentando questões sobre quem realmente somos, o porquê da arte que fazemos, elaborando operações e momentos onde já não somos mais as nossas questões, não estamos mais a elas misturados e sim as compreendemos. O processo de *Mitodologia em Artes Cênicas* propõe-se gradativamente a libertar o atuante de uma alma não cultivada. Com base do *Princípio Alquímico*, trabalha-se com a ideia de espiritualizar/volatizar aquilo que é denso, material, literal e dar corpo aos nossos sonhos, fantasias e imagens, àquilo que é volátil em nós.

Por meio do *Princípio Alquímico*, entende-se que a *Mitodologia em Artes Cênicas* promove um processo de transformação, utilizando toda a vivência artetnográfica enquanto laboratório de criação, desde as experiências em sala de ensaios até a troca com as comunidades artetnografadas. Dessa maneira a ideia do laboratório de criação não se fixa entre *atuantes* e *orientador do processo*, mas rompe o vaso protegido do espaço de criação, entendendo como esse espaço toda a vida do atuante e suas relações, um grande laboratório, que se molda como vaso alquímico real para a criação. Toda a vida é labor (trabalho) oratório (em oração). Na *Mitodologia em Artes Cênicas*, o *Princípio Místico* tem total relação com a religião, mas no sentido da religação do artista ao processo vivenciado, visto como cosmos. O *Princípio Místico*, como redonda o nome, contém os dois princípios mitodológicos anteriores, assim como os pressupostos.

Os *procedimentos mitodológicos* são práticas que seguem as *diretrizes* preconizadas, obedecem aos *pressupostos* estabelecidos e se baseiam nos *princípios* já explicitados. Na sistematização desses procedimentos, a jornada mítica do herói ou os *ritos de passagem* (VAN GENNEP, 1978): *ritos de partida*, *ritos de realização* e *ritos de retorno*, são tomados como aportes. Os *ritos de partida* são ritos iniciáticos do processo de criação. Seguindo a teorias dos *ritos de passagem*, equivalem aos ritos de separação, quando acontece o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo ou de um grupo de um ponto fixo da estrutura social. Os *ritos de realização* possuem características transitantes e ambíguas, trazem referências dos *ritos de partida* (investigação acerca da pessoalidade) e dos ritos futuros, onde emergem as alteridades, as figuras ou máscaras rituais que irão criar a configuração da performance propriamente dita. Os *ritos de retorno* traduzem-se como ritos de avaliação do processo criativo.

Dentre os *ritos de partida* temos os seguintes procedimentos: *A Mística*, a *I Jornada artetnográfica* e as *Vivências Mitodramáticas*. Os procedimentos que fazem parte dos *ritos de realização* dividem-se em: *Vivências Mitocênicas*; *II Jor-*

nada artetnográfica e a *Comunhão Performática*. Quanto aos ritos de retorno, temos: *A partilha* e *A soma*.

A Mística configura-se como momento em que os artistas envolvidos no processo de criação realizam reflexões a respeito de seus princípios artísticos, porquê da busca por aquela poética, por aquela determinada temática, tomando como referências diversos pensadores e práticas relacionadas ao mito-guia do processo. Passado o rito *A Mística*, onde artistas se deparam com expectativas e reflexões, mapeando referências sobre o mito-guia do processo criativo, desemboca-se na *I Jornada Artetnográfica*, fase em que se dá um primeiro momento de trânsito desses mesmos artistas em comunidade ressonante com o *leitmotiv* processual levantado no coletivo. No decorrer da *I Jornada Artetnográfica* capta-se toda sorte de imagens para criação, entendendo essa observação como uma ação comprometida com o ato de observar, sendo, concomitantemente, o artista observado. Nessa interação com a comunidade há decerto a abolição da causalidade linear, ou mesmo o tratamento da comunidade como uma mera fonte, mas antes fomenta-se um terreno comum de compreensão entre o observador e o objeto que observa (GEERTZ, 2008, p.49).

Após os procedimentos de *A Mística* e da *I Jornada Artetnográfica* no processo mitodológico, seguem as *Vivências Mitodramáticas*, nas quais existe uma experiência de *emsimesmamento* do atuante por meio de diversos jogos/ritos, que seguem os princípios do *jogo dramático infantil* (*Child Drama*), que foram desenvolvidos pelo pedagogo inglês Peter Slade (1978) e propõem que todos os participantes do jogo atuem, sem que haja a presença de espectadores. As *Vivências Mitocênicas*, englobadas nos ritos de realização, seguem-se às *Vivências Mitodramáticas*. Assim como estas se inspiram nos *jogos dramáticos*, as primeiras derivam da ideia dos *jogos teatrais*. Diferente das *Vivências Mitodramáticas*, que se caracterizam por envolver todos os participantes no jogo, sem uma preocupação estética, as *Vivências Mitocênicas* promovem a divisão entre atores e espectadores, onde os primeiros todos atuam sob a égide da improvisação livre ou planejada.

A *II Jornada Artetnográfica*, que segue as *Vivências Mitocênicas*, configura-se como segundo momento de trânsito dos artistas na comunidade investigada. No decorrer da *II Jornada Artetnográfica*, retorna-se com a performance ou a poética criada, a partir das imagens captadas na primeira interação em campo. Esse rito confunde-se com o próximo, intitulado *Comunhão Performática*, justamente por ser um estágio que engloba tanto um momento de contato com a comunidade posteriormente à criação, como também a própria criação performática e seu contato com a comunidade. A ação dos atuan-

tes frente à comunidade é, justamente, a observação sutil das mudanças operadas como ecos do contato anterior e as novas alterações devido ao contato com a poética nascente das relações entre atuantes e comunidade. Considerando que a força ritual está em sua forma e que sua força está na sua meta de transmissão da mensagem, a *Comunhão Performática* é, assim, o ápice do processo metodológico, e se manifesta como *rito coletivo*, por excelência, quando artistas e comunidade comungam da experiência gerada do contato, concluindo os *ritos de realização*.

No que tange aos *ritos de retorno*, têm-se os *ritos da partilha* e da *soma*. O *rito da partilha* fornece informações sobre o processo de criação, permitindo aos atuantes decidir sobre as intervenções e redirecionamentos que se fizerem necessários em face do projeto criativo empreendido, além de promover relações cooperativas e colaborativas, na observação da compatibilidade entre os objetivos e os resultados efetivamente alcançados durante o desenrolar do percurso experienciado. Esse mecanismo de *feedback* auxilia nas reformulações dos procedimentos de criação por parte do orientador do processo, no sentido de encontrar estratégias de criação, as quais emancipem o atuante, autônomo de seu processo criativo.

O *rito da soma* permite compreender o nível de (des)envolvimento de cada atuante, gerando uma só imagem do processo que favorece uma espécie de balanço final, uma visão de conjunto relativamente a um todo sobre o qual, até aí, só haviam sido feitos pareceres parcelares. Comprometida com a transformação global do atuante (pessoal, artística e social), a *Mitodologia em Artes Cênicas* prioriza o caráter educativo da avaliação dentro de uma perspectiva emancipatória e democrática, onde todos os participantes do processo criativo responsabilizam-se pelo fim da jornada. Somente essa visão somática, integrada, pode abrir espaço para o início de novo ciclo.

Por fim, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, fruto da experiência *Artetnográfica*, é percurso possível para que o artista possa empreender a ideia da *f(r)icção* entre vida e arte, na investigação da alma, começando por si para animar o mundo. Os mitos são fundamentais, retóricas da *Mitodologia em Artes Cênicas*; eles abrem as questões da vida à reflexão pessoal e culturalmente imaginativa, por isso abrandam o desejo de conhecer o outro, sem passar por si, e promovem a compreensão de que o principal impedimento de conhecer o outro é exatamente o desejo ansioso e temeroso de conhecê-lo.

A *Mitodologia em Artes Cênicas*, assim como a *Artetnografia* são autênticas filhas do mundo pós-moderno; bebem do mesmo vinho de pensadores como Durand e Turner, que alimentam estruturas politeístas de pesquisa, daí entender que tais proposições não são sistemas teórico-práticos que surgem do pen-

samento de uma pessoa que as nomeia, identificando-se depois com um pequeno grupo, nem tampouco são restritas a uma cidade, a um contexto que lhes dão nomes. Defendo que por suas origens polissêmicas e estruturas multivocais, reúnam em seus complexos várias fontes e possibilidades de ataque aos diversos *fronts*, abrindo-se a outras jornadas, que, como o espetáculo *Guerreiras*, tenham o sujeito, a alma da cultura, o humano, enquanto vértices, matérias-primas do processo. O trabalho com a *Mitodologia em Artes Cênicas*, mais do que uma tentativa de implementação de um método, desvela intenções do pensamento contemporâneo na restauração da imagem e do mito como molas propulsoras do reconhecimento de si, assim como a performance enquanto meio ritual de expressão dessas imagens, no estímulo à cena comprometida com a “remitologização” do mundo.

REFERÊNCIAS

- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2008.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas (SP), 2011.
- _____. *Mito rasgado: performance e cavalo marinho na cena in process*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas (SP), 2005.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Portugal: Instituto Piaget, 1995.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus editorial, 1978.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ, 1988.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

PRÁTICAS DE IMPROVISAR 1

Narciso Telles

Práticas de Improvisar 1 é o primeiro de uma série de reflexões do eixo pedagógico do projeto de pesquisa “Aprender a aprender: os *viewpoints* como procedimentos de criação e jogo” que desenvolvo no Curso de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. Aqui nosso foco está no trabalho desenvolvido na disciplina de Improvisação 2, a qual na estrutura curricular do Curso de Teatro congrega alunos do segundo período. Essa disciplina tem por objetivos gerais discutir e experienciar a ação física como elemento constituinte do processo criativo atorial.

Disciplina. Nosso campo teórico se insere na perspectiva do currículo como uma prática cultural, nas noções de “recontextualização” e de “disciplina pré-ativa”. As teorias do currículo vêm gradativamente sofrendo nos últimos anos modificações em suas bases epistemológicas, devido, principalmente, às contribuições teóricas advindas dos estudos culturais, que possibilitaram a compreensão do currículo como um espaço de luta em torno da significação e da identidade. Segundo o educador Tomaz Tadeu Silva, tanto o conhecimento quanto o currículo passam a ser compreendidos como “campos sujeitos à disputa e à interpretação, nos quais os diferentes grupos tentam estabelecer sua hegemonia” (2004, p.135).

O currículo passa a ser visto como um processo de construção social e não como algo já constituído naturalmente. Nessa perspectiva, o autor aponta dois sentidos para o entendimento do currículo: um primeiro focalizaria o currículo como resultado de um processo de construção social no qual o papel da linguagem e do discurso seriam preponderantes, de forma a explicitar as conexões existentes entre “a natureza construída do currículo e a produção de identidades culturais e sociais” (Ibidem, p.135). O segundo sentido descreveria as diversas formas de conhecimento corporificadas no currículo como o resultado desse processo. Esses dois sentidos permitem entender o conhecimento como um objeto cultural, não ficando sua compreensão circunscrita apenas ao conhecimento escolar sistematizado, mas abarcando também o conhecimento cotidiano.

Dessa forma, as relações entre os campos da pedagogia e da cultura vão adquirindo novas dimensões. Com a diminuição das fronteiras entre conheci-

mento escolar e acadêmico, o conhecimento gerado pela cultura de massa, ou seja, aquele adquirido pelos meios massivos de comunicação e o conhecimento do cotidiano, o senso comum, configura-se um amplo sistema de significação, que é, em última instância, cultural.

Segundo Silva, se

o conceito de cultura permite equiparar a educação a outras instâncias culturais, é o conceito de pedagogia que permite que se realize a operação inversa. Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma pedagogia, também ensinam alguma coisa (2004, p.139).

Compreender o currículo e sua dimensão pedagógica como uma prática cultural e dinâmica nos proporciona entender a disciplina – campo de conhecimento – nessa ordem de pensamento, ou seja, como algo também em movimento. É nesse aspecto que o princípio da recontextualização do discurso pedagógico torna-se importante para a pesquisa em questão.

O princípio da recontextualização, proposto pelo educador Basil Bernstein (1995), busca entender o processo de organização das disciplinas escolares não apenas como uma adaptação do conhecimento científico para fins educacionais, mas também como um discurso pedagógico que seletivamente refocaliza e relaciona outros textos. O texto já não é mais o mesmo: é selecionado de forma diferente, é simplificado, condensado e reelaborado. Segundo o educador, as regras de recontextualização constituem os conteúdos e suas relações, os modos de transmissão.

Os conhecimentos escolares, organizados em disciplinas, não possuem uma relação direta com o conhecimento científico em “estado puro”, mas, com suas formas recontextualizadas, ou seja, ocorre um redimensionamento do conhecimento para aquele determinado público. Tal processo tem como objetivo proporcionar a aprendizagem de um determinado conhecimento. O que consideramos uma disciplina pré-ativa seria sua ficha de disciplina que contém a ementa com seus conteúdos específicos, objetivos – geral e específicos.

Dessa forma, compreendemos que a estrutura disciplinar dos cursos de teatro textualizadas em seus Projetos Político-Pedagógicos e em inúmeras fichas de disciplinas apresentam-se como articulador de conteúdos específicos, de forma que o professor de teatro, em sua instituição, com suas práticas e metodologias próprias, possa trafegar por esses conteúdos como lhe prouver.

Improvisação: Um segundo ponto é a utilização da improvisação como fio condutor do aprendizado. Sabemos que um dos principais elementos técnicos utilizados nos processos de ensino-aprendizagem e na criação em tea-

tro é a improvisação. Mas qual a importância da improvisação no currículo dos cursos de Teatro (bacharelados e licenciatura)? Quais as premissas contidas no trabalho improvisacional que o torna fundamental para a formação do artista cênico?

Para Fuser,

o improvisar oferece a vivência prática dos problemas que envolvem a presença do ator em ação: seja no que se refere às questões relativas ao espaço cênico, seja nas concernentes ao contato com o outro, assim como nas que dizem respeito às dificuldades em assumir a atmosfera dada, ou ainda nas da manutenção dos limites propostos (s/d, p.2).

Para Lazzarato,

improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas, sim, instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. [...] Improvisar faz o corpo pensar (2011, p.29).

A prática de improvisação desenvolve no aluno, a percepção de suas capacidades e limites, assim como abre espaços para a utilização de seu corpo-voz e de suas potencialidades criativas. Aprende-se fazendo, instaura-se um processo de conhecimento [in]corporado, no qual o aluno é chamado a atuar também como sujeito no seu aprendizado. Muitos os ingressantes dos cursos de graduação em Teatro chegam sem nenhuma experiência artística, salvo pequenas cenas feitas em escolas e igrejas. Seu conhecimento sobre o teatro, na maioria das vezes, é restrito do ponto de vista dos elementos técnicos e da multiplicidade de práticas que chamamos TEATRO. Daí que as atividades de improvisação presentes nos currículos dos cursos de graduação ocupam uma importância na inserção de noções como: corpo, ação, tempo, espaço, entre outras, sejam [re]conhecidas pelos estudantes com vistas à criação artística.

Viewpoints e composição. Os *viewpoints* são conceitos (Mary Overlie) ou procedimentos de improvisação (Anne Bogart) utilizados para a prática de criação em artes cênicas. Os conceitos dos *viewpoints* (VPS) têm sua origem no movimento da dança pós-moderna norte-americana, que nos anos 70 apresentam princípios de improvisação e composição em dança.

A coreógrafa Mary Overlie desenvolve os *Six Viewpoints*, cujo objetivo era a criação em dança por meio da improvisação. Estes são: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. A diretora Anne Bogart, que fora

aluna de Mary Overlie, com a colaboração de Tina Landau ampliam os VPS, subdividindo-os em físicos e vocais e direcionando-os para a criação em teatro. Anne Bogart é uma das fundadoras da SITI (Saratoga International Theatre Institute) Company, cuja sede se encontra em Nova Iorque e na qual desenvolve treinamentos em torno dos *viewpoints*.

Os *viewpoints* são a articulação de um conjunto de aspectos existentes em várias práticas e pedagogias de formação do artista cênico, de forma a oferecer ao *performer* ou ao criador um maior grau de consciência. Os VPS físicos, também chamados *viewpoints* de movimento, são subdivididos em tempo e espaço. O primeiro grupo se apresenta como: tempo, diretamente relacionado com as velocidades, a rapidez ou lentidão em que alguma coisa acontece no palco; o ritmo, o andamento, normalmente nomeados: muito rápido, rápido, normal, lento e muito lento.

Duração é o tempo cronológico com que o movimento acontece ou volta a acontecer, neste caso ligando-se com a frequência. A duração trabalha especificamente o quanto uma pessoa ou um grupo permanecem em um tipo de movimento antes que ele mude. Resposta cinestésica é uma reação “espontânea” a alguma coisa que acontece fora de você, movimentos e sons; a escuta atenta e total, a resposta não pensada. Exemplos: alguém bate palmas e você pisca, alguém bate uma porta e você levanta instantaneamente de uma cadeira. Repetição é o ato de repetir alguma coisa já feita pelos participantes no espaço de jogo; usar padrões de movimento já utilizados, transformando sempre; pode ser interna (repetir um movimento do seu próprio corpo) ou externa (repetir a forma, o tempo, o gesto, etc. de alguma pessoa externa a você).

O segundo grupo são os de espaço: forma, o desenho ou contorno que seu corpo cria no espaço, com outros corpos e com a arquitetura. Linhas retas e curvas, formas estáticas e móveis, contração e expansão. Gesto é movimento que envolve uma parte ou partes combinadas do seu corpo. Pode ser cotidiano: traz uma intenção ou informação facilmente reconhecível; pode definir tempo e lugar ou estado físico OU expressivo: abstrato e simbólico, expressa um estado interior (sentimentos e sensações); topografia é a imagem que formamos através do movimento no espaço, a trajetória que você descreve com o seu deslocamento e a relação com o padrão coletivo; linhas retas, curvas, diagonais, paralelas, etc. Arquitetura é o lugar físico em que você está trabalhando e como a atenção a ele afeta o seu movimento. Relação espacial é a distância entre os corpos e entre os corpos e o espaço cênico, os vazios; podem-se acentuar essas distâncias (curtas e longas) e a formação de blocos, linhas e círculos.

O trabalho com os *viewpoints* buscam, no exercício da improvisação, desenvolver no *performer* a capacidade para a escuta extraordinária, a habilidade

em ouvir com o corpo todo, a abertura para o jogo, a radicalidade e os limites. Utilizando-se de elementos como a surpresa, a contradição, o imprevisível e o acaso, além de desenvolverem a percepção aberta, a possibilidade de usar tudo em sua volta sem excluir previamente, sem julgar o que é certo ou errado no processo em jogo e na criação. Os VPS aliviam a pressão de ter que criar por si só, de gerar tudo sozinho. Ajudam-nos a deixar algo acontecer, a ter no exercício da experiência a percepção de seus pontos fortes e fracos, seus próprios padrões e hábitos e, desse modo, a possibilidade e a opção de mudança e crescimento.

Na disciplina de Improvisação 2, início sempre com o trabalho de escuta/diálogo/percepção de si, do outro e do espaço, buscando ampliar a relação e criação de cenas e/ou movimentos com as informações contidas no espaço com a presença do aluno e as relações que este estabelece com os colegas em jogo. O exercício da “grade”, no qual dividimos o espaço em linhas paralelas e perpendiculares, é utilizado para que o estudante passe por todos os *view-points* e crie uma relação orgânica com esse material. Na “grade” também introduzimos os conceitos de *soft focus* (foco suave) e escuta extraordinária. Trabalhamos com a ideia de que os participantes são convidados a olhar para o espaço e para os colegas *sem desejo*, ou seja, que adentrem no processo sem um objetivo prévio, mas na liberdade do estar com. O foco suave libera a forma do olhar, pois “quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos, são suavizados, aos outros sentidos é concedido um valor equivalente” (BOGART, 2005, p.31-32).

O jogo vai se esclarecendo pouco a pouco na medida em que também vamos conhecendo melhor nossa coletividade, individualidades, ritmos diferentes, etc. Acho inclusive, por todas as vezes que o testei, que o mais difícil nesta escuta é conseguir acessar o estado de “não acessar nada”, um lugar de não ação que se transforma em ação por estímulos que vêm de fora (protocolo Natali Melena)¹.

A sequência dessa atividade introduzimos VP Arquitetura, o lugar físico no qual estamos envolvidos e como este afeta seu movimento, sua ação, modificando-a totalmente. A proposta era que o aluno procurasse movimentar a partir da escuta, percepção e relação com o espaço, podendo mudar seu trajeto totalmente pelos estímulos externos ao seu redor.

No avanço dessa escuta e resposta a partir da relação (outro ator e/ou espaço), começamos, aos poucos, a introduzir outros elementos: figurinos, ob-

1 Protocolo realizado como atividade de finalização do Laboratório Experimental, desenvolvido no PPGT-UNIRIO em 2006.

jetos e sonoridades. Esse conjunto de estímulos, além dos já trabalhados anteriormente, iam ampliando a percepção e reação a esses estímulos propostos, e aos alunos caberia a seleção do que trabalhar e em quanto tempo. Os procedimentos de trabalho a partir do espaço, da repetição, da criação de ações físicas por meio de um circuito individual e/ou coletivo proporciona ao aluno, pela via da prática, a aquisição de conhecimento de elementos contidos na atuação, para que posteriormente passe ao trabalho de composição. Segundo Tina Landau, “a composição é a prática de selecionar e combinar componentes da linguagem teatral em um trabalho de criação de cenas, um método para revelar nossos pensamentos e sentimentos sobre o material que estamos trabalhando para a criação de cenas curtas” (1996, p.26).

Nas atividades de ensino que realizamos nessa disciplina, propomos um exercício de composição a partir dos VPS. Após os vários encontros práticos, partimos para um processo no qual o aluno deverá desenvolver autonomamente seu processo de criação. Iniciamos para um novo momento da disciplina: a partilha de um processo no qual o aluno de improvisação seleciona o material para ser apresentado e discutido com os colegas.

Nessa direção é que a prática da composição torna-se importante, pois possibilita que após a seleção do material – textos, temas, situações, etc – feita pelo professor e/ou pelos participantes seja reelaborado na dinâmica de um processo criativo, ou seja, por meio de pequenas composições os alunos vão, pela práxis, se apropriando dos elementos caracterizadores da cena teatral para trabalhar. Não se trata aqui de uma relação direta entre o material contido no texto, por exemplo, e sua encenação. A composição, como procedimento de criação e jogo, parte de um processo de reelaboração do material, num jogo performativo com o mesmo a partir de ingredientes propostos pelo professor.

Apresentamos agora alguns ingredientes de uma composição que trabalhamos com os alunos na disciplina de Improvisação 2. Selecione um texto. Cada aluno ou dupla ou pequenos grupos a partir dos ingredientes abaixo relacionados criará uma cena que será uma expressão do mundo contido no texto. A cena deve ter um começo e um fim bem claros. Você deve incluir em sua cena:

- os *viewpoints* (uso do espaço, variação de tempo das ações físicas)
- um cenário
- um papel claro para a plateia (quem são? Viajantes? Médicos?)
- uma revelação de espaço (por exemplo: uma porta se abre e nós vemos o final do corredor)

- a revelação do objeto (por exemplo: alguém abre uma caixa e o objeto X aparece)
- 15 segundos de ação uníssona simultânea
- dois usos de contraste (alto/baixo, rápido/devagar, violento/gentil)
- objetos: uma flor, um jogo de cartas, uma xícara, etc.
- sons: despertar de um relógio; gorjear de pássaros; alguém cantando fora da cena, etc.
- ações: tropeçar, um tapa, um beijo, etc.
- Fragmentos textuais: “eu era tão feliz”, “você lembra”, “o que você acha...”, “você escuta do vento?”, “nós devemos trabalhar”, etc. A composição deverá ser trabalhada num tempo máximo de 15 a 20 minutos.

Essa atividade poderá desencadear um processo criativo intenso, conforme o envolvimento dos alunos e do professor. Torna-se um procedimento de trabalho que visa ao estudante o aprendizado da linguagem teatral pelo fazer artístico e a partir do material de estudo selecionado, que poderá ser tanto da tradição artística (textos teatrais ou literários), documentos históricos ou colhidos na cultura popular.

O modelo de composição acima é uma proposta aberta, cabendo a cada professor, cada aluno, cada grupo desenvolver mais ou menos um ou outro dos ingredientes composicionais, pois, como menciona Tanya Kane:

Não há forma em ensinar esses conceitos [os *viewpoints*], porque cada pessoa tem que acionar o material por si mesmo e ir descobrindo. O professor tampouco pode dizer que um [aluno] faz bom trabalho e outro não. Para mim isto não é possível. Uma técnica tem uma metodologia, tem uma maneira de proceder, há um objetivo: tem que fazer esses exercícios assim e tem que chegar a este ponto. Mas os *viewpoints* não são uma técnica, são um processo. Não há uma maneira de dizer “ah, você faz um bom trabalho, você não tanto...”. Não. Porque cada indivíduo desenvolve seu trabalho simplesmente investigando de “onde ele está”, em reação destes conceitos².

Para Bogart,

os *viewpoints* e a composição oferecem uma alternativa aos métodos convencionais de dirigir, atuar, escrever e desenhar. Eles representam um procedimento claro e uma atitude não hierárquica, prática e colaborativa por natureza (2005, p.15).

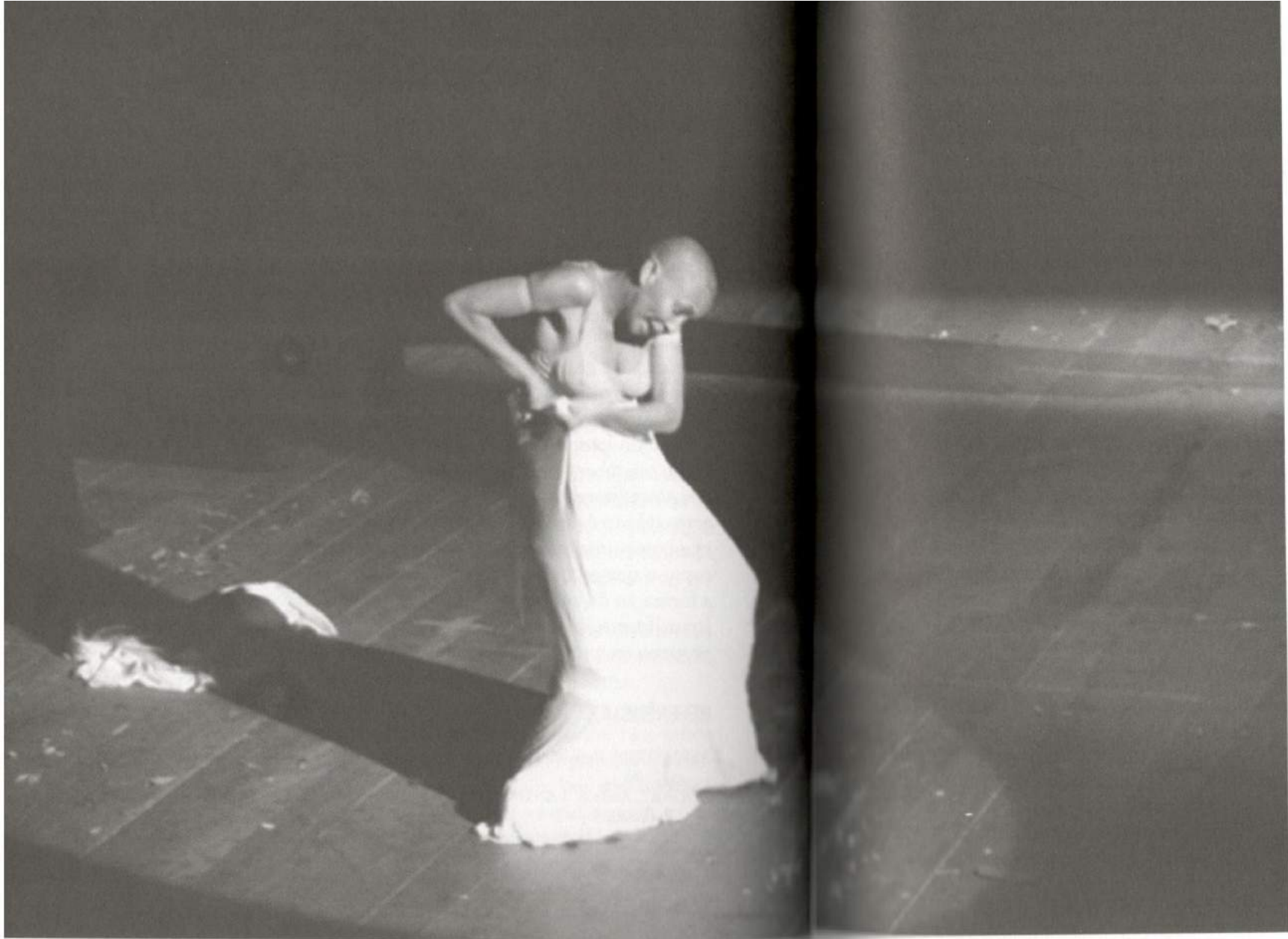
2 KANE-PARRY, Tania. Blumenau, Brasil, 15 jul. 2010. Gravação Digital (35min). Entrevista concedida a Narciso Telles e Coletivo Teatro da Margem.

A atividade da composição dentro da disciplina de Improvisação 2 se relaciona com a percepção grotowskiana em torno do ato de conhecimento, no qual a forma (ou formalização) não funcionaria como um fim, mas um meio de aquisição/formulação do próprio [auto]conhecimento. Grotowski identifica o ato de conhecimento “por sua natureza, é algo aberto, não acabado, não pode ser uma repetição de métodos e de efeitos” (2007, p.47).

A minha experiência docente, no constante processo de propor a cada turma a imersão nessas práticas, tem me levado a pensar a disciplina de Improvisação 2 como um lugar privilegiado na produção da diferença entre o que se é e o que se vem a ser. Num espaço onde o estudante possa desenvolver seu material artístico e ao mesmo tempo adquirir maior consciência de si, do outro e do tempo-espaço cênico. Nesse trabalho o aluno de teatro vai costurando seu saber-fazer artístico em processo e ao mesmo tempo tendo a clareza dos procedimentos utilizados. Compreender que na relação ensino-aprendizagem o aluno é um “sujeito que já não se concebe como uma substância dada, mas como uma forma a compor, como uma permanentemente transformação de si, como o que está sempre por vir” (LARROSA, 2003, p.67), possibilita tratar a formação do bacharel ou licenciado em Teatro como um constante lugar de [trans]formação, no qual ambos [professor e aluno] estão mergulhados num processo recíproco de criação-ensino-aprendizagem.

REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, Basil. *A estruturação do discurso pedagógico: classe, códigos e controle*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- FUSER, Raquel B. Improvisação teatral. In: *Cadernos de textos*. Uberlândia: COARC/COPEV/UFU, s/d., p.2-4.
- FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski-1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007.
- LANDAU, Tina. Source-work, the viewpoints and composition: what arte they? In: DIXON, M. Smith & JOEL, A. Smith (org). *Anne Bogart: viewpoints*. New York: Methuen Drama, 1996. p.13-30.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana. Danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de visão. Exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade. Uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Mediação: Porto Alegre, 2008.
- _____. FLORENTINO, Adilson. A estética teatral pós-dramática e a pedagogia do teatro. In: MÉRISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (orgs). *Teatro: ensino, teoria e prática 2*. Uberlândia: EDUFU, 2011.



DRAMATURGIA E HISTÓRIA: QUESTÕES E ABORDAGENS POSSÍVEIS

Berilo Luigi Deiró Nosella

...a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de ainda nos proporcionarem prazer estético e, em certos aspectos, valerem como normas e como modelos inatingíveis...

Karl Marx

As relações entre teatro e história já não se apresentam como grandes novidades no cenário da pesquisa cênica. Não apenas pensando nos estudos mais tradicionais de história do teatro, história da cenografia cênica ou até mesmo história do ator e da interpretação; ou mesmo nos estudos históricos que podem se utilizar do teatro e suas particularidades para empreender compreensão mais ampla sobre as sociabilidades, economias e políticas de tempos passados. Porém, os limites entre história e teatro enquanto áreas de conhecimento ainda permanecem como fronteiras, e como tais, a serem ou definidas ou redefinidas. Tais fronteiras, nos parece, são ainda mais “confusas” e problemáticas quando empreendemos estudos teatrais específicos: em que a história pode e deve efetivamente assistir um estudo específico, como, por exemplo, do trabalho do ator, das técnicas de interpretação? Ou do diretor, das técnicas cênicas? E se pensarmos em análises formais de obras dramáticas? Resumindo: se há, qual é o lugar da produção artística na história? E vice-versa?

A reflexão que aqui se propõe tem por finalidade um breve e inicial levantamento de questões sobre as relações entre o exercício da análise dramaturgic-a e a história como base metodológica e insere-se no contexto mais amplo da pesquisa “Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético-cultural moderna”¹, onde

1 Pesquisa de doutorado concluída em 16 de dezembro de 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na área de História e Historiografia do Teatro, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), tendo a Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) como orientadora. A referida pesquisa contou com o apoio do CNPq e da CAPES.

se propõe uma leitura de obras metateatrais dos referidos autores, numa interseção história/dramaturgia. O que significa não apenas compreender as referidas obras e suas configurações formais num dado contexto histórico, mas também ter a história, suas questões e seus métodos como “aliados” da análise dramatúrgica.

Para tal empreitada, foi necessário pensar algumas questões estratégicas e metodológicas, que se dividiram fundamentalmente entre: 1) a análise dramatúrgica, entre o texto e a cena; e 2) dramaturgia e história: dois faróis a se iluminarem. Falemos rapidamente de cada uma delas.

A análise dramatúrgica, entre o texto e a cena

Analisar dramaturgia, num primeiro momento, apresenta-se na tradição como uma análise de lastro teórico e metodológico literário; afinal, a dramaturgia encontra-se, em muitos casos, inserida como área específica da literatura. Tal tem seus motivos históricos, os quais não vêm ao caso aprofundar nesta reflexão, pois se tratará aqui muito mais de pensarmos um pouco sobre o que isso significa para a análise dramatúrgica dentro dos estudos cênicos.

Como explicita o nome “estudos cênicos”, o que se almeja (ou se deveria almejar) é uma análise, mesmo estritamente dramatúrgica, que incorpore os campos do estudo cênico de forma ampla como elemento fundamental do olhar para o texto. O que significa dizer que, mesmo que numa análise dramatúrgica o texto se apresente como elemento central, portanto sobreponha-se a outros possíveis elementos cênicos, até mesmo no que pode referir-se a transposições dos mesmos à cena, deve ser convicção do analista que tal análise não pode excluir de seu horizonte o olhar para a cena. Por trás de tal convicção propomos três referências teórico-metodológicas fundamentais.

Peter Szondi, em sua obra *Teoria do drama moderno* (2002), de 1956², empreende uma forma de análise dramatúrgica à qual se dá o nome de “semântica da forma”. Tal “metodologia” (se é que se pode chamar tão simplesmente de método de análise) tem sua origem numa tradição do pensamento em que a relação entre forma e conteúdo, sendo o último compreendido como conteúdo histórico, estabelece-se numa relação dialética profunda, não apenas de representação ou de determinação, mas de contradição. Assumir a possibilidade de contradição entre forma e conteúdo histórico não elimina as correlações; na verdade, as aprofunda. Pensar na relação entre texto e cena

2 No Brasil, o livro de Szondi é publicado apenas em 2002.

para a análise dramatúrgica, a partir de proposta que claramente se foca na forma textual, apresenta uma questão central de imediato: no caso do texto dramatúrgico, ainda dentro do campo da literatura, não é exatamente sua estrutura formal que o caracteriza como tal e não como romance, conto ou poesia? Tal estrutura está, necessariamente, ligada à noção de representação cênica. É o fato de o texto dramatúrgico ser escrito para cena que o faz particular. Mesmo quando declaradamente o autor escreve o texto para que ele se afaste ao máximo da encenação, gerando inclusive dificuldades nessa transposição texto-cena, há algo em sua estrutura que o identifica como dramaturgia, levando-o a ser enquadrado nessa categoria. Pode-se entender isso quando pensamos em textos não dramatúrgicos que, por exemplo, são considerados "teatrais", ou seja, há algo em sua estrutura que tende à cena.

Tal presença interna da cena no texto teatral não é nenhuma novidade desde a *Poética* de Aristóteles e a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, cada vez mais se evidencia. Seja pelo próprio embate entre texto e cena, empreendido pelas vanguardas teatrais do século XX, donde a defesa de um "teatro sem texto" de Artaud restaria como bandeira, gerando nos dramaturgos uma necessidade de "defesa" contra a total liberdade que a cena assume frente as suas obras a partir do surgimento da figura do encenador como artista e autor central da obra teatral; seja pela própria evolução histórica da dramaturgia moderna no século XX, a partir do naturalismo, com a incorporação do elemento épico, apresentado por Szondi. O elemento épico configura-se no drama moderno como uma profunda quebra do paradigma do drama, forma dramatúrgica que empreendeu a defesa do texto em detrimento da cena; assim, sua incorporação, percebermos seguindo o livro de Szondi, significa também um processo de reaproximação do texto à cena. A dramaturgia moderna, em sua epicização, torna-se cada vez mais cênica. Isso fica claro numa série de procedimentos: um grande aumento das didascálias; a multiplicação de ações, espaços e personagens, tornando o texto cada vez mais "imagético"; o surgimento de situações dramatúrgicas representadas apenas por ações, sem oralidade; e, no nosso caso, procedimentos claramente meta-teatrais. A importância que a encenação tem para o desenvolvimento da dramaturgia moderna é tão evidente que um dos capítulos do livro de Szondi, mesmo tratando-se de um livro de análise dramatúrgica, é dedicado à Piscator, um diretor.

Assumir tal peculiaridade da obra dramatúrgica (moderna) não resolve nem esgota o assunto, uma vez que assumir tal peculiaridade está longe de afirmar que: se há uma encenação latente ao texto dramático, havendo o texto já se tem a encenação. Afirmção que poderia nos levar a pensar que a encena-

ção é um ato necessariamente posterior e subalterno ao texto, ou até prescindível diante do texto. Não, a relação entre texto e cena deve ser compreendida também de forma dialética: como uma relação, mas de contradição. O texto é uma obra, a encenação, na verdade, é outra obra. Elas se relacionam num sentido sim de diálogo, mas de autonomia. Tal cisão, também implica duplicidade no âmbito da análise, onde tradicionalmente há a análise literária, do texto, e teatral, da cena, como nos demonstra Raymond Williams:

(...) Podemos estudar uma peça escrita e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica literária, ou terá a intenção de ser. Paralelamente, podemos estudar uma encenação e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica teatral, ou terá a intenção de ser (WILLIAMS, 2010, p.37).

Porém, seguindo com o próprio Raymond Williams, podemos perceber que é possível, e necessário, avançar para além da referida dualidade:

Por uma simples questão de restrição do objeto, o estudo de um texto corre o risco de não incluir nenhuma consideração mais detida sobre a forma de sua possível representação, considerado o desejo do autor quanto à maneira como esta deveria ser conduzida. Similarmente, o estudo de uma encenação pode isolá-la, deixando de considerar a peça escrita. Esses métodos têm sua utilidade, mas, no final das contas, o exercício crítico deve ir além deles. É um avanço ter uma explicação literária de uma peça seguida por uma consideração de sua representação; ou uma explicação teatral de uma encenação precedida por uma explicação do texto que está sendo representado (WILLIAMS, 2010, p.37).

A proposta lançada aqui por Raymond Williams, em sua obra *Drama em cena* (2010), de 1954³, é a de que se procure complementar a análise do texto com a análise de suas encenações, e vice-versa, isso numa perspectiva histórica, ou seja, tratar-se-ia de realizar a análise do texto acompanhada da análise de sua encenação (de preferência uma encenação historicamente relevante) contemporânea. Isso como proposta de uma espécie de “reconstrução histórica” do teatro, que englobe sua produção enquanto texto e cena. O problema fundamental de tal proposta, encarada de imediato por Williams, é a da efemeridade da cena em detrimento do texto. Como empreender a análise de uma encenação de cem anos passados? Que dirá das encenações gregas de a.C.? A essa questão, Williams responde com duas propostas concomitantes: 1) a análise

3 Obra publicada dois anos antes da de Szondi, mas só é traduzida entre nós oito anos depois, em 2010.

de documentos que nos deem indicações sobre a encenação (gravuras, posteriormente fotos; comentários, críticas, etc.); 2) a própria presença, no texto em si, de indicações que possam reconstruir imagetivamente uma proposta histórica de encenação. Para que tais propostas tornem-se viáveis, uma vez que nenhuma refaria ou reviveria concretamente a experiência única da encenação, é necessário lançar mão de um instrumento de análise imprescindível, segundo o autor, para o estudo teatral em todos os seus níveis: a imaginação.

O esforço imaginário em si não precisa ser justificado; ele pode, em determinados casos, ser bem-sucedido ou falhar, mas é uma faculdade sem a qual nenhum estudo atual das artes cênicas seria possível. Tentei conferir uma força imaginativa a tudo o que digo, em meus argumentos conclusivos, sobre as possibilidades dramáticas contemporâneas, especialmente sobre nossos novos meios de escrita e representação cênica (WILLIAMS, 2010, p.39).

É daqui que nossa proposta de análise dramatúrgica deve lançar-se. Como já dito, trata-se de uma proposta de análise dramatúrgica, porém é importante ressaltar que ela procura focar-se na forma dramatúrgica como objeto mais específico, e, ao se focar na forma, empreender uma leitura que necessariamente passa por sua proposta intrínseca de cena. Como já dissemos, pensar em texto e cena é pensar numa relação de autonomia onde a cena se apresenta como outra obra, que estabelece referências com o texto, mas o faz em sua autonomia; assim, o texto dramatúrgico, necessariamente, é dramatúrgico porque estabelece referências com a cena, mas o faz em sua autonomia. Considerar tal é afirmar exatamente a possibilidade de, a partir de um exercício imaginativo, empreender uma "leitura" do texto teatral que não exclua sua concretude cênica, porém, no caso, sem apoiar-se necessariamente numa experiência específica de concretização cênica do mesmo. Seria de certa forma também uma leitura, como nos coloca Ryngaert.

A leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja "incompleto" por natureza, mas que ele resulta de um regime paradoxal, (...). ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória (RYNGAERT, 1995, p.30).

Sendo assim, uma análise dramatúrgica que prescindia da história é também uma análise que realiza concretizações provisórias de potencialidades cênicas das obras dramatúrgicas. Leituras histórico-teatrais do texto literário.

Dramaturgia e história: dois faróis a se iluminarem

Tais leituras, como já deve ter ficado claro, se dão necessariamente num âmbito histórico. O que significa dizer que, a exemplo do que propõe tanto Williams como Szondi, é preciso compreender as referidas obras e suas estruturas num dado contexto histórico. Porém, não podemos ser ingênuos de imaginar que uma possível relação entre história e dramaturgia (ou outro tipo de produção artística) dê-se num tal nível de determinismo que não se possa pensar em formas cênico-dramatúrgicas parelhas que se materializem em momentos históricos completamente diversos. Já de saída, aqui se apresenta a questão: como investigar uma estrutura dramatúrgica parelha presente em dois contextos históricos diversos? Tal motiva-se pela total concordância com a relação dialética entre forma e conteúdo histórico, já aqui explicitado, presente na obra de Szondi. No que diz respeito à relação entre dramaturgia e história no âmbito aqui apresentado, ou seja, da compreensão da dramaturgia em seu contexto histórico propriamente dito, há duas formas de enfrentar tal relação, ambas muito próximas e correlatas, porém com suas particularidades: uma diz respeito à luz que a história lança à compreensão dramatúrgica, incluindo-se aí as possíveis influências que certos acontecimentos históricos podem ter sobre a obra; a outra, inversamente, diz respeito à luz que a obra lança à história. Neste segundo caso, há ainda a possibilidade de dois desdobramentos: a luz que a dramaturgia lança à história num sentido amplo, ou seja, a possibilidade de a dramaturgia apresentar-se como documento de análise ao historiador, possibilitando a ele a compreensão de cenários, ambientes e mentalidades de uma dada época, por exemplo; e em segundo, mas estrito, a dramaturgia como objeto de análise para compreensão da história do teatro. De certa forma, dissociar as formas de relação entre dramaturgia e história não é totalmente possível, mas em termos metodológicos faz-se importante num momento inicial de levantamento de questões, como é o caso presente, em caráter didático, um esforço mínimo; talvez até com certa dose de leviandade, dada a complexidade do tema e exatamente o caráter mínimo do referido esforço.

Em se tendo a análise dramatúrgica como centro – voltando-se sua atenção mais especificamente para o teatro –, podemos elencar a seguinte sequência de interesse: 1) a história como luz à dramaturgia; 2) a dramaturgia como objeto para compreensão de questões relativas à história e historiografia do teatro; e, por fim, 3) a dramaturgia como documento histórico.

A primeira relação dá-se exatamente em como a história pode nos servir para analisar a dramaturgia; como fatos históricos não diretamente ligados ao teatro e a dramaturgia podem nos ajudar a compreender um determinado

texto? Uma relação mais clara está na própria história do teatro, ou da dramaturgia, como elemento contextualizador de uma dada produção; ou a história pessoal de um autor na relação com sua obra; mas no caso, o que estamos nos questionando é sobre qual a relação, num contexto mais amplo, de influência que o contexto histórico social, político e econômico pode ter na elaboração e na leitura de um texto dramaturgico? Correndo o risco de redução, podemos pensar em duas formas principais de presença da história na dramaturgia, que chamaremos uma de indireta e a outra de direta. E o faremos correlacionando cada uma delas a um dos dramaturgos analisados na referida pesquisa de doutorado: indireta, Luigi Pirandello; e direta, Jorge Andrade. Tal denominação se dá pela percepção primeira da história como temática do texto dramaturgico. No caso de Pirandello, as peças não são “históricas” no sentido estrito, o que não exige seu conteúdo de dados históricos, como, por exemplo, a possibilidade de localizar no tempo histórico a tipologia da companhia teatral que ensaia no *Seis personagens* ou da companhia itinerante de *Os gigantes*. Já no caso de Jorge Andrade, a história é tema direto da obra, misturando-se ficção dramática e realidade histórica, por exemplo, as personagens em diálogo na imaginação do dramaturgo Vicente em *O sumidouro* de fato existiram na história brasileira: Fernão Dias, José Dias, Afonso VI, Pedro II, etc. Estamos falando aqui da relação da história com a dramaturgia, cuja compreensão acreditamos ser fundamental para leitura da obra. A razão da retomada das personagens históricas por Jorge Andrade liga-se diretamente à intenção mais profunda do autor de rever a “imagem” que a história nos legou desses homens; não é possível, portanto, uma leitura que ingenuamente ignore qual é essa imagem anterior. Também em Pirandello, acreditamos que há consequências objetivas na leitura: pensar comparativamente o recuo histórico que o autor faz, de os *Seis personagens* a *Os gigantes*, na tipologia histórica da companhia de atores teatrais colocadas em cena em cada uma das peças. Tais presenças do histórico indicam uma relação, de acordo ou oposição, a movimentos mais amplos referentes à formação cultural, teatral no caso, de uma dada época em um dado país; relações fundamentais para se estabelecer interligações e reflexões sobre a própria história do teatro, mesmo que essa não seja, em se tratando de uma análise específica da obra dramaturgica, o objetivo imediato.

Outro ponto de ordem metodológica fundamental da relação entre história e dramaturgia para análise dramaturgica e da prática metodológica do pesquisador é a compreensão de novas formas de contato com os “documentos”. Questão amplamente refletida e problematizada pelos historiadores e que ainda deve ser enfrentada por todos nós, pesquisadores cênicos (não apenas historiadores do teatro, da dança, da dramaturgia, etc.). É preciso estabe-

lecer uma nova relação pesquisador x documento histórico mais pertinente a nosso tipo de trabalho. Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti), por exemplo, propõe uma relação de “bricolagem” na pesquisa histórica teatral:

...a rememoração da “bricolagem” como ato de cultura que situa a arte entre o mito e a ciência, por operar procedimentos que colhe nos dois lados, parece bastante adequada para a visualização do atual empenho do historiador das artes do espetáculo. Isso porque seus procedimentos, sem projetos linearmente configurados, sem metas claramente preestabelecidas, se configuram como um jogo insistente, de contínua ordenação e reordenação de resíduos, pelo menos até onde se aceitar que o propósito fundamental desse historiador não é o de resgatar e acumular documentos, mas o de propor novos arranjos e, com eles, novos sentidos, sempre temporários, à massa documental que tem em mãos e que nossa cultura não cessa de armazenar (RABETTI, 2006, p.40-41).

E para finalizar, sem concluir, um último dado no que se refere à relação história-dramaturgia, dá-se no que diz respeito à própria análise, ou seja, a um olhar histórico que, metodologicamente, deverá acompanhá-la, procurando assim estabelecer oposições às tentativas de normatização das propostas formais. Tais apresentam respostas num contexto histórico específico, o que não significa afirmar tratar-se de obras datadas ou que suas propostas formais não possam repetir-se no devir histórico de forma conseqüente, mas sim de preservar certas particularidades do próprio exercício de análise. A história da produção artística na história precisa do exercício sincrônico comparativo no que diz respeito às formas desenvolvidas e experimentadas em diversos momentos da história, mas isso não pode eximir tal método do olhar diacrônico. Pensar de tal forma nos leva a formular a seguinte questão: há incongruência em se falar, concomitantemente, em método histórico de análise e método formal de análise dramaturgicó? Haveria uma oposição entre o princípio histórico (que prevê movimento, processo) de um e o normativo (que prevê imobilidade, estrutura) do outro? Segundo Szondi, não! A questão aqui está em, inclusive, devolver a historicidade à normatização, compreendendo que a própria análise, realizada num dado tempo e espaço, tem sua historicidade. Por exemplo, compreender que há paralelos formais entre Pirandello em 1920-1930 e Jorge Andrade em fins de 1960, no âmbito formal, ou seja, perceber que há elementos formais que se repetem na história, não significa tornar a forma a-histórica, mas sim “restituir historicidade” a ela. Da mesma forma, poderíamos radicalizar a experiência ao empreender análises formais dramaturgicó comparativas entre autores distantes séculos um do outro sem ter que obriga-

toriamente esvaziá-las de historicidade. Assim como o autor fará no exercício de análise da primeira fase de transformação do drama no fim do século XIX e sua, necessária, confrontação com os elementos tradicionais do drama clássico presentes, em diferentes níveis, desde o Renascimento.

Mas o método histórico, que trata de restituir historicidade ao que se tornou norma, permitindo assim que sua forma volte a se manifestar, não é desmentido nem se torna um método normativo ele próprio quando se aplica a imagem histórica do drama à dramaturgia da virada do século. Pois essa forma do drama não foi, por volta de 1860, apenas a norma subjetiva dos teóricos; ela representava também o estado objetivo das obras. Todo o mais existia ao seu lado e podia se contrapor a ela, ou possuía um caráter arcaico, ou se referia a uma temática muito específica (Szondi, 2001, p.35-36).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória: no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- _____. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre história: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. Campinas (SP): UNICAMP, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens em busca de um autor: esta noite se improvisa; cada um a seu modo. In GUINSBURG, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Os gigantes da montanha*. Trad. Beti Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In CARREIRA, André etc. (org.). *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas (SP): Ed. Da UNICAMP, 2007.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENÈ, Gian Franco. *Pirandello fascista: la coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*. Milano: Mondadori, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DANÇAS E DRAMATURGIAS

Denise Zenicola

Dança-teatro

Capaz de aglutinar possibilidades artísticas e usada no expressionismo alemão na década de 1910 a 1920, a expressão *Tanztheater*, a partir dos conceitos de Rudolf von Laban (1879-1958), descrevia a dança-teatro como uma arte interdisciplinar. Na década de 60, através de forte influência da dança-teatro de Pina Bausch, o trabalho dramaturgicamente foi incorporado à dança com maior vigor e a expressão dança-teatro assume o conceito de dramaturgia da dança. O princípio dança-teatro já era utilizado por K. Joos, seu professor no Folkwang Tanz-Studio. José Gil, ao analisar o conceito dessa dança, afirma que Pina Bausch “mostra que as relações gestos-palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, da consciência e de ação” (GIL, 2004, p.179).

A partir daí, a expressão dança-teatro marca o retorno com intensidade de uma arte mais figurativa, numa possível reação à radicalidade das vanguardas históricas, que, na dança, se refletiram em uma procura da dança “pura”. O que se observa é que esses múltiplos níveis de sentido, afirmados por Gil, diluem e deslocam essa pretensa pureza da dança. Com essa dança, que evolui desde o início do século, volta a se estabelecer relações com outras linguagens.

Logo, diversos artistas buscam narrar situações e/ou histórias que contêm uma dramaturgia para dançar, sem recorrer tanto ou exclusivamente à dança clássica e, ao mesmo tempo, mantendo-se distante do formalismo abstrato, às vezes geométrico, da dança pós-moderna.

No fim dos anos 80, na publicação da revista *Nouvelles de Danse*, em edição dedicada à dramaturgia, *Dossier danse et dramaturgie* apresenta um significativo número de profissionais que discutem e apresentam suas experiências do que seria dramaturgia na dança. Um interessante entrecruzar de princípios teatrais na performance do ato dançado; relação e conexão entre dinâmicas próximas e distintas. No entanto, para Maaike Bleeker, “a relação colaborativa entre coreógrafo e dramaturgo é uma interação entre duas formas diferentes de enfoque” (apud MENDES, 2006). O trabalho tanto do coreógrafo como do dramaturgo, é complexo e delicado, pois manuseiam o mesmo ma-

terial em momentos praticamente simultâneos, mas, via de regra, teriam abordagens diferenciadas.

Entendendo dramaturgia como um exame da articulação do mundo e da cena e que, segundo Pavis, “requer o acompanhamento dos processos de modelização da realidade humana, abstração, estilização e codificação”, vem a primeira inquietação (1999, p.114). A dramaturgia consiste em dar trama à dança, para resolver uma lógica que ela não tem? Se a dança produz efeito de teatro, o que ocorre, de fato, na relação drama/dança? Há troca simbólica entre os sistemas envolvidos ou os acontecimentos caminham em paralelo?

Sabemos que na criação da cena de fundo dramático a ação tende a misturar-se com o movimento e, normalmente, inicia a partir de alguma qualidade de movimento, especificamente da dança em questão. Dessa forma, a atenção fixa-se e inicia no corpo do bailarino/ator/pesquisador. Por isso, é fundamental conhecer a dramaturgia desse corpo que dança, antes de propor uma dramaturgia estrangeira para a dança dele. Só assim é possível buscar referenciais corporais para que o bailarino/ator/pesquisador possa desenvolver de forma mais eficaz seu trabalho criativo e pessoal. A questão física ganha destaque, torna-se início e memória da emoção e tensão dramática.

Percebe-se que dramaturgia não é um outro, adicionado à coreografia. Sabemos que a dança não necessita da dramaturgia teatral para ser percebida. Essa estética, mais um princípio do contemporâneo pluri, trans, interfacetado, tem mais confluências que distanciamentos.

Outra energia

Mas há também outra confluência interessante, provocada na alteração do nível do uso da energia quando se aproximam os princípios da dança e da dramaturgia no ato da composição cênica.

Nossa investigação parte do princípio de que existe na dançateatro um amálgama de comportamentos cênicos que parecem uma trama de ações mais complexas do que as cotidianas. Para Louis Jouvet, “o ator pensa por uma tensão de energia” (BARBA, 1995, p.15). Uma carga específica de energia que faz mudar o curso e a intensidade da sua ação, provocando uma mudança de tonicidade no corpo inteiro. Já para Eugenio Barba, a energia é uma qualidade extracotidiana que retorna e transforma o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador, *antes* de transmitir qualquer mensagem (BARBA, 1995, p.15).

Tal um *pré-start*, ou melhor, como cita Antunes Filho, há um centro de “energia antecipador” que ele localiza nas costas do ator, chamado vaga-lume. Esse centro antecipa, em uma fração de segundos, a ação. Antunes indica ainda outro poderoso centro de energia, localizado no púbis, e enfatiza que o ator deve trazer o centro da sua energia para o púbis, chegar o corpo um pouco para trás centrando o peso mais nos calcanhares, e não para o plexo, pois, segundo ele, é no púbis que está o centro da energia que vai abastecer todo o corpo que brinca com a alteração de consciência. Dessa forma, o ator pode sair do naturalismo e buscar abstrações expressionistas, tendo como suporte esse centro de energia e poder de criação-imaginação. Kasuko Azuma diz que o princípio de presença, de sua energia, pode ser definido como um centro de gravidade que se encontra na metade de uma linha que vai do umbigo ao cócix (BARBA, 1995, p.55).

O corpo do bailarino/ator/pesquisador é guiado por uma qualidade de energia alterada através de energias específicas. Essa pesquisa que privilegia o conhecimento e uso das energias do corpo liberta formas e intensidades até então pouco usadas ou mesmo negadas, como, por exemplo, as da insegurança, da animalidade, da loucura, do abandono, que passam também a se constituir e assumir possibilidades cênicas, como bem o faz Wim Vandekeybus. É importante não olhar os corpos externos, mas sim o corpo interno, que Kazuo Ohno visualiza ao conectar seu corpo na energia primal.

Sabemos que energia, em grego *enérghēia*, é estar pronto para a ação. O princípio das oposições, essência da energia, se conecta com o princípio da simplificação, omissão de alguns elementos para destacar outros, que aparecem como essenciais. Dario Fo afirma que a força do movimento do ator resulta da “síntese”, da concentração em um pequeno espaço de uma ação que emprega grande energia. Numa visão classicamente oriental, pode-se entender energia como a maneira pela qual se exerce uma força e não como uma tensão nervosa. Dessa forma a energia, entendida como força vital em ação, circula pelo corpo, integrando continuamente o ser mental com o físico do indivíduo.

Como no corpo, um número bem delimitado de forças de oposições, que se isolam eventualmente, amplificam e montam simultaneamente ou em sucessão, aplicam-se também nessa tensão provocada pelo encontro da dança com o teatro; uma trama de ações físicas. Esse movimento se materializa no diálogo entre as energias, as tensões, intenções, silêncios dos corpos e dessas teorias. Segundo Laurence Louppe, o conceito de dança passa a se articular com a consciência do movimento e substitui o ato de dançar pelo desempenho técnico da seqüência de passos (2000, p.129). Agora o código de reco-

nhecimento pessoal e/ou social toma a vez, e a excessiva limpeza do gesto perde espaço. A essa dançateatro é permitida uma certa impureza, um ruído de humano fundado na memória do seu corpo. Perde-se em visualidade ocasionalmente e ganha-se em essência. E mais: o bailarino desenvolve sua pesquisa pessoal e/ou com o grupo com o qual trabalha. Aprofunda-se em questões culturais, sociais, políticas, étnicas, primais,...

Palavra no corpo

Acessar a dramaturgia do corpo pode requerer ainda o uso da palavra e consequente ressonância vocal, neste caso, a composição da ação física da palavra requer o domínio da respiração, do corpo como um todo. O diafragma auxiliará no deslocamento corporal, "...desde a simples flexão coxofemural até a mudança de nível, sentado, levantando, caminhando, interagindo com o espaço tridimensional e de volta ao chão" (FERNANDEZ, 2002, p.41).

A presença sonora das palavras inicia no corpo e imprime na cena dramática o controle das emoções e dos sentimentos. Expirar com a barriga é estabelecer o fluxo dos sons nas musculaturas para "acomodar movimentos e poder respirar, verbalizar" e dançar perfeitamente, de acordo com suas dinâmicas e movimento pretendido (BEHLAU, 2005).

Nesse sentido, o ator bailarino vai trabalhar e controlar a ação da palavra com suas cavidades ósseas acionadas, por energias dinamizadas, amalgamadas em movimentos da dança.

O "sentido fisiológico da voz e suas frequências vibratórias" deverão estar relacionadas às ações físicas sonoras pelo corpo; o corpo por sua vez dará potência a essa voz que sai dele (PINHO, 1998, p.29).

Espaço entre

Na dança, a coreografia da encenação abrange deslocamentos e gestualidades, ritmos e sincronizações para apresentar uma poesia da experiência humana, seja em conjunto ou solo, e, como tal, produz um efeito de distanciamento que antagoniza com a dramaturgia. Será essa dramaturgia então um "inutensílio" que a dança promiscuamente expõe, e mostra-se por outras razões, disponibiliza-se, no diferente de si? Ou o drama tornado próximo dá à dança mais sentido em si, expondo-a mais viva e provocadora, ao ampliar seus horizontes e suas sensibilidades?

Como reserva de sentido, os conceitos drama e dança se esfumam; o desejo desses princípios de estarem juntos parece não incluir sensatez, nem utilidade. Nesse magma de ideias e conceitos tornados imprecisos, navega a dançateatro. E um caminho artístico é cavado para expandir a percepção e a comunicação com o outro, utilizando as qualidades do corpo humano, da dança, da performance, da comunicação e do teatro. Um intrigante sistema que desenvolve a confiança, a intuição e a criatividade.

O gesto diário, cotidiano, muitas vezes se torna assunto para dança. Um olhar, uma pausa, uma quebra de atitude vive na dança. Nesse sentido, Lehmann descreve o corpo como "corpo do gesto" (2002, p.267).

A dançateatro une admiravelmente desdobramentos da maior relevância, que dá às artes um estatuto pouco alcançado. O de construir uma esfera, um extrato subterrâneo que é envolvido no ritmo da ação e que se particulariza em momentos sensíveis de uma fusão, que torna possível banhar os dois lados: da dança e do teatro. E dar corpo a mais outra concepção de dançar, como na decomposição de ações cotidianas transformada pela técnica de *slow motion* física de Bob Wilson.

A dançateatro, por suas características, atua em vários níveis, do pessoal ao coletivo, e alcança maiores possibilidades temporais. Como arte, a dançateatro não é nem imitação servil do gesto para a dança, nem sensação arbitrária do movimento para o teatro, mas conformação livre.

Sua linguagem assim remete ao acontecimento de cena, que lhe permite alcançar maior compreensão do sentido. A diferença em relação aos princípios específicos e tradicionais da dança e do teatro é que esta provoca alterações confluentes no estatuto, no sentido da produção que instaura outra percepção de arte, que não é uma, nem outra.

Concluindo provisoriamente, no encontro da dança com o teatro aparece uma outra zona intermediária rica em possibilidades, que dialoga e explica a cena. Esse corpo do gesto, conexões musculares dramáticas, sons dançados, tensões dramáticas corporais, decomposição de ações cotidianas, exige que haja uma certa intensidade e um novo compromisso do bailarino/ator/pesquisador com sua dança; novos códigos de reconhecimento são instaurados, a cada dança, a cada espetáculo. A exploração do gesto alimenta uma nova ação.

E, arriscando mais provisoriamente ainda, a dançateatro de corpos, ações e paixões, mistura enlouquecida e reagente, não é o espaço do meio, que não está nem lá nem cá, linha divisória neutra.

Não, entendo mais como o espaço do entre um espaço que toca de forma definitiva as duas forças interferentes, a dança e o teatro. Mas cobra mui-

to abusadamente do bailarino maior presença artística e compromisso com sua dança.

Mas, a escolha é dele. A dança sempre será dele: do bailarino/ator/pesquisador.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BEHLAU, Mara (org.). *Voz: o livro do especialista*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. [s. l.]: Rclógio D'Água, 2004.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PINHO, Sílvia. *Fundamentos em fonoaudiologia*. São Paulo: Guanabara, 1998.

Tese

- MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia*. Tese de Doutorado, UFBA, 2006.

Revista

- NOUVELLES de Danse. Contredanse, Bruxelles, Belgique (números "Dossier autour de Rudolf Laban", *Nouvelles de danse*, nº 25, 1995).

Entrevista

- FILHO, Antunes. Entrevista, TV SESC SP, episódio IV. SP. 2011.

A MÚSICA NAS PEÇAS DE APRENDIZAGEM DE BRECHT

Geraldo Martins

Origem musical

Pode ainda parecer secundário falar da música nos trabalhos de um dramaturgo. Até o início do século XX o valor de uma dramaturgia residia no texto e não na performance¹. Como essa visão proveniente do século XIX ainda legitima muitos espaços e produções culturais de sucesso da atualidade, torna-se importante afirmar: as peças de aprendizagem de Brecht (*Lerhstücke*), compostas a partir de 1929, tiveram uma origem musical. Andrzej Wirth, referindo-se à crítica alemã, lembra: “As peças didáticas são libretos e só podem ser interpretadas com relação à performance vocal, musical e coreográfica” (WIRTH, 1999, p.113).

Embora os textos das peças didáticas conhecidos no Brasil e traduzidos da versão da editora Suhrkamp Verlag não façam nenhuma referência à presença da música nessas peças, eles aparecem, em sua versão original, como libretos de cantatas didáticas, falando-se aqui das quatro primeiras: *O voo de Lindbergh*², composta com Kurt Weill e participações de Paul Hindemith; a intitulada *Lerhstück*³, composta com Paul Hindemith, ambas de 1929; *Aquele que diz sim*⁴, também com Kurt Weill e *A decisão*, composta com Hanns Eisler, ambas de 1930. As três primeiras foram apresentadas no Festival de Baden-Baden e no Festival da Nova Música de Berlim⁵, ao passo que *A decisão* (1930), “de forte sabor político”, com canções de Eisler, “revolucionárias em seu impacto”, foi recusada por Hindemith e os outros diretores do Festival (WILLET, 1967, p.175) e teve sua estreia no Berlim Phillarmonic Hall.

O contexto de origem das peças didáticas, final da república de Weimar (1927-1933), heterogêneo, interartístico e de trabalhos colaborativos experimentais, é considerado uma referência importante para o estudo das artes. A

1 Fischer-Lichte, 2001: 277.

2 Posteriormente intitulada *O voo sobre o oceano*, versão de Brecht.

3 Também chamada *A cantata do acordo*, na versão posterior de Brecht.

4 Posteriormente acrescida de duas novas versões de Brecht. A terceira versão foi intitulada *Aquele que diz não*.

5 Em 1930, o festival da cidade de Baden-Baden se transfere para Berlim e muda de nome.

República de Weimar fez parte das vanguardas históricas junto de outros países, marcando a entrada no século XX com o questionamento e a reelaboração de uma série de procedimentos e protocolos estéticos. Como afirmou Salzman, em um pequeno período de tempo (1907-1913) surgiam na Europa:

cubismo, expressionismo e arte abstrata, música atonal, o nascimento do cinema e seus vários gêneros, teatro radical como o de Meyerhold na Rússia (e, um pouco mais tarde, o de Brecht, na Alemanha), a primeira reforma no teatro-musical (ópera de câmara Stravinskiana e trabalhos paralelos vindos da segunda escola de Viena) (SALZMAN, 2008, p.44).

Em 1921, um grupo de músicos alemães (no qual se incluía Paul Hindemith e, mais tarde, Stravinsky) lançou um festival de música de câmara em Donaueschingen. Kurt Weill participou do segundo festival, em 1922 (nesse ano, ele ainda não trabalhava com Brecht). O festival foi transferido para Baden-Baden em 1927 e passou a adotar as concepções sociais e estéticas da “música funcional” (*Gebrauchsmusik*), que incluía uma realização criativa de ideias músico-pedagógicas. Buscava-se um maior envolvimento e uma mudança de postura do público, em contraposição à tradicional forma de recepção da música de concerto. Além disso, o fascínio pelo surgimento do rádio e do cinema proporcionava a convergência das vanguardas. Fazia-se música para rádio, música para filme, e, no aspecto pedagógico, “música para amadores”, “música comunal” (*Gemeinschaftsmusik*), o que fez com que o festival de Baden-Baden atraísse “cantores de várias organizações juvenis” e criasse a peça didática, ou “ópera escolar (*Lehrstück*), em que se pretendia que os intérpretes aprendessem enquanto cantavam” (WILLET, 1967, p.163-165). Hindemith e Weill adotavam as cantatas didáticas como “uma espécie de ritual cuja finalidade era ensinar certas atitudes sociais e comunitárias genéricas, não tanto para a plateia quanto para os que participavam do ato”⁶ (idem, p.146).

Nos trabalhos de Stravinsky já havia marcas do que depois iria aparecer em Brecht e Weill: “uma apresentação teatral em pequena escala, na música”, “combinando elementos de dança, voz, mímica e música de câmara”. Omitia-se o “elemento psicológico” e a noção de uma “intensa expressão artística pessoal”. Renard (1922) foi apresentado com a mímica dos dançarinos de um lado e um grupo de cantores do outro (WILLET, 1967, p.47).

6 Segundo Blackadder, na estreia da Cantata do acordo havia um grande pôster com as palavras “fazer música é melhor que ouvir” – “um mote que sintetizava o ímpeto por trás do movimento” (Blackadder, 2003: 150).

Os festivais anuais da nova música foram muito procurados, pois as “organizações de performance musical amadora em todos os níveis socioeconômicos constituíram uma poderosa reação contra o culto do músico solista proveniente do século dezenove” (POTTER, 1994, p.94). Florescia também o teatro nas escolas, que pode também ser compreendido como uma retomada do drama escolar humanístico, desenvolvido nos colégios do século XVI, nas montagens de Plauto e Terêncio feitas pelos próprios alunos. Porém,

a novidade agora é que essa dimensão didática passa a estender-se também à música; não só nas escolas, mas também entre os operários; ligados a instituições de classe, proliferam os corais, capitaneados por nomes de vulto, como o do maestro Herrmann Scherchen. A escola da música nova patrocinava esse movimento todo, apoiada por compositores como Bartok, Stravinsky, Schönberg, e depois com a participação de Brecht, Kurt Weill, Paul Hindemith, Paul Dessau e outros [...] (BORNHEIM, 1992, p.183-184).

A moldura utilizada nas quatro primeiras peças didáticas é a catequese cristã. Aqui o argumento de Hinton vai de encontro a Bornheim: “As *Lehrstücker* relacionam-se com a tradição teológica da *Lehrstück-Katechismus* em um sentido amplamente provocativo” (HINTON, 2012, p.181). O primeiro uso de Brecht da noção de *Lehrstück* (recuperado por KRABIEL, 1993) está em um poema intitulado *Lehrstück Nr. 2*, “no qual uma prostituta ensina uma colega mais nova a arte do amor comercial”. Nos festivais mencionados,

[...] tanto a dicção e a estrutura são fortemente reminiscentes das formas de ensino da catequese, não apenas no estilo interrogativo mas no método indutivo de investigação como tal. Apenas após a demonstração concreta é que se formula qualquer generalização (HINTON, 2012, p.181-182).

As transformações da moldura da catequese ocorriam nessas quatro primeiras peças didáticas, onde a “a paródica ‘alienação’ do catecismo cristão na *Lehrstück* foi transformado na catequese ‘secular’ séria de *Der Jasager* [Aquele que diz sim]”. Assim Hinton sintetiza seus ingredientes:

envolvimento do público; escolha de “tipos” ao invés de indivíduos, uso do coro, cenas judiciais nas quais o coro atua como intermediário; o tema central da relação entre o indivíduo e a comunidade; um tema exaurido até o final pelos participantes, que formam uma comunidade microcós mica (HINTON, 2012, p.193-194).

A participação dos dramaturgos nesses festivais didáticos preenchia uma lacuna, pela falta de uma “dramaturgia adequada”. Era o caráter interartístico da moldura dos festivais que permitia essa abertura. No caso de Brecht, “era a teoria do teatro épico que invadia novos terrenos e conhecia novos desdobramentos” (BORNHEIM, 1992, p.184). Nessa época, Brecht começava a elaborar sua própria abordagem do teatro épico. A noção veio de Piscator, mas também Kurt Weill, entre outros, pensava e debatia a noção como contraponto à tradição subjetivista do século XIX, identificada em Wagner e na sua noção de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Além do teatro épico, outros conceitos e noções, como a ópera épica, a estética da separação dos elementos, a oposição entre épico e dramático, o efeito de estranhamento, *gestus*, vinham não somente de Brecht, mas de uma geração⁷. Compartilhava-se não só produções pontuais, mas reflexões, posturas, temáticas e conceitos.

Brecht havia encontrado também o “didático” em Piscator, tornado ferramenta política: “Foi Piscator quem empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático. Participei de todas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena” (BRECHT, 1967, p.127). Eles começam a trabalhar juntos no *Volksbühne* a partir de 1927, para “aplicar os princípios de fluidez, simultaneidade e corte cinematográfico ao material circunstancial, histórico e fático que estava agora começando a invadir as artes” (WILLET, 1967, p.137). Piscator propunha uma transformação radical na moldura teatral: o teatro não era mais arte.

O teatro como “[...] um meio para alcançar um fim. Um meio político. Um meio propagandístico. Um meio educativo. Ainda que não somente no sentido que lhe davam os dadaístas, era preciso gritar com eles: ‘abandonemos a arte! Acabemos com ela!’” (PISCATOR, 1968, p.39).

O radicalismo estético-político de Piscator trazia, ao mesmo tempo, muitos recursos para a estética da separação dos elementos, os chamados “métodos épicos”:

[...] ajudas narrativas baseadas no cinema (silencioso) e na lanterna mágica. Durante o prólogo, projetavam-se fotografias dos principais personagens em duas telas colocadas a cada lado do palco; e legendas escritas precediam cada cena, para explicar o enredo (WILLET, 1959, p.137).

7 Como exemplos, ver a noção de épico em Piscator, veja *Teatro Político* (1968); para a ópera e o teatro musical épico de Weill, veja Hinton (2012), p.138-175.

As peças didáticas marcavam também uma mudança estilística em Brecht, pois “foram escritas com frases secas e austeras” (WILLET, 1967, p.119). A influência japonesa do teatro Nô também caracterizava essa transição, com a peça *Aquele que diz sim*, que tomava por base a peça *Taniko*.

Mas como compreender a dramaturgia de Brecht em peças que eram originalmente teatro musical?

A compreensão do que é uma peça didática brechtiana vai depender do recorte que se quer dar ao assunto. Ou olhamos para o contexto de vanguarda eminentemente musical que configurou os eventos de teatro musical das *Lehrstücken* década de 20; ou olhamos para a peça didática brechtiana sem música, da forma como até hoje se divulga.

Quando Steinweg trouxe a discussão sobre as peças didáticas na década de 70, apresentando um ótimo trabalho de compilação de um modelo para essas peças a partir dos escritos de Brecht posteriores⁸, tornou-se claro que as peças didáticas continham uma excelente perspectiva de produtividade estética grupal e que Brecht soube aproveitá-la enquanto metodologia para o seu trabalho. Porém, a metodologia proposta por Steinweg é uma reconstrução e não um estudo dos eventos que ocorreram entre 1927 e 1930.

Três críticas à proposta de Steinweg me parecem relevantes:

1. A não consideração da origem musical na peça didática, observada em Krabiél⁹. “A insistência de Krabiél sobre a primazia da música é um de seus principais pontos de conflito com Steinweg” (CALICO, 2008, p.182n14). No detalhado e consistente trabalho de Calico, observa-se que as peças didáticas utilizaram música na maior parte do tempo de apresentação. Esse quantitativo musical nas versões originais é um “grande argumento em favor da origem da peça de aprendizagem como um gênero musical” (idem, p.24). Os textos de Brecht foram publicados originalmente em partituras, dentro das linhas de pauta musical, quando eram cantados, ou em versos colocados entre os sistemas de pauta, quando eram falados.
2. A definição da peça didática como evento “sem público”, voltado exclusivamente para seus participantes. Não houve exclusão da plateia nas apresentações originais. “Até com a supervisão de Brecht as peças didáticas foram apresentadas mais para plateias comuns do que para plateias participantes” (CALICO, 2008, p.17).

8 Steinweg, Reiner (ed.). *Brechts Modell der Lehrstücke*. Zeugnisse, Discussionen, Erfahrungen Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.

9 Klaus-Dieter Krabiél. *Brechts Lehrstücke – Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. 1993.

3. O modelo de Steinweg propõe a rotatividade de papéis entre os atores, que também não ocorreu. “A música de Eisler, que requeria um grande coral e pelo menos um tenor capacitado para cada um dos números solo, fazia disso impossível” (ADLINGTON, 2004, p.399).

Sem desmerecer o trabalho de Steinweg, e compreendendo-a como uma releitura dos textos a partir das recomendações posteriores de Brecht, transformando-os em modelos didáticos, observamos que sua releitura reafirma a visão literária que Brecht quis dar a essas peças, simplesmente por trabalhar com a versão sem o contexto de apresentação musical.

Para Hinton, Brecht “desmusicalizou” as peças didáticas, ao relançá-las no início da década de 30 (HINTON, 2012, p.183). Esses relançamentos em versão literária com o editor Peter Suhrkamp, além de não virem acompanhados das partituras, “eram incompatíveis com a música de Weill” (KOWALKE, 2006, p.252). Também com relação às óperas isso ocorreu. As reedições de Brecht de seus libretos não levaram em conta a música de Weill.

O texto que Brecht publicou em 1930 em Versuch não é idêntico ao libreto para o qual Weill compôs a partitura, e as “notas” que o acompanhavam, escritas com Peter Suhrkamp, estão anexadas a este texto no lugar da versão composta [por Weill] (CALICO, 2008, p.34-35).

Essas novas versões feitas por Brecht, alterando também os nomes das peças, foram, para Calico, a afirmação de uma visão literocêntrica na legitimação do discurso sobre a obra de Brecht, tomando as suas versões das obras como definitivas, o que confunde a compreensão sobre o que foram os eventos originalmente, na sua relação entre texto e música (CALICO, 2008, p.21-22). Isto vale para as três primeiras peças de aprendizagem, feitas com Paul Hindemith e Kurt Weill. Já *A decisão* (1930), feita com Hanns Eisler, recebeu ajustes tanto na letra quanto na música (idem, p.19), sem o abandono da parceria no ato da reedição, o que mostra que a relação entre texto e música estava mais acordada entre eles.

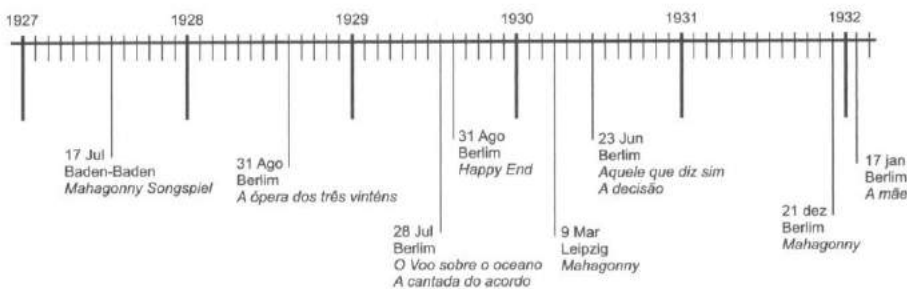
Weill também fez novas versões para a música de Hindemith em *Lindbergflug*. Sua crítica: “o trabalho de Hindemith em *Lindbergflug* e *Lehrstuck* foi insuperável em sua superficialidade” (WEILL apud HINTON, 2012, p.188). Porém, as divergências de Brecht com Hindemith e Weill eram mais graves e fundamentais. Em 1930, quando Brecht se afasta do modelo didático inicial para uma abordagem política mais radical, fazendo de *A decisão* (com Hanns Eisler) o divisor de águas de sua estética, ele passa a procurar uma relação entre

texto, música e encenação mais voltada para a sua proposta de teatro épico político e do *agitprop*. É nesse contexto que se afirma a parceria com Hanns Eisler, que trazia a experiência com o movimento político-musical dos coros de trabalhadores. Com ele foram também compostas *A mãe* (1932) e *Cabeças redondas e cabeças pontudas* (1931-1936). Brecht passa a construir um “teatro da revolução ao invés de uma mera revolução no teatro” (KOWALKE, 1989, p.27).

De fato, a parceria Brecht-Eisler, consolidada em definitivo com o espetáculo *A mãe*, marca o início de uma série de respostas críticas de Brecht com relação à ópera, aos experimentos coletivos e didáticos, e ao uso da música no palco. As rupturas com o contexto de origem das peças didáticas significavam um reposicionamento dramaturgico, onde Brecht testava os limites e as possibilidades políticas das experiências de teatro musical, ou seja, das *Lehrstuckes*. Nessa tomada de posição, considerada por Kowalke “irreversível e simbólica de uma mudança muito maior”, ele

abandona a ópera, o teatro comercial e Weill; em seguida Brecht anunciaria *A mãe* – com as nove canções, baladas e coros de Eisler – como o modelo clássico para o teatro épico politicamente maduro (KOWALKE, 2006, p.251).

Um fato importante nesse período que vai de 1927 a 1930 é que havia peças de aprendizagem e óperas (*Mahagonny* e *Ópera dos três vinténs*) sendo montadas ao mesmo tempo (ver gráfico). Aquilo que Brecht então elaborava em seus textos de notas críticas do final da República de Weimar tinha como base as experiências concomitantes das peças didáticas e das óperas. Comentando e respondendo criticamente a esses contextos anteriores de apresentação, nasceram as primeiras formulações mais extensas da sua estética de separação dos elementos, em textos representativos como *Notas sobre a ópera dos três vinténs* (1931), *Notas sobre Mahagonny* (1930), *Notas sobre a peça “A mãe”* (1930), entre outras.



Óperas e peças didáticas de Brecht entre 1927 e 1932

Lehrstücke como antióperas – a épica musical de Brecht

Calico sugere uma gradação entre as óperas e as peças didáticas de Brecht. As duas ocupavam os dois extremos de gênero no teatro musical. As peças de aprendizagem situavam-se do lado de fora do sistema operístico, como antióperas, enquanto as óperas propriamente ditas (*A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny*), trabalhavam “do lado de dentro do sistema” (CALICO, 2008, p.16). Dois aspectos que a autora aponta para definir “antiópera” são: uma nova relação com a plateia (idem, p.17) e a presença maior do coro. Cantar em coro era uma forma de se tornar coletivo, de se opor à anestesia social da ópera, de enfraquecer o mecanismo de “diva” e sua ênfase no cantor individual (idem, p.27).

A ópera partilhava (e ainda partilha) da concepção da música pura, proveniente do idealismo alemão, no qual a música é “a mais pura das artes e um modelo para todas as artes precisamente porque é, presumivelmente, a mais abstrata e menos contaminada das artes pelo ‘mundo real’ ou pela vida cotidiana”. Salzman argumenta que “a mais significativa mudança nesta visão veio de artistas de esquerda”, onde ele inclui Brecht, Weill, Eisler, Dessau, entre outros (SALZMAN, 2008, p.9). Uma antiópera é algo próximo do que Salzman delinea, quando circunscreve o conceito de teatro musical (*musiktheater*): “preferência por vozes não projetadas; uma relação mais direta com a plateia; uma estética ou preferência filosófica pela pequena escala, por pequenas plateias”.

Além disso, as experiências com as peças de aprendizagem serviam como um campo para as experiências de separação e articulação dos elementos do espetáculo (música, palavra, encenação, atuação). As peças de aprendizagem, enquanto “poemas sonoros com música”, envolviam uma flexibilidade de montagem por princípio. A música, como um meio disciplinador no tempo do espetáculo, permitia a ação, a declamação, o sequenciamento de eventos. Ela impunha “um grau de organização em um texto, por outro lado, flexível; e ela facilitava a participação em comum” (CALICO, 2008, p.23).

Todas as peças didáticas possuíam coro, mas *A decisão* surpreendeu: estreou dominada por centenas de cantores de três corais de trabalhadores (CALICO, 2008, p.27). Para Eisler, que já havia incorporado a música dentro de sua prática política antes de Brecht, e que em 1930 trabalhava para o DASB (Deutscher Arbeiter-Sängerbund)¹⁰ (CALICO, 2005, p.68), o coro era a forma musical que atendia à nova finalidade revolucionária da música. Ele alertava aos cantores que “Em *A decisão*, o coro é um orador coletivo que narra

¹⁰ Liga alemã de trabalhadores cantores.

às massas um determinado conteúdo político.[...] Todo cantor deve considerar, plenamente, o conteúdo político de seu canto; e também deve criticá-lo” (EISLER, 1976, p.131).

O voo de Lindberg questionava o sistema de produção e reprodução cultural, numa reflexão diretamente dirigida às novas mídias: o rádio e cinema. A montagem foi um experimento radiofônico que já prenunciava as reflexões que Brecht posteriormente sistematizou sobre o rádio¹¹.

[...] o rádio tem uma face, quando deveria ter duas. Ele é um mero aparato de distribuição, ele simplesmente reparte algo. [...] apresentou uma proposta para a modificação de seu funcionamento: o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação (BRECHT, 1932, p.228).

O texto e a música também eram vistos como aparatos transformáveis. O texto de Brecht passava por constantes revisões. Na música, Hindemith “queria que sua obra fosse executada por qualquer instrumentista disponível, deixando-os livres para omitirem seções inteiras, se o desejassem”, porém tinha ressalvas se as peças didáticas deveriam “ensinar as ideias do escritor”. Brecht, por outro lado, discordava do “didatismo puramente musical”. Quando Brecht adicionou novas seções ao texto da *Cantata do acordo*, Hindemith não concordou em musicá-las, o que resultou na recusa da apresentação da peça por ambas as partes (WILLET, 1967, p.172).

Aquele que diz sim, segundo Hinton, foi o maior sucesso de Weill na Alemanha, tendo sido apresentado mais de 300 vezes a partir de 1930, antes de os nazistas tomarem o poder em 1933 (HINTON, 2012, p.191). Recebeu duas revisões por Brecht, que queria responder às críticas recebidas. Weill musicou a primeira revisão, mas já a terceira versão textual de Brecht (*Aquele que diz não*), Weill não musicou (idem, p.190).

As peças didáticas eram eventos de teatro musical flexíveis em sua composição, propondo novas relações entre palco e plateia, e possuíam um caráter político transformador, mesmo antes de Eisler. Elas articulavam socialmente, esteticamente e politicamente um sentido de comunidade, com uma participação ativa e criativa de seus integrantes, configurando eventos de teatro musical para além de suas próprias fronteiras.

Cabe às pesquisas teatrais e musicais de hoje revisitar essas experiências, tentando compreendê-las enquanto processos criativos exploratórios de novas possibilidades interartísticas.

11 Para a teoria do rádio de Brecht, ver FREDERICO, Celso. *Brecht e a “Teoria do rádio”*. Estudos Avançados [on-line]. 2007, vol. 21, n. 60, p.217-226.

REFERÊNCIAS

- ADLINGTON, Robert. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the "Lehrstück". *The Journal of Musicology*: University of California Press. 21: 381-417 p.2004.
- BLACKADDER, Neil. *Performing opposition: modern theater and the scandalized audience*. Praeger Publishers, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*. São Paulo: Edições Graal, 1992.
- _____. *Bertold Brecht entre o teatro e a ópera*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1998.
- BRECHT, Bertold. O rádio como aparato de comunicação – Discurso sobre a função do rádio. Tradução de Tercio Redondo. *Revista Estudos Avançados* 21 (60), p. 227-232, 1932, 2007.
- _____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- CALICO, Joy. Brecht and his composer – Eisler and his librettist. *Communications from the International Brecht Society*. Vol. 34: 67-72, p.2005.
- _____. *Brecht at the opera*. Londres: University of California Press, 2008.
- EISLER, Hanns. *Escritos teóricos – materiales para una dialéctica de la música*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976, 1990.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Reversing the hierarchy between text and performance. *European Review: Academia Europaea*. 9: 277-291, p.2001.
- HINTON, Stephen. *Weill's musical theater: stages of reform*. London: University of California Press, 2012.
- KOWALKE, Kim H. Accounting for success – Misunderstanding Die Dreigroschenoper. *Opera Quarterly* 6: 18-38, p.1989.
- _____. Brecht and music: theory and practice. In: Sacks, Peter Thomson and Glendyr (Ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Second Edition. New York: Cambridge University Press, 2006. cap. 16, p.242-258.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POTTER, Pamela. German musicology and early music performance, 1918-1933. In: Gilliam, Bryan Randolph (Ed.). *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- SALZMAN, Eric. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008.
- WILLET, John. *O teatro de Brecht – visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1959, 1967.
- WIRTH, Andrzej; ULVAEUS, Marta. The Lehrstück as performance. *The Tulane Drama Review: The MIT Press*. 43: 113-121, p.1999.

**MASSIMO CASTRI ENCENADOR DE PIRANDELLO:
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO
UMA CENA ENTRE BRECHT E ARTAUD**

Martha Ribeiro

Pirandello sempre buscou em seu teatro a perspectiva da reflexão, da consciência do personagem sobre seu estado de personagem, e, ampliando essa percepção para o sentimento do humano, impõe sua crítica a uma sociedade desdobrada em máscaras, que age não por vontade própria, mas por “reflexos de sentimentos”; como muito acertadamente analisou Leonardo Sciascia a respeito da “sicilianidade” em Pirandello: “Os sentimentos de honra, de respeitabilidade, de inveja, de vingança, são realmente vividos como reflexos formalísticos de sentimentos mais do que propriamente sentimentos” (1968, p.20).

Esses “reflexos formalísticos de sentimentos”, característica do homem siciliano, seria, para o crítico, a engrenagem interna do personagem pirandelliano e, estrategicamente, fundamentaria a leitura crítica de uma realidade racional na obra pirandelliana, tão em alta nos anos sessenta. No entanto, seu teatro não pode ser considerado apenas pelo viés da reflexão; tal perspectiva é redutora do sentido e da significação estética de sua obra, pois além de não penetrar no que há de mais profundo em sua poética, elimina aquilo que existe de mais significativo no autor: sua dupla natureza.

Pirandello, em sua dramaturgia, e principalmente através de seus personagens “extravagantes”, nos apresenta, ao mesmo tempo, uma “roupagem” dialetal, que responde a essa perspectiva de realismo racional, mas também nos lança num jogo de significação metafísico, uma porção irracional, inconsciente, que desagrega a realidade, perscrutando o inefável. Todavia, ao final dos anos sessenta, o Pirandello mais enigmático, inexplicável pela via da razão, irá corresponder e alimentar uma perspectiva crítica que tenderá a avançar sobre o panorama dos estudos pirandellianos, consolidando-se definitivamente nos anos oitenta. A modalidade de leitura que pouco a pouco se impõe nos estudos pirandellianos é a da exploração da parte “subterrânea” de seu teatro, em consonância às experiências cênicas realizadas pelo encenador Massimo Castri (RIBEIRO, 2010).

O encenador italiano Massimo Castri propõe com seus espetáculos um Pirandello bem mais existencial, autobiográfico até. Afastando-se cada vez

mais tanto do Pirandello racional, do teatro de tese, dos anos sessenta, como daquele Pirandello mais “filosófico”, da antítese entre forma e vida, tão consolidado a partir das ideias de Tilgher, nos anos 20. Castri irá inserir definitivamente o dramaturgo no drama burguês moderno, ao lado de Ibsen e de Strindberg. Com uma leitura nova e instigante sobre a dramaturgia pirandelliana, Castri ilumina tanto o avanço do épico sobre o dramático como também revela os desdobramentos de uma perversa e complexa sexualidade na escritura pirandelliana: o fantasma obsessivo do incesto. Tema tabu, considerado por muitos estudiosos de sua obra, como Claudio Vicentini, Roberto Tessari, e nós, inclusive, de raiz autobiográfica.

Mas nossa proposta aqui não é desdobrar as implicações de um teatro autobiográfico em Pirandello – tal estudo pode ser consultado no livro de minha autoria *Pirandello: um teatro para Marta Abba*, da Editora Perspectiva (2010) – mas sim investigar a dramaturgia pirandelliana para além do texto, num método de análise que privilegie a cena teatral enquanto um importantíssimo método de estudo para o entendimento da dramaturgia pirandelliana hoje. O método de abordagem dos textos pirandellianos pelo encenador Castri favorece não só o rejuvenescimento de metodologias críticas, como também revela o nexos existente entre os estudos acadêmicos e a práxis teatral.

Na montagem *Questa sera si recita a sogetto* (*Esta noite se representa de improviso*), texto que compõe a trilogia “Teatro no Teatro”, Castri, como em outras montagens pirandellianas (*Assim é se lhe parece* ou *Vestir os nus*), vai privilegiar uma leitura a partir dos estudos de Freud, ou melhor, a partir dos “mestres da suspeita”: Nietzsche, Freud e Marx. Revelando uma cena ao mesmo tempo épica, no sentido brechtiano do termo, e trágica, como entendia Artaud em seu *Manifesto para um teatro abortado*: “se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrelativo, se manifeste em uma espécie de projeção material, real” (2004, p.38).

Ou seja, o choque sensorial, a violência física que Artaud desejava ver no teatro, que ainda estava para ser fundado, exemplificado por ele na imagem da peste, partia de uma visão de negação ao teatro, em seu sentido corrente de representação: a cena, no palco da crueldade, é concreta, real, não finge ser o que não é; ela apresenta uma realidade viva, cruel, que despreza os artifícios teatrais, numa experiência compartilhada onde a dor não se revela a partir de uma impressão de realidade, ilusão de todo regime representativo da arte, mas a partir dos líquidos que escorrem da carne do artista, seu suor, suas lágrimas, seu sangue, sua urina, suas fezes. “Quis dizer crueldade, como teria dito vida”, afirmava Artaud. E, como acertadamente conclui o teórico Hans-Thies Leh-

mann, o conceito de teatro da crueldade de Artaud carrega duplo sentido, o da crueldade, mas também “da coisa crua, não preparada. Faz parte de uma espécie de genealogia de teatro pós-dramático” (2009, p.242).

Com resultados e propostas estéticas antagônicas à de Artaud, Brecht também irá denunciar com seu teatro o primado da ilusão e da introspecção psicológica, buscando estratégias para superar a ingenuidade da impressão de realidade, muito embora permaneça no terreno do drama, da fábula. Ao mesmo tempo em que denuncia o alheamento do homem de si mesmo, da sociedade e de seus modelos de representação, Brecht demonstra com suas peças a distância entre a ação e a representação dessa ação, colocando dentro da representação o próprio processo de representação; em outras palavras, ele interrompe o drama promovendo a epíctização do próprio drama. Sua estratégia aponta para o sujeito enquanto possibilidade, ou enquanto um conjunto de mil possibilidades diferentes; estratégia semelhante à usada por Pirandello em suas peças e romances, como exemplos: *Seis personagens à procura de um autor*, peça de 1921, e *Um, nenhum e cem mil*, romance de 1926.

O que está em jogo aqui é a suspeita de que toda forma de presença é uma ilusão, uma representação, e é nisto, dirá Derrida, que reside o trágico de todo pensamento sobre o fechamento da representação, isto é, na impossibilidade de uma não representação: “A presença, para ser presença e presença a si, começou já sempre a representar-se” (1971, p.174). Suspeita percebida cedo por Pirandello, e amplamente discutida em seu fundamental artigo “O humorismo”, de 1908, no qual o autor discute a pretensão de realidade, apontando a história e o homem enquanto composições, representações mais ou menos ideais, do sujeito sobre ele mesmo e de outros sobre o sujeito. Ilusão essa que permite nossa experiência do trágico, que nos coloca em suspeita, já que, para sermos presença, não há como escapar à representação (ou ao teatro). Não é sem motivo que o teatro se apresentou a Pirandello como o lugar ideal para a visualização dessa impossibilidade, recuperando assim a fórmula do teatro no teatro, e, como dirá Lehmann anos mais tarde, talvez o teatro seja o lugar onde a consciência dessa situação possa se tornar mais clara.

Derrida vai refutar a ideia de teatro de Artaud, entendendo sua potência revolucionária, mas rejeitando sua tentativa de escapar à representação, na busca de um sentido original, não contaminado: “Artaud desejou também a impossibilidade do teatro, quis apagar ele próprio o palco” (1971, p.175), Derrida vai dizer que essa tentativa é impossível, pois toda ação sempre estará envolvida com a representação, com a repetição, não sendo possível a experiência da presença pura, não mediada. Para Derrida todo sentido é um jogo contínuo de significação que nos afasta da possibilidade de um sentido origi-

nal, não haveria assim como escapar à fratura da representação, da repetição. A rejeição à ideia de presença pura, conseqüentemente, provoca a suspeita sobre nós mesmos, se não há uma origem, mas apenas recorrência e repetição, o sujeito consciente vai estranhar seu próprio discurso.

Marx, Nietzsche e Freud são considerados os iniciadores das novas técnicas de interpretação que colocam em suspeita o sujeito e sua consciência. O sujeito é denunciado como sendo um efeito de fenômenos que lhe escapam, ou seja, coloca-se em jogo a ideia de identidade. Se para Nietzsche (1844-1900) o sujeito é uma ilusão gramatical que projeta um sujeito por trás do ato, considerando o conceito *Homem* uma ficção com a qual se pretende ocultar a diversidade de vontades, pois o eu seria irredutivelmente múltiplo, Marx (1819-1883) vai considerar que o sujeito, determinado por suas condições históricas e materiais, é, por conseguinte, alienado pelas representações sociais dominantes. Já Freud (1856-1939), o criador da psicanálise, afirma o primado do inconsciente sobre o consciente.

Freud fala, em algum lugar, que há três feridas narcísicas na cultura ocidental: a ferida imposta por Copérnico; aquela feita por Darwin, quando ele descobriu que o Homem descendia do macaco; e a ferida feita por Freud, já que ele próprio, por sua vez, descobriu que a consciência repousava na inconsciência. Eu me pergunto se não seria possível dizer que Freud, Nietzsche e Marx, nos envolvendo em uma tarefa de interpretação que sempre se reflete sobre si mesma, constituíram à nossa volta, e para nós, esses espelhos, de onde nos são enviadas as imagens, cujas feridas inesgotáveis formam nosso narcisismo atual (FOUCAULT, 2000, p.43).

O capital; O nascimento da tragédia e Genealogia da moral; A interpretação dos sonhos (de Marx, Nietzsche e Freud, respectivamente) abrem uma enorme ferida na cultura ocidental, pois deflagram a não existência de um sentido oculto, único, para ser revelado, denunciando que o que existe são interpretações de interpretações, e nenhuma certeza. Como reforça Foucault, “Nada há de absolutamente primeiro a interpretar, pois no fundo tudo já é interpretação” (FOUCAULT, 2000, p.47). A presença, ao se constituir como tal, seria já uma representação de si, que nos forneceria um efeito provisório, uma ilusão cambiante, mediatizada. A interpretação (e representação) seria então um gesto violento de apropriação, que, em seu discurso de “verdade original”, nos imporia um modelo ideal (que é mera reprodução), enfraquecendo o jogo da diferença, negando a alteridade, o devir. É a partir desse sentimento trágico que sofrem os personagens pirandellianos. É contra esse discurso de “significação original” que vão se levantar os mestres da suspeita.

As teses dos mestres da suspeita se aproximam muito do que Pirandello vai dizer a respeito do personagem e de sua representação. Ainda que o dramaturgo não cite esses autores em seus escritos teóricos, a conexão se evidencia ainda mais concretamente em sua obra dramaturgica; sensivelmente percebida por Castri. Corroborar também nesses termos o pesquisador André Bouissy. Segundo o teórico o trauma do nascimento, a repugnância em se inserir em uma descendência, o sentimento de estranheza e de despertencimento compõem o véu de proteção que dissimula o narcisismo do personagem humorístico. Em suas análises, Bouissy qualifica o personagem humorístico de “narcisista”: “uma das características do narcisista é expressar continuamente os próprios sintomas sem conseguir progredir até uma resolução, ou por falta de um conflito para resolver ou porque se subtrai ao momento do combate” (1986, p.36).

Sem entrarmos muito na discussão do termo a partir da psicanálise, é certo que o comportamento identificado por Bouissy para definir o personagem pirandelliano é brilhante. Os procedimentos usados pelo dramaturgo quase sempre impedem ou adiam o conflito final entre os personagens, que sem dúvida nenhuma sofrem as feridas narcísicas apontadas por Foucault. Por que se debater ou lutar, poderia perguntar o personagem pirandelliano, se minha própria consciência está em suspeita? Ele então se esconde por trás dos espelhos, dissimulando seu narcisismo, para alienar-se de si mesmo, isto é, de sua história, resistindo enfim à descrença do sujeito, que aponta o eu como um efeito provisório (dado seu caráter múltiplo). Seu alheamento é a estratégia para evitar o conflito, ou a diferença, pois a ação, ou a representação de si, seria responsável por “roubar” a natureza (ou essência) do personagem.

A necessidade (narcísica) de tentar se “preservar” enquanto presença pura, singular, não contaminada, é, em última instância, uma estratégia de fuga deflagrada pela incapacidade do personagem de se confrontar com sua incompletude, ou descentramento. A sentença se reafirma no romance já citado *Um, nenhum e cem mil*, no qual o personagem Vitângelo Moscarda sentencia: “O sêmen lançado por aquele homem, meu pai, sem vontade; o meu vir ao mundo, daquele sêmen, involuntário fruto daquele homem, ligado àquele ramo, expresso por aquelas raízes” (2001, p.83). Ou, como conclui Artaud: “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu”, ao sonhar um teatro puro e uma vida sem diferença (apud DERRIDA, 1971, p.140).

Pirandello, em seus questionamentos, não foi tão longe quanto Artaud; suas discussões sobre a arte da cena jamais se levantaram contra o texto, a ponto de pôr em cheque sua importância. O dramaturgo italiano faz o diagnóstico do sintoma, que se associa aos interesses do projeto modernista em sua

busca de uma “essência” do teatro, no entanto não vai descartar as convenções do teatro, isto é, a mímese, em sua evocação de uma realidade ausente. Essa “dupla natureza” se decanta exemplarmente na peça *Seis personagens...*, no confronto entre os Atores e os Personagens, delineando de forma clara a seguinte situação trágica: a incapacidade do personagem *O pai* de se reconhecer na sua própria história (neste caso o incesto) se soma ao desejo de busca de uma “essência” não contaminada. No entanto, para ser presença, o personagem deve recorrer à representação; em outras palavras, ele deve se relacionar. O nó trágico dessa situação é que a chamada “essência”, se ela existe, só pode ser encontrada fora dele. Não sendo inerente ao indivíduo, mas descentrada, sua “essência” encontra-se na história, nas suas relações, no outro. Na impossibilidade narcísica de aceitar essa situação, o personagem se aliena de si mesmo, deixando-se levar pelo engodo de uma onipotência imaginária, mergulhando no sonho.

É importante observar que em Pirandello a realidade teatral se desenvolve entre a realidade e o sonho. Em quase toda a sua dramaturgia, o autor realiza esse tensionamento entre realidade e ilusão, num nítido movimento de dar maior credibilidade à ficção (ou ao sonho). Sua estratégia era provocar no espectador/leitor o próprio questionamento do que é real. Se o real não é tangível, já que, como diria Artaud, a experiência do real já nos foi roubada desde o nosso nascimento, o que nos resta é o sonho. Castri, em seu *Pirandello Ottanta*, afirma: “Me parece que todo o problema da relação entre texto, dramaturgia e encenação possa ser esclarecido e racionalizado a partir de uma analogia com o trabalho de interpretação dos sonhos” (1981, p.39).

A concepção do sonho em que Castri se baseia não vai pelo caminho apenas de uma reação inconsciente ao desejo reprimido; ela caminha em direção a um modo de autoconhecimento que se dá através do sonho. E é exatamente nessa direção que podemos apontar uma proposta política em Castri. O teatro, em seus próprios meios específicos, sem recorrer a doutrinas ou ideologias externas a ele, busca, a partir de sua conformação, denunciar o teatro da representação, participar do processo de transformação da realidade social e, conseqüentemente, do homem, interrompendo o “drama”, que significa, em última análise, uma perspectiva da arte em reconstruir o homem a partir de relações já previamente determinadas, convencionadas pelo cotidiano, que, no regime do senso comum, nos são impostas como “naturais”.

Na segunda parte de *Esta noite se representa de improviso*, a Atriz característica prepara a Primeira Atriz para a cena como se a preparasse para um ritual de sacrifício. Esta, já quase possuída, pede para que lhe façam olhei-

ras, que pintem seus cabelos de branco, mencionando até a perda de um dente da personagem sofrida que ela se prepara para evocar. Na sequência, a atriz bate a cabeça nas paredes imaginárias do cárcere, e repete: “Isto é parede! Isto é parede! Isto é parede!” materializando assim a cena. A partir de uma engrenagem narrativa, ou épica, onde se assiste à preparação da Primeira Atriz para viver seu personagem, testemunha-se, logo em seguida, uma cena de “possessão” dessa mesma atriz pela atmosfera lúgubre da cena e de sua personagem, Mommima.

Arrastando-se pelo palco a Primeira Atriz, já na pele de Mommina, uma mulher atormentada, tenta se defender da fúria do marido que a prende em cárcere privado por ciúmes. Mas o foco do ciúme não se encontra na vida que sua mulher poderia levar às escondidas, já que ele desde o primeiro dia do casamento a prendeu em casa, proibindo-a de receber visitas, seu ciúme se direciona para o único lugar onde ele não pode subjugar-la: o sonho. A impossibilidade do marido ciumento em se confrontar com a autonomia do objeto de seu desejo (sua mulher), que enquanto sujeito também possui seus próprios desejos, o faz avançar para além da “vida real” de sua esposa (representativa e falsa realidade), lançando sua fúria para a “vida do sonho”, que, em última instância, é reveladora da intimidade do seu espírito (representativa da verdade ou do desejo ou de uma essência), isto é, uma realidade não subsumida.

Castri vai trabalhar essa cena em sua dupla natureza: de forma realista e metafísica. Isto é, quando vemos a Primeira Atriz se preparando para fazer seu papel, se institucionaliza o teatro, a mentira, revelando para o espectador a máscara, que é a verdade do teatro. Agora, na medida em que Mommina interpreta sua existência como teatro, o que se percebe claramente é que ela, enquanto indivíduo, se aprisiona numa máscara, tornando-se vítima de sua própria autoalienação. Enquanto o teatro pode, e deve, usar de artifícios, a vida não pode ser resolvida numa estratégia que esconda a realidade. Castri usa da cena para revelar a cultura (no caso aqui a patriarcal) enquanto instrumento de controle do comportamento humano.

Nesta nossa sociedade dividida em classes e construída sobre a ideia de exploração e de representação, não há como acreditar que as relações entre os indivíduos (ou melhor, entre máscaras) possam nos dar algum entendimento sobre a realidade. O Político que Castri deixa entrever em Pirandello é essa máxima de fazer do real impossível, e fazer do sonho (ou o teatro) o lugar de percepção e consciência dessa realidade. E é aqui que o encenador (e Pirandello, em larga medida) se aproxima tanto de Brecht quanto de Artaud.

Se de Brecht o encenador compartilha a ideia do teatro enquanto instrumento de transformação da estrutura comportamental, cognitiva e emotiva do indivíduo, induzindo no espectador novos modos de pensar, de Artaud ele compartilha a ideia da revolta contra o real, constringendo o espectador a rever seus comportamentos, a colocar em dúvida a “verdade” considerada absoluta, buscando transformar em profundidade o homem. Pois, se a crise do homem, seus tabus mais radicais são de origem histórica e social, e se é verdade que esta sociedade chegou ao ponto de introjetar a própria imagem no indivíduo, enraizando profundamente até no inconsciente os próprios modelos de comportamento, é mister, e é político, a metáfora do teatro como peste: “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, [...] E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade” (ARTAUD, 1999, p.97).

A ação violenta e imediata pretendida por Artaud, como nos sonhos, pertence ao regime específico do sensível, desobrigando a arte da lógica representativa, que se volta para o entendimento. Essa organização dada pela mímese não é só estética, em seus modos de ver e de fazer, mas, principalmente, política, pois dela depreende-se uma relação de analogia com hierarquias políticas e sociais. Nesse sentido, Lehmann (2009) alerta para o fato de que para o teatro ser político não basta tratar de temas ou de conteúdos políticos; sua forma é que o define como político ou não. É a maneira como o teatro pode mudar a percepção das coisas que vai defini-lo como político. A interrupção da representação pela Primeira Atriz para pensar a própria lógica da representação nos faz estranhar essa organização mimética, tornando mais clara nossa percepção sobre o jogo, sobre a experiência artística. E na medida em que a atriz se deixa “possuir” pela personagem, ilumina-se a perspectiva de que toda presença é apenas uma ilusão, um possível no mar de tantas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CASTRI, Massimo. *Pirandello Ottanta*. Bologna: Ubulibri, 1981.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. Esta noite se representa de improviso. In: *Pirandello, do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Maria Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCIASCIA, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1968.



RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS E CONCEITUAIS ENTRE TEATRO E CINEMA: EDIÇÃO, MONTAGEM E DINÂMICA CÊNICA

Aline Mendes de Oliveira

Início com a seguinte afirmação:

Segundo Pudovkin, se unirmos o plano de um ator sorrindo com um de um revólver ameaçando, e continuarmos com um terceiro de um mesmo ator aterrorizado, a personagem dará a impressão de covardia. Invertendo a ordem dos planos o espectador pensará que a atitude da personagem é heroica. E assim, articulando em ordem diferente os mesmos planos, obtém-se um efeito emocional diferente. Admitindo-se isto, parece lícito deduzir que, de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades do espectador e de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente (LEONE e MOURÃO, 1987, p.49, apud SOLER, 2008, p.106).

Gostaríamos de iniciar nossa reflexão a partir da afirmação acima, pensando como as imagens estão no nosso cotidiano da mesma forma que povoam nossa mente. Povoam nosso imaginário e também o mundo concreto e nos influenciam, ainda que implicitamente. Podem nos inspirar ou fixar normas de conduta. É ainda o suporte que a viabiliza pode ser crucial para definir sua qualidade sensível. “Qualquer imagem se configura numa síntese de elementos visuais em simultaneidade e se diferencia de outra em natureza, quando concreta, pelo suporte de registro e pelo tipo de produção” (SOLER, 2008, p.113). Em relação a isso, nos interessa pensar a relação entre a imagem cinematográfica e sua natureza plástica e o diálogo com a imagem cênica. Devemos, portanto, continuar a pensar as características que definem a função da imagem no cinema (e por nossa aproximação, no teatro). Para isso, passaremos agora à análise do conceito cinematográfico *imagem em movimento*:

O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer passagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação (VERNET in AUMONT, apud AUGUSTO, 2004, p.38).

Para Vernet, a noção de representação está ligada ao sentido da narrativa da imagem movimento; representando o movimento, a imagem cinematográfica já se encontra em movimento:

Como Vernet, o filósofo (Gilles Deleuze) parte da premissa que o plano é a imagem-movimento, enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é um corte móvel de uma duração; faz uma incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõe um conjunto na imagem (AUGUSTO, 2004, p.38).

Portanto, a natureza do tempo e a relação entre o movimento e a duração da imagem no cinema têm relação direta. Podemos ainda observar que a noção de imagem-movimento compreende bem a mecânica da ilusão cinematográfica e há uma diferença em relação ao fenômeno da percepção natural no sujeito. Deleuze aponta que na percepção natural há a correção da ilusão antes da própria percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito (DELEUZE, 1983, p.7). Já o cinema oferece um corte imediato da imagem em movimento, um corte móvel, que corrige a reprodução da ilusão cinematográfica ao mesmo tempo em que a imagem aparece, para um espectador fora de condições.

Portanto, pensando nessa diferença entre a natureza do movimento no plano real (através da sua percepção natural) e na ilusão cinematográfica, cujo movimento se constrói através do cortes móveis e planos temporais, nos atrevemos a traçar um paralelo entre o fenômeno da representação e do movimento teatral e cinematográfico; no cinema, o próprio fenômeno fílmico cria uma mecânica que permite a manutenção da ilusão cinematográfica (o movimento falso, conforme Bergson); no teatro, é o próprio espectador que realiza a correção da ilusão cênica utilizando seu aparato perceptivo para realizar a seleção das imagens. Poderíamos argumentar que no teatro ilusionista de palco italiano, o fenômeno de percepção se encontraria situado num espaço fixo, o que condicionaria, de certa forma, a percepção a um plano fixo, como Deleuze denomina, um corte imóvel + tempo abstrato, segundo a fórmula bergsoniana. Mas se pensarmos na mobilidade moderna dos cenários e, mais contemporaneamente, do próprio espaço cênico, podemos refletir que a imagem móvel também é possível através do aparato cênico. Com a característica já inferida, de que a multiplicidade de eventos não permite ao espectador uma condução através do corte do plano, como no cinema, mais dos vários planos onde ele é obrigado a realizar as escolhas, e filtrar através do seu aparelho cognitivo qual plano ele realmente deseja seguir. Podemos inferir que o cinema nos empresta a noção de mobilidade dos planos e do corte para pensarmos na cena a ideia

de mobilidade cênica. Entretanto, se o sentido da mobilidade do signo teatral tem sido exaustivamente analisado, queremos ainda refletir sobre a possibilidade narrativa da mobilidade desse signo. Nesse sentido é que a noção de corte (e no plano da cena isso se dá através do olhar do diretor, das escolhas que este realiza) imprime um foco no aparato cênico como fomentadora da narrativa, não apenas visual ou textual, mas uma narrativa onde todos os elementos cênicos se prestam a construir múltiplos cortes e planos visuais, enquanto o movimento cênico se configura através da relação entre as escolhas do espectador enquanto receptor da obra e as do encenador como unificador dos planos da narrativa cênica.

A montagem, enquanto instância articulatória de significantes, antecede o próprio cinema, advém de outros universos como a literatura, a pintura, o teatro e a fotografia. A arte é construção e não uma mera imitação da natureza, e todo pensamento, na sua origem, é montagem (AUGUSTO, 2004, p.53).

Ampliando esta reflexão sobre o cinema para as outras artes, podemos considerar que na origem do pensamento sobre a articulação e construção da obra de arte está essa noção de corte e encadeamento de elementos distintos. Pensando na escolha desses elementos, o foco da relação estabelecida com o espectador/observador é conduzido por um olhar externo, daquele que constrói, unifica e/ou harmoniza a obra. Mas, nos vários campos da atividade artística essa unificação da obra pode se dar em níveis diferentes, dependendo da escolha e da intenção do próprio artista que elabora a obra. No caso do cinema, a existência de um *extracampo* – a indicação da existência de elementos que se situam além daquilo que pode ser visto no plano e o jogo que o cineasta estabelece com este pode definir o rumo da linguagem como mais aberto (a existência de planos que não estão presentes na tela, mas podem conduzir a uma duração imanente ao todo do mundo e do universo externo) ou mais fechado (no sentido de que a articulação entre os planos exige um esforço para relacionar-se entre si e construir o sentido da obra, aprisionando em si o máximo de elementos significantes).

Eisenstein interessou-se pelos elementos dentro do próprio plano (como no teatro, lá estão presentes a luz, a interpretação, a narrativa textual), e como eles se relacionariam, criando dimensões harmônicas e/ou conflituosas, para além de apenas contar uma história sob um prisma realista. M. Augusto analisa que nesse sentido existe um agenciamento entre os elementos que compõem o plano, e o resultado disso é o enquadramento do conjunto:

(...) É a montagem que cria o espaço (...) compreendemos como o plano cinematográfico é o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no *devenir*. (...) O plano comporta o tempo. É o modelo do todo, da totalidade em movimento supõe que haja relações entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo (AUGUSTO, 2004, p.41).

Obviamente, não podemos estabelecer uma comparação sobre a natureza e função da imagem no teatro e no cinema sem cair no risco de cair em reduções conceituais traiçoeiras; as características que definem o plano cinematográfico e sua dinâmica, como se observou até agora, possuem complexidade e elementos próprios.

Conforme Patrice Pavis, ao analisar a possibilidade de uma possível montagem teatral, observa-se o seguinte:

A priori, tal operação (a montagem tal como no cinema) parece dificilmente realizável em cima do palco. Este se afigura pouco apto a transformar-se tão eficientemente quanto no cinema. Mas a montagem no teatro não é servilmente submissa ao modelo do cinema. É antes uma técnica épica de narração que encontra seus precursores em DOS PASSOS, DÖBLIN ou JOYCE: ela é vista em BRECHT e, sobretudo, em EINSENSTEIN e sua “montagem de atrações” (1929). Jogando com o duplo sentido da palavra, a montagem de atrações é aquela das formas espetaculares populares (circo, *music-hall*, feira ou *Balagan*) e, depois, das livres associações entre motivos visuais (ou *montagem intelectual*), pelo “choque, pelo conflito de dois fragmentos opondo-se um ao outro” (EINSENSTEIN, apud PAVIS, 2008, p.249).

Portanto, Pavis nos indica que o teatro também se vale de métodos associativos e, de algum modo, arbitrários, em que a noção de choque e conflito pode fazer parte do processo de construção artística. Pavis também reflete sobre esta premissa em relação à construção da própria dramaturgia:

Em vez de apresentar uma ação unificada e constante, uma “obra natural, orgânica, construída como um corpo que se desenvolve” (BRECHT), a fábula é quebrada em unidades autônomas. Ao recusar a tensão dramaturgica e a integração de todo ato a um projeto global, o dramaturgo não aproveita o impulso de cada cena para “lançar” a intriga e cimentar a ficção. O corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais. Os diversos tipos de montagem se caracterizam pela descontinuidade, pelo *ritmo* sincopado, pelo entrechoque, pelos *distanciamentos* ou pela fragmentação (PAVIS, 2008, p.249).

Pavis deixa claro que a montagem dramaturgica tem a função de atuar como uma “decupagem significante”; ela organiza materiais existentes no sentido de imprimir movimento e uma direção à ação e se diferencia da *colagem*, que incorpora entrechoques e provoca apenas sentidos pontuais. Para ele, como a colagem (que se define a partir de uma reação nas artes plásticas contra a utilização de um único material com a intenção de buscar uma construção estética harmônica) abre os significantes da obra, através do jogo entre eles, com base em sua materialidade, ela impossibilita a descoberta de uma ordem ou lógica. Para Pavis, no caso da montagem, esta “oporá sequências moldadas no mesmo tecido e sua organização contrastada será significativa” (PAVIS, 2008, p.51).

Pavis ainda enumera exemplos de montagem dramática, estruturas tais como: composição em quadros (cenas independentes); crônicas ou biografias, apresentados como momentos distintos da narrativa encaminhada; esquetes, revistas, estruturas de *music-hall*; teatro documentário e de cotidiano – ambos se preocupam com a seleção de material de acordo com a tese ou aspectos de um ambiente previamente definidos. Ele ainda analisa que, como na montagem cinematográfica, pequenas sequências podem ser utilizadas como instrumento de repetição, para ressaltar o sentido do fragmento enquadrado através de contraste; como o *leitmotiv*, uma trilha incidental, luz, algum elemento cênico que auxilie no movimento da cena, criando contrapontos visuais.

Então, podemos refletir que a montagem para o teatro possui um sentido articulado, mas ao mesmo tempo apresenta elementos e estruturas comuns à montagem no cinema; atua por meio de contrastes, repetições e busca relacionar elementos internos da própria cena, numa sequência legível para o espectador. Porém, a partir do que vimos anteriormente sobre a montagem cinematográfica e refletindo sobre a evolução do teatro no século XX, podemos também arriscar que dependendo do olhar do diretor (tanto no teatro como no cinema) elementos além da cena (no caso do cinema, a noção de extracampo; no teatro, a utilização da colagem, inserindo materiais e textos estranhos à estrutura original e a própria metalinguagem cênica) podemos inferir que a natureza articuladora dos elementos narrativos pode ser mais ou menos inter-relacionada dentro da obra, através da montagem, e assim incorporando em maior ou menor grau elementos externos ou de entrechoque, de ruptura e de conflito, possibilitando uma obra mais ou menos aberta à leitura do espectador. Portanto, pensamos que através do século XX e início do XXI, a montagem foi testada como ferramenta criativa à exaustão, tanto no teatro como no cinema.

Pensando na diferença de produção material entre essas duas formas de arte, iniciaremos refletindo sobre o teatro, onde muda completamente a na-

tureza do suporte em relação ao cinema; o suporte é a presença do corpo do ator e dos elementos cênicos; para além da perspectiva, do enquadramento da cena de palco italiano, do ponto de vista definido pelo diretor, que podem ser considerados pontos de aproximação com a lógica cinematográfica e podemos refletir que a presença e a tridimensão da cena teatral conferem a esta última elementos únicos no jogo da imagem teatral. Ou seja, não se pode pensar a produção da imagem cênica somente a partir da imagem resultante a partir do processo da criação cênica. Há de se levar em conta a *materialidade dos elementos que compõem a imagem*, na produção do sentido teatral.

Gostaríamos então de refletir que para os efeitos deste texto, elementos de aproximação podem ser verificados entre a imagem cinematográfica e a imagem teatral, no sentido da forma como elas se articulam e estabelecem comunicação com o espectador. Mas também devemos observar que características referentes à própria materialidade do suporte refletem em diferenças fundamentais na produção de sentido para cada uma dessas artes.

O ponto fundamental de contato entre a imagem cênica e a cinematográfica que apontaremos agora, e que tomamos de empréstimo sobretudo da reflexão deleuziana sobre o cinema, é que a imagem tem uma função legível, como começamos a analisar anteriormente, independente da sua função visível. Ou seja, mesmo que exista uma narrativa que corrobore a articulação da imagem, ela manterá sua natureza significante independente. Este elemento parece fundamental para refletir não só sobre a natureza da própria imagem no teatro, mas também sobre as possíveis articulações narrativas decorrentes dessa questão, principalmente de um ponto de vista contemporâneo. Refletindo que o cinema é uma arte relativamente recente em relação ao teatro, o entendimento de uma narrativa construída sobre imagens fragmentárias e planos móveis de enquadramento só é possível a partir da própria experiência com o aparato técnico de produção cinematográfica, como vimos anteriormente. O cinema inicialmente imita a cena teatral, que, seguindo um padrão clássico, repousa sobre um único espaço, a saber, o palco. Italiano ou de rua, com um ou mais cenários representando os espaços necessários à narrativa, a questão fundamental é a fixidez de um espaço de representação.

Com a revolução cênica do final do século XIX na transição para o século XX, os encenadores começaram a pensar o espaço de representação sob nova ótica. Se o rompimento com o palco italiano só iria acontecer efetivamente algumas décadas depois, a tridimensão começa a ser percebida e encarada como elemento importante na construção da cena moderna. Do cenário arquitetônico de planos de Gordon Craig ao construtivismo de Meyerhold, ao detalhismo quase museológico do palco naturalista stanislawskiano, se faz sentir uma

mudança profunda na natureza da imagem cênica, tanto pelas novas formas de pensamento sobre a cena, como pela influência dos novos recursos técnicos (a iluminação elétrica, por exemplo), e pelo diálogo quase inevitável com as artes nascentes, a fotografia e o cinema, influenciariam e seriam influenciadas pelo teatro no século que se inaugurava. Para o cinema, a sua definição como arte nascente pode ser assim considerada:

(...) a conquista da especificidade do cinema se fará pelo movimento de câmera, pela descoberta da montagem e pela separação da filmagem da projeção (o que tornou possível o plano passar de espacial a temporal e o corte de imóvel a móvel) (AUGUSTO, 2004, p.46).

Podemos concluir que enquanto o cinema se descobre a partir dos recursos da nova tecnologia, o teatro se reinventa a partir da somatória de novas e velhas técnicas, mas o que eles possuem em comum é a busca de um novo olhar que refletisse a condição do homem moderno: a velocidade, o risco, um tempo acelerado e devidamente configurado para atender a produção industrial e capitalista crescentes. A complexidade do espetáculo, a abstração, a reinvenção da noção de tempo real em um tempo artificialmente construído, a profusão de imagens que invadiam o cotidiano das pessoas nos meios de comunicação (jornais, anúncios e nas ruas), tudo isso irá influenciar as artes a se pensarem como referentes do pensamento da vida do homem da modernidade.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem (SINGER, in CHARNEY e SCHWARTZ, org., 2004, p.96).

Podemos então inferir que a aproximação da realidade premente, veloz e agressiva para o indivíduo daquele período refletirá também na produção artística naquele momento, na produção cultural que começa a se diversificar e a circular mais rapidamente por toda a Europa (as fronteiras nacionais se aproximam devido à velocidade dos novos meios de transporte, trens e carros). Um questionamento dos valores e normas anteriores, a perda de sentido

ideológico de uma realidade pós-feudal e dessacralizada, e é nesse espaço que a espetacularização da vida cotidiana e o desenvolvimento de uma sociedade de consumo de massa ganham um ambiente favorável de desenvolvimento. O sensacionalismo dos meios de comunicação encontra terreno fértil na percepção cada vez mais concreta da dimensão física arriscada da vida moderna, simbolizada pelos perigos que representavam as novas tecnologias, transportes velozes, novas arquiteturas das habitações populares do operariado e até o ambiente de trabalho das fábricas não escaparam do escrutínio aguçado e assustado da população. O medo do acaso e a consciência apavorante da fragilidade da vida diante da modernidade urbana colaboram diretamente para o surgimento de um imaginário social que girasse em torno do estranho, do sensacional, do suspense e do espetacular. A percepção de choque da realidade era traduzida pelos novos entretenimentos comerciais. Enquanto o espetáculo cênico e teatral se diversificava e multiplicava suas atrações para multiplicar as emoções provocadas, o cinema surge justamente no início desse movimento cultural e incorpora imediatamente esse sensacionalismo premente de sensações vívidas e espantosas. A inter-relação entre esse aspecto espetacular no teatro e no cinema pontua a origem e a aproximação das duas linguagens neste momento, e o importante é perceber a busca de um universo estético que comportasse a percepção da realidade cotidiana e a ansiedade social daquele momento. “(...) essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” (SINGER, in: CHARNEY e SCHAWARTZ, 2004, p.115) e o teatro e o cinema se esforçaram para dar vazão à superabundância, velocidade e simultaneidade que a realidade moderna apresentava.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. (p.95-123). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DA CENA AO TEXTO: CONFIGURAÇÕES DA TEATRALIDADE

Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Da cena ao texto: reconfigurações da teatralidade

Na disputa entre as diferentes prerrogativas da cena ou do texto em relação à encenação, o conceito de pós-dramático relançou questões que atravessaram o teatro do século XX e continuam desafiando dramaturgos e encenadores. Algumas realizações recentes trazem novos elementos teatrais para o enriquecimento do debate. São, sobretudo, aquelas que disseminam na cena aspectos da discussão antes reservada aos territórios dos gêneros (literários) biográficos, quando incorporam à tessitura confessional recursos da literatura de ficção, deixando entrever suas dobras, num metadiscorso muitas vezes dirigido diretamente ao leitor, como que burlando a enunciação ficcional.¹ A escritura cênica, privando do traço intrínseco da denegação, pode aproximar-se desse jogo discursivo quando sua proposta é estabelecer dupla comunicação com o espectador, de modo que ele embarque na ficção com o olho aberto para uma revelação de outra natureza, a ser simultaneamente desvendada. A espectação, nesse caso, duplica-se em desvendamento. Ainda que restrito a certo limite, este trabalho oferece um discurso miscigenado em que, além de abordar aspectos afetos à constituição da cena contemporânea, propõe-se também a recuperar um diálogo com a teoria do teatro na sua vertente mais pragmática, aquela que não dispensa a revelação das fontes objetuais. O esforço manifesta-se condizente com a tendência teórico-prática da teoria do teatro, como “teoria carente de prática” (Josette Féral, 2004), e que constitui o que Lehmann, um tanto ironicamente, chama de “insulto à teoria” (2010), porque, em outros campos do saber, “a teoria sempre quer se desligar do aspecto físico, quer ser pensamento puro” (p.20).²

A prerrogativa do texto sobre a cena ou da cena sobre o texto, em relação à proposta de encenação, deslocou-se de modo pendular ao longo do século passado e determinou movimentos teatrais que, considerados em seus tempos históricos, foram nomeados, respectivamente, textocentrismo e cenocentris-

1 A título de exemplo clássico, o jogo que a personagem estabelece com o a voz da narração, reclamando de sua condição de criatura, em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago (1985).

2 Embate que ainda afeta as discussões acadêmicas, e que Pavis ironizou em conferência pronunciada na Austrália, *Teoria e prática nos estudos teatrais na Universidade* (2003).

mo.³ Essa denominação polarizadora, no entanto, ao final do mesmo século XX, parece ter-se esgotado. Ainda que nunca se esgote a vocação taxonômica dos estudos teatrais, tendência da qual resultam termos operativos, usados de forma não dogmática para as análises de espetáculos. Os elementos percebidos por Lehmann (2009) na produção teatral, sobretudo a europeia, estabeleceram como que uma condição pós-dramática, não só para aquelas proposições mesmas a que ele se referiu, mas também para a avaliação das produções teatrais posteriores. Quer dizer, as disposições que ele estabeleceu trabalharam em mão dupla para traduzir em conceitos o que foi percebido na cena e oferecer uma espécie de taxonomia de realizações. Verificam-se, é bom observar, nos escritos de grande parte dos teóricos, sobretudo daqueles de formação estruturalista, manifestações dessa vontade de classificação dos fenômenos observados.⁴ Para dar conta da imensa variação dos elementos agenciados no processo da criação da cena ou observados em uso na cena, há um conceito-chave aglutinador: a teatralidade. Visto como singularidade plural na contemporaneidade,⁵ o conceito de teatralidade é operativo porque pode servir de elemento de passagem, se pensarmos no movimento pendular que vai do texto dramático à experimentação cênica. Dentre os teóricos que Fernandes enuncia, Josette Féral destaca-se por apostar no caráter processual do termo *teatralidade*: um processo que resulta de “operações reunidas”, realizadas tanto no espaço da criação quanto no da recepção. O conceito será usado aqui no sentido geral, mas também para destacar o trabalho realizado por determinadas experiências cênicas em que se percebe uma vocação para a exemplaridade de caráter programático.⁶

Cada uma dessas cenas permite que se cogite, a partir delas, uma vertente da teatralidade verificável na cultura teatral dos últimos anos no Rio de Ja-

3 Essa nomenclatura, pela evocação da ideia de centramento, revela-se próxima de um logocentrismo revisto nos estudos pós-estruturalistas. Mas ainda é referencial consultado em bibliografia traduzida e editada em português, desde Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, até o recente Patrice Pavis, *A encenação contemporânea*.

4 Por exemplo, Anne Ubersfeld, *Para ler o teatro* (Paris, 1996); Patrice Pavis, *A análise de espetáculos* (Paris, 1996); *Teatro no cruzamento de culturas* (Paris, 1990) e *A encenação contemporânea* (Paris, 2007); Josette Féral, *Teatro, teoria e prática: mas allá de las fronteras* (2004); além de outros autores e livros, incluindo *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann (Berlín, 1989).

5 Sílvia Fernandes, no artigo em que acompanha uma gênese do conceito e de sua utilização no teatro moderno e pós-moderno, balanço dos estudos desse entendimento na atualidade, refere-se a ele como “teatralidades contemporâneas”, na trilha posposta por Pavis (2000) – que, partindo da sinonímia teatralidade-encenação, chega à pluralidade intrínseca ao conceito, de modo a dar conta de contextos e trabalhos diferenciados –, onde se revele a especificidade do teatral.

6 Programáticos no sentido macro, escolhido por serem realizados por encenadores jovens mas que já colaboram para o desenho de tendências da cena contemporânea carioca; no sentido micro, por trabalharem como etapa de um projeto estético continuado, interno ao próprio grupo.

neiro, e se configure, ainda que experimentalmente, uma tipologia triangular: *teatralidade miscigenada*; *teatralidade compartilhada*; *teatralidade isolada*, cada uma servindo como matriz teórica para futuras análises.

Ao tomar a cena contemporânea carioca como palco de observação, percebe-se que as tendências contrárias e contraditórias convivem, tornando viva e pulsante a discussão. Viu-se na cena a conjugação de sistemas sógnicos de natureza diversa, originados de rústicos e artesanais artefatos, aos quais se podem (ou não) aliar trabalhos com alta tecnologia de informática,⁷ de modo a reinventar os sistemas visuais, sonoros e linguísticos da cena, em apostas e desafios crescentes.

1. Teatralidade miscigenada: o caso *Julia*, de Christiane Jatahy, montagem baseada em *Senhorita Julia*, de Strindberg (Sesc-Copacabana, Mezzanino, 2011)

Alteração no título já alerta, desmentindo hipótese de reencenação de um clássico – no prenome da personagem, homônimo da atriz, Julia Bernat, espreita-se prenúncio de jogo, tornando ambíguas as identidades. No entanto, ao iniciar, o espetáculo revela texto reconhecível, e vetores da intriga de *Senhorita Julia* podem ser percebidos, embora tomados em completa liberdade, deslizados para um tempo outro e para uma imagem cênica desdobrada em filme, em imagem projetada, cinema.⁸ Na sala multiúso, o quadrado do espaço está dividido em três partes: o público em arquibancada *vis-à-vis* da cena, o espaço cênico limitado por um painel formado por duas grandes lâminas de madeira branca, cindido ao meio e, na lateral, a área técnica constituída por longa mesa de trabalho com aparelhagem eletrônica. No teto da plateia, dois projetores. Depois que o espetáculo se inicia, a cena será até o final frequentada pelo *cameraman*, cuja voz se ouve em “gravando!” e “corta!”, signo metalinguístico da contradição processo-produto visível na miscigenação de linguagens.

O texto de Strindberg é ocasião para que a encenadora revele um teatro concebido como livre trânsito para o exercício criador. As pistas deixadas por Strindberg liberam experimentação tecnológica, de imbricação de linguagens e de jogos de atuação que deixam mais expostos os atores. As marcas de subjetividades sobrepostas ficam impressas no desdobramento temporal, na dupli-

7 Ver dossiê dedicado ao tema na revista *Moringa*, PPGAC-UEPB, vol. 2 n. 1, 2011, no endereço: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/issue/view/850>.

8 [É possível inserir aqui referência ao que diz Pavis (2008) sobre o que a encenação não é: “A encenação não é a realização performativa do texto” (p.26), sugerindo que o autor da cena desconsidere uma possível tirania do autor dramático manifestada pelas didascálias que, à Gordon Craig, podem ser consideradas “um insulto feito à liberdade do encenador” (apud PAVIS, p.26)].

cação de linguagens: se em Strindberg há uma festa nas dependências de serviço de um castelo, aqui a festa dos empregados se dá na área externa da mansão, com jardins e piscina; as cenas de exterior e as que ocorrem na cozinha, o diálogo dos dois empregados (Jean e a cozinheira, sua namorada) o público acompanha na *bidimensionalidade* do filme pronto, realizado antecipadamente, ao qual se miscigenam as imagens capturadas ao vivo. Julia, burguesinha rica, inicia um jogo de sedução com o motorista Jean/Gelson. O salto para fora, o descolamento da *ficção filmica* se dá pela presentificação da corporeidade física, primeiro de Julia, que *sai da tela* e arrasta consigo o motorista, provocando uma dobra no jogo de espectação. O público tornado *voyeur* é instigado a espreitar a cena que se mostra em semiocultação, numa versão que leva ao extremo a tensão criada por Strindberg. De atrevida e provocadora, no início, dominante como patroinha voluntariosa no jogo de conquista, Julia vai cedendo o controle ao empregado e se deixa dominar até se tornar vítima da submissão e do coito, onde prazer, jugo e humilhação se confundem. Julia é observada parte ao vivo, parte em imagem captada pela câmera posicionada em ângulo privilegiado no interior do quarto. A quebra no tom, no ritmo do tempo cursivo da intriga inicial é realizada pela intensificação, já que o *close* em Julia aposta em vetor realçado pelas sutis variações de sua expressão facial e corporal, antes, durante e depois do coito. Sustentada pela ambiguidade das falas, se dá uma efração; e uma força embreadora muda o nível de comunicação: todo o conflito humano se revela, tornando provável o desfecho trágico da personagem, em estado emocional desesperado.

Independente de partir de um texto, como em *Julia*, a cena teatral usa hoje a ficção como modo a deixar visíveis as marcas das subjetividades que colaboraram na sua construção. Recursos esforçam-se por exibir os traços da denegação inerente à encenação, num jogo de quase revelação em que o principal signo cênico, o ator, faz entrever seu próprio rosto sob a meia-máscara ficcional, abrindo-se a uma observação consciente e quase participativa, em esforço metadiscursivo: Julia olha nos olhos do espectador – “eles sabem!”, ela diz; o *cameraman* divide com quem assiste o espaço de observação, o espectador pode ver simultaneamente de três modos a mesma imagem: ao vivo, na tela da câmera e projetada pelo filme. A teatralidade aí se deixa contaminar pela presença de artefatos cuja função será adiar e alterar o que se vê no espaço cênico. Na transformação de concreto em virtual há uma ampliação, duplicação e mesmo multiplicação do tempo e do espaço.

Esse fenômeno de repetição em diferença é conseqüente à inter-relação teórico-prática que associa reflexão a fazer teatral. Como diz Lehmann, sobre a relação teoria-prática: “[...] o teatro tem um aspecto teórico que pode ser apresentado sem necessitar de nenhum artifício” (2010: p.19). A teatralidade

miscigenada reporta-se à imbricação de linguagens e a consequente metalinguagem a que pode conduzir, pelo revelar dos mecanismos de criação e exposição do jogo de atuação.

2. Teatralidade compartilhada: o caso de *A Bao a Qu, um lance de dados*, de Enrique Dias (*O Tablado*, 1990, primórdios da Companhia dos Atores)⁹

Um grande lapso temporal me separa da espetação de *A Bao a Qu, um lance de dados*. A recuperação do espetáculo se fará de dois modos: pelo recurso aos ensaios publicados no livro *Na companhia dos atores*; e repetindo Leonora Fabião: “Vou trabalhar pela memória, pensar memória” (p.199).¹⁰

Vi algumas vezes o espetáculo, ao qual sempre me referi em sala de aula, exatamente no sentido valorizado nos depoimentos de observadores privilegiados (pesquisadores, como Sílvia Fernandes, por exemplo), mas também dos integrantes do grupo. Drica Moraes considera *A Bao a Qu*: “quase que progenitor de [...] toda a obra da Cia.” [...]; e aponta os motivos: “no que diz respeito a romper com as coisas, a não levar nada tão a sério, mesmo que seja um texto clássico, a trazer as coisas de fora, a permitir a interferência, a ser estranho” (p.119); opinião confirmada por Enrique (Kike) Diaz: na Introdução, ele se reporta ao *workshop* inicial e aos encontros coletivos do futuro grupo, para realizar no espaço o que aprenderam com os materiais pesquisados [a exemplo de filmes de peças de Tadeuz Kantor, de Pina Bauch, *Kasper*, de Peter Handke, Bob Wilson] e para se aproximarem “do que tinha a ver com o concreto do teatro, da dialética dos corpos, dos ritmos, do jogo” [...] “em busca de uma poética eminentemente teatral [...]” Conclui Kike: “colocávamos os conhecimentos à disposição, criando aos poucos um entendimento, uma prática” (p.21), equiparando o ganho teórico à experiência.

No *site* da Cia., em relação a *A Bao a Qu, um lance de dados*, explica-se o nome baseado no *Livro dos seres imaginários*, de Jorge Luiz Borges, e justifica-se o uso livre da fábula,¹¹ que condiz com uma estética de apropriação, a con-

9 Apesar de o Teatro Sérgio Porto ser a referência dessa temporada inicial, foi ao Tablado que levei minhas turmas de Comunicação e Teatro, disciplina que lecionava no Departamento de Comunicação social na PUC-RJ, na época, para ver o espetáculo.

10 Citações sobre a peça foram retiradas do mesmo livro, portanto só me refiro à numeração de página.

11 Para contemplar a paisagem mais maravilhosa do mundo é preciso chegar ao último andar da Torre da Vitória, em Chitor. Existe ali um terraço circular que permite dominar o horizonte inteiro. Uma escada em caracol leva ao terraço, mas só têm coragem de subir os que não credi-

jugar irreverência parodística com reverência parafrástica, licença poética pós-moderna da “homenagem de torcer o nariz”. Esse é o traço forte da Cia.: a capacidade de tirar as coisas do lugar, provocar estranhamento e reflexões tisnadas pelo humor. Borges vira colaborador, como Oswald, para Enrique Diaz: “autor que compartilhe comigo desta busca” (p.115).

Início dos anos noventa, e já se pressentia, no trabalho do grupo de jovens atores, a vocação desbravadora e matricial que se confirmou posteriormente, e também a vocação formadora de uma geração, cujas características de atuação moldaram-se desde ali: uma autonomia individual incentivada, que permite falar-se de atuação autoral, de ator-autor, de performance atorial, em convívio com o processo colaborativo de criação de performances compartilhadas.¹²

3. Teatralidade isolada: o caso de *Adeusacarne*, de Michel Melamed (Teatro Sesc-Ginástico, 2012)

Apresentado em palco italiano do Sesc Ginástico, de espetação frontal para a plateia (que nem sempre tem boa visibilidade, pela profundidade e pouco declive da sala, apesar de ser o palco posicionado em nível mais alto), *Adeus à carne* indica, já no nome, o jogo polissêmico de palavras característico das criações solo de Michel Melamed, desde *Regurgitofagia*. Diferente daqueles, nesse espetáculo o discurso verbal não é a base de sustentação deste (*carnevale*) carnaval geral das posturas e dos comportamentos encontrados em desfile [*if you*] *Go to Brasil* (título alternativo da peça). O que se vê é um circular desfile de pessoas, à moda da estrutura de um desfile de carnaval, metáfora sugerida pela cena e explicitada pela voz-off, que enuncia, na medida em que o fluxo de imagens se sucede, as alas e a significação delas, para tornar mais visível a inversão do sentido literal carnavalesco e, de modo corrosivo, ir expon-

tam na fábula, que diz o seguinte: na escada [...] vive desde o início do tempo o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas [...] em estado letárgico, no primeiro degrau, e só desfruta de vida consciente quando alguém sobe a escada [...] [ele] se posiciona quase nos calcanhares do visitante e sobe pendurando-se à borda dos degraus [...]. A cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que ele irradia é cada vez mais brilhante [...]. Mas quando o homem ou a mulher que o fazem reviver estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar até o último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu retorno à vida é muito breve, pois quando o peregrino desce, o A Bao A Qu rola e cai até o degrau inicial, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. [...] No decorrer dos séculos, o A Bao A Qu chegou uma única vez à perfeição. O capitão Burton registra a lenda do A Bao A Qu em uma das notas de sua versão de *As mil e uma noites*. <http://www.companhiadasletras.com.br/ trecho.php?codigo=12402>.

12 É como a ele se refere Fábio Cordeiro, em sua tese de doutorado sobre o processo, e no livro que ajudou a organizar, em comemoração dos 18 anos da Cia.

do “o que a escola de samba oculta na formalização do que celebra e na opacidade do que brilha”, como diz o crítico Macksen Luís.¹³ O espetáculo é belo, esteticamente ousado, caótico.

À medida que se desenrola, o teatro de figuras de sombra, com que se inicia, vai alternando o jogo de imagens que brilham, que se desconstroem em cena; as figurações compostas por figurinos sofisticados também se desconstroem, valorizados pela iluminação. Em suas máscaras, as figuras vão trazendo referências a vícios e mazelas, sem se preocuparem em criar sintagma temporal que construa narrativa. A compreensão do espetáculo se dá no nível da força de justaposição das imagens, que tornam improdutivas as palavras. Neste *Go to Brasil*, Melamed evidencia o esvaziamento do discurso verbal, oferecendo uma patética desilusão no poder das palavras. A descendência de Gerald Thomas, de Bob Wilson, de Pina Bausch é visível, mas a personalidade do Michel é que costura tudo, ele mesmo atuando junto ao elenco.¹⁴ O universo cênico é inquiridor e a inquietação que instaura irrompe, à medida que se distancia do literal e amplia a carga significativa das imagens: se no carnaval tudo é festa, simulacro e alegria, aqui as máscaras caem, a tristeza se apodera dos sentimentos, invertem-se os sentidos da ritualização da festa.

Do que se pode concluir desses processos

O teórico Bernd Stegemann, no artigo “Depois do teatro pós-dramático” (2009),¹⁵ revê os pressupostos do teatro negados pela condição pós-dramática e que abrangem elementos constitutivos do teatro no ocidente desde a *Poética* de Aristóteles: da ideia de mímese e verossimilhança, à constituição de personagens, da situação dramática ao conflito e ao enredo, dispositivos gradualmente considerados obsoletos. Uma das consequências do pressuposto desse teatro é que ele não dará mais conta do mundo atual. O teatro não será lugar de tradução do mundo exterior observável, e se tornará cada vez mais fechado: passa a oferecer autorreferencialidade como valor a ser induzido na exploração dos mais diversos elementos da concretude cênica, com ganhos, perdas e diversas consequências.

13 Endereço: <http://macksenluis.blogspot.com/>

14 O espaço não permite expor as fichas técnicas dos espetáculos. Desta peça há indicações no cartaz.

15 O artigo, em forma original na revista alemã *Theater Heute* (outubro, 2008), traduzido para o inglês por Matthew R. Price (num. 93 da revista americana *Theater*), Dossiê sobre décimo aniversário de publicação do livro de Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático* (1998). Expressões em português traduzidas por mim, a partir da versão.

A análise de Stegemann respeita as diversas passagens da modernidade à pós-modernidade, em relação às funções do teatro. Refere, por exemplo, a contaminação da cena pela perda do valor de referência do signo verbal e as consequências e dificuldades que isso foi trazendo e provocando para a escolha de uma interpretação ou performance do ator, e a dimensão que o uso do corpo e da voz em cena ganhou, como se pode perceber nas configurações das teatralidades referidas neste ensaio.

REFERÊNCIAS

- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe – Discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. In: *Moringa, artes do espetáculo*. UFPB: Departamento de artes cênicas. Dossiê “Cena e tecnologia”, vol. 2 n. 1, 2011. (<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9985/5465>).
- CORDEIRO DOS SANTOS, Fábio. *O coral e o laborativo no teatro brasileiro*. Tese de Doutorado, PPGAC, UNIRIO, defesa em 01/12/2010.
- DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio e OLINTO, Marcelo (orgs). *Na companhia dos atores*. Ensaios sobre 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Senac, 2008.
- FÉRAL, Josette. La escena y su texto. In: *Teatro, teoría e práctica: mas allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. In: *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teoria e experiência do teatro. In: NAVAS, ISAACSON e FERNANDES (orgs). *Ensaios em cena*. Salvador: ABRACE, DF, CNPq, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Berlin, 1989).
- MORINGA, Artes do espetáculo. UFPB: Departamento de artes cênicas. Dossiê “Cena e tecnologia”, vol.2 n. 1, 2011. <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/issue/view/850>.
- PAVIS, Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. In: *Teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Paris, 1990).
- _____. Teoria e prática nos estudos teatrais na Universidade, *Sala Preta*, n. 3, 2003, PPGAC, ECA, USP.
- _____. Encenação, performance: qual é a diferença? In: *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Paris, 2007).
- _____. Teatro posto em cena, texto impostado. In: *A análise de espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Paris, 1996).
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. SAADI, Fátima (org.). Rio de Janeiro: Pequeno Gesto/7 Letras, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- STEGEMANN, Bernd. After postdramatic theater. *Theater* 39(3):11-23, Duke University Press, 2009 (Berlin, 2008).
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Paris, 1977).
- Sites dos espetáculos para recuperação de ficha técnica:**
Adeusacarne, Michel Melamed: <http://topsy.com/s?q=%23adeusacarne&type=image#preview>
A Bao a Qu, Cia dos Atores: http://www.ciadosaatores.com.br/home_fr.html
Julia, Christyane Jatahy: <http://christianejatahy.com.br/julia/ficha-tecnica/>

CIDADE EM TRANSE, CORPO EM TRÂNSITO

Christina Fornaciari

Cidade em transe, corpo em trânsito

Antes de adentrar as considerações objeto deste trabalho, pretende-se apresentar o projeto *Performafunk*, espinha dorsal da presente reflexão. *Performafunk* é um trabalho de difícil classificação, dada a permeabilidade com que se faz transitar entre diversas linguagens artísticas, como as artes cênicas, a performance e as artes visuais. Em sua estruturação, ainda enquanto projeto, o trabalho desafia uma conceituação única e fechada; muito embora tenha sido contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2009, a fluidez característica do trabalho tem início na própria configuração do time de artistas envolvidos, oriundos das mais diversas práticas em artes, da fotografia ao grafite, da dança ao teatro de rua. Assim, pretendeu-se promover uma interface entre diferentes formas de fazer artístico, inaugurando na rua um espaço de convívio que dissolva limites e borre fronteiras entre manifestações culturais, compondo o cenário caótico do cotidiano da cidade. A cidade descortina o diverso, mistura sem pedir licença... e *Performafunk* também.

Surgido da vontade de tratar de uma manifestação cultural popular, que fosse urbana e de massa, sem cair no erro de isolar essa manifestação do que há fora dela – como se lida geralmente com folclore e outras expressões artísticas populares –, o projeto visa a investigar essa manifestação e, por meio dela, abordar questões relevantes hoje no universo artístico contemporâneo. Dentro dessa linha, parecia instigante unir arte à cultura de entretenimento noturno.

E o *funk*, com sua falta explícita de comportamento, acaba por atingir um tema recorrente para diversos artistas: a desconstrução da ordem vigente, a implementação de políticas enviesadas, a dissolução – ou exposição – dos agenciamentos que perpassam a cidade. Para tudo isso, o universo *funk* serviria como rico ponto de partida.

Esse movimento, tão criticado pela classe média, espelha valores já enraizados na cidade, como a objetificação sexual, a fricção de gêneros, a segregação urbana, a violência. E os potencializa, os torna visíveis, destacados – talvez por isso mesmo o *funk* seja tão “duro de engolir”. Além disso, também tem a propriedade de se distanciar de alguns dos mecanismos de controle impostos

pela classe dominante, já que cria formas não convencionais de consumo musical e cultural, bem como de sua distribuição, configurando uma economia própria, ressignificando vocábulos, redimensionando valores do núcleo familiar e apontando para uma nova política – do prazer e não da lei.

Uma leitura atenta de quem são os atores do movimento (gênero, etnia e afiliação de classe) e do que eles enfatizam através do discurso, do movimento e da materialidade sonora, revela o potencial subversivo do *funk* carioca. Ao criar instâncias vistas pela classe dominante como vergonha pública, esses atores configuram identidades e se organizam de forma a gerar intimidação.

Portanto, mesmo sem se autoproclamarem revolucionários da moral e da ordem, os atos praticados em um baile *funk* são de tamanha liberdade e anormalidade – no sentido de ausência das normas sociais vigentes na classe dominante – que podem configurar-se como atos de resistência, de afirmação de uma identidade urbana, de configuração de estratégias populares de sobrevivência cultural e econômica.

Por esses motivos, o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), criado pelos filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari (2008, p.9-29) com inspiração nos escritos do dramaturgo Antonin Artaud, parece coadunar com o *funk*, no sentido de que este último também constitui, à sua maneira, um desfazimento da ordem, um dismantelar de controles, um CsO.

Tanto o CsO quanto o *funk* trazem em comum a assunção de um lugar de risco, onde limites e referências são descartados em prol da experimentação, rumo a uma zona onde o corporal supera o racional.

Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. Ao conjunto de todos os estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento(...) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões (Ibid. p.22).

É através da ativação de mecanismos básicos de comunicação que em ambas as atividades se busca desmanchar estratificações organizadoras. Ou, nas palavras antropológicas, atingir “a explosão de uma libido encurralada pela moral cristã e pela ética esvaziada da família, uma entidade que mesmo fragmentada e fantasmagorizada, ainda faz frente ao niilismo e suas irradiações” (2005). Para o antropólogo e estudioso do *funk* carioca Hermano Vian-

na, o movimento teria essa potência – a mesma a que Deleuze e Guattari se referem – de desfazer, ainda que temporariamente, estratos organizadores, sejam cristãos, familiares, morais ou econômicos.

Logo, a utilização do *funk* no projeto ocorre fundamentada nesses aspectos que manifestam sua qualidade de revelar, para então reconfigurar, agenciamentos presentes em nossa sociedade.

E a essa reconfiguração/revelação, nem o próprio *funk* escaparia dentro do projeto. Propositamente, estereótipos do movimento são dissolvidos em *Performafunk*. A escolha por trabalhar com um número pequeno de artistas, criando um evento discreto, contrasta com o caráter macro e de massa dos bailes. Embora presente em toda a obra, já que todas as ações são criadas a partir de vocábulos, gírias, costumes, imaginário e iconografia retirados do mundo *funk*, a ideia é que ele seja apenas um ponto de partida para explorações na cidade. Assim, estimulada por elementos da iconografia pesquisada, a criação de trabalhos autorais dos artistas envolvidos ocorre de maneira livre, sem a necessidade de repetir instâncias já comprometidas com o *funk*, inclusive sem a presença sonora desse gênero musical, necessariamente.

Sendo um movimento urbano, o *funk* só pode ser pensado na interseção de corpo, espaço público e linguagem. É essencial a utilização da cidade na realização do projeto, já que se pretende misturar o trabalho ao cotidiano da cidade mesma, tornando-o mais um acontecimento urbano, um quase acidente, gerado pelo acaso, pelo caos.

Diferente de espetacularizar o trabalho (tornando a rua em palco), o que se pretende é desfazer os limites entre vida cotidiana e arte. Estar perto do povo que habita a cidade, diariamente, que ocupa suas ruas, seus pontos de ônibus, suas estações de metrô... A intenção é surpreender as pessoas em seus trajetos diários.

Isso deveria ser refletido também na divulgação, feita de forma diferenciada, alinhando conceito a acessibilidade. Assim, ao longo do processo criativo, algumas ações foram realizadas no local das apresentações, inaugurando a presença do projeto naquele âmbito, e convidando os que ali transitam ao exercício de um olhar novo, distinto, com o qual tocar a velha cidade.

A performance (chamarei assim na falta de um rótulo que lhe seja mais apropriado) propriamente dita se desenvolve em uma dinâmica intensa, mesclando ao vivo os trabalhos gerados individualmente, sem ensaio prévio. O espaço público é permeado por esses símbolos à medida que são entrelaçados, dialogando com os transeuntes em constante troca: nada era engessado ou cristalizado. Não havia tempo para reflexão, mas criação após criação, continuidades e simultaneidades, inventadas no calor da cidade.

Como o contato prévio entre os artistas é mínimo, a sobrevivência do frescor da criação sobrevive em relação ao trabalho de seus companheiros. A assimilação de trajetórias por um e por outro ocorre no corpo, longe de pausas reflexivas, num processo cognitivo em ação corporal, desencadeado por ações corporais, e visando a mais ações corporais.

Em suas quatro apresentações iniciais em Belo Horizonte, no ano de 2010, duas nas cidades históricas de Ouro Preto e Mariana nesse mesmo ano e, novamente em BH, em 2011, por ocasião do lançamento do *e-book Funk da gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira*¹, mudanças em relação ao espaço determinam importantes consequências no trabalho. No caso das cidades históricas, as ações envolvendo grafite, por exemplo, ganharam outras superfícies – acabaram indo para os corpos dos participantes/público – devido à proibição do IPHAN de realizar qualquer intervenção permanente sobre as paredes das construções tombadas pelo Patrimônio. Além disso, o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, evento no qual participávamos, exigia que a divulgação indicasse o local de realização do trabalho, e uma previsão de horário para o mesmo. Isso interferiria no caráter acidental de *Performafunk*, e, por consequência, o público atingido seria aquele que, intencionalmente, se dirigiria ao local para assistir ao trabalho. A solução veio das próprias cidades: em ambos os casos, o término das missas coincidiu com o horário das performances, atraindo aquele público que deixava as igrejas.

Da mesma forma, na mais recente aparição, no SESC Palladium, em BH, o trabalho assume um caráter itinerante, tendo início na rua e culminando na Galeria do Hall de Entrada do SESC – um espaço fechado, cercado de vidros; uma espécie de vitrine. Inspiradas nesse espaço, as artistas Juliana Floriano e Mariana Rubino se perceberam realizando ações totalmente novas que, desconhecidas pelos demais artistas e pelo público, geraram interações e reações imprevisíveis.

São situações como essas que evidenciam como *Performafunk* se (des)estrutura a cada nova apresentação, no sentido de não perder a liberdade e abertura originais, como entidade viva, sujeita a possibilidades de improvisação ainda não experimentadas, com um infundável potencial de (des)organização e interação entre sua equipe.

Assim, percebe-se que conceito de CsO é essencial no contexto da concepção do projeto, mas também ressoa em sua manutenção ao longo do tempo. Mas como entender esse conceito – cunhado dentro do universo filosófico – aplicado no âmbito na dança, das artes cênicas, da performance? E como

1 *E-book* disponível para *download* em www.funkdagema.blogspot.com, Bolsa FUNARTE de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais, autoria de Christina Fornaciari.

conectar essa relação com o conceito de Corpomídia? E onde a cidade se encaixa nesse pensamento?

São perguntas que possibilitam diversas respostas, e iniciaremos tentando entender onde o CsO se encaixa nas artes do corpo, aqui tratadas. Deleuze e Guattari tratam o CsO como um plano de consistência, a partir do qual o organismo se desenvolve, por dobramentos e estratificações impostas pelos sistemas de controle. Para os autores, esse plano urge de recuperação, ou de ressurreição, o que poderia ser obtido apenas através de experiências práticas. Assim, identificam dispositivos, agenciamentos e configurações que se “maquinam” para moldar, dobrar e estratificar o corpo, relacionando a cada um deles uma reação (ou experiência) capaz de retornar ao CsO.

O CsO é criado a partir de um processo de despersonalização de seu criador. No projeto em tela, é por meio da própria criação que, ao criar, torna-se outro. Num processo obrigatoriamente necessário, já que o trabalho é composto no instante em que surge no mundo, trespassado de agenciamentos que a própria condição de ser feito na cidade, na rua, em lugar público provoca nos artistas.

Ainda segundo os autores, o percurso de criação do CsO se dá em duas fases distintas. É possível que os autores dividam a criação em uma primeira fase, de desconstrução dos estratos autoritários, o que leva ao surgimento de espaços dentro do corpo, a serem preenchidos na segunda fase. E preenchidos de intensidades. Assim, o CsO se manifestaria em constante movimento, circulação de intensidades que se consomem e se regeneram, criando ondas de abismo que racham e se recompõem. Cada fase se finaliza reiniciando a seguinte, mantendo a energia em livre circulação.

Nesse sentido, o texto *Como criar para si um corpo sem órgãos* trata de uma filosofia no carnal, no corpo, no/em movimento. Uma filosofia que se vale de ideias para atingir a matéria, que busca potencializar novas relações biopsíquicas a partir de práticas corporais. Um pensamento que parte do corpo e a ele retorna, nesse percurso desconstruindo os “órgãos”: desfazendo limites entre o externo e o interno, entre a noção de parte e todo. Uma razão que respira, e, circulando, conecta o fora e o dentro.

É evidente que, quando se performa, se dessubjetiva, como diria Foucault (2006); artistas se dissolvem em suas criações, se espelham nelas, até se reconhecem, mas como sinais – não há contaminação com a imagem do espelho. Ora, criar significa, nesse sentido, criar um CsO pleno de sentidos, de sentidos de um outro EU: um devir-outro.

Isso é bastante claro em todo o processo de criação de *Performafunk*: primeiro, o esvaziamento do conteúdo do movimento *funk* carioca, o desfazi-

mento de seu estereótipo, criando uma ruptura. A seguir, fazer circular nesse universo as criações que nasceram desse mesmo universo, porém impregnada de personalidades e subjetividades que o conectam com o interior de cada artista ali envolvido. Da mesma forma, os artistas são também esvaziados de seu EU, são dessubjetivados, na medida em que suas criações são guiadas e mediadas pelas criações dos outros, pelas intervenções de transeuntes, e pelo próprio universo do *funk* carioca.

Nesse ponto, é pertinente explicitar a tese de Helena Katz acerca do Corpomídia, já que nesse ponto o trabalho ora retratado vai se relacionar – ou poderíamos dizer vai mesmo traduzir – o próprio conceito de Corpomídia. Em diversos artigos, Katz argumenta que o desejo de permanecer leva à necessidade de se prolongar através do outro, de fazer outros a partir de si mesmo.

Nessa estrutura, argumenta Katz, “com o passar do tempo as trocas permanentes tenderiam, quase como uma consequência natural, a borrar os limites de todos os participantes do fluxo, produzindo, então, uma plasticidade não congelada de suas fronteiras” (2006, p.1). Se as trocas não param, pois pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em codependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre resultado provisório de acordos contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação, incluindo a cidade também como um corpo. Daí, chegaremos ao entendimento da vida como, simultaneamente, produtora e produto de um mundo em que ambiente e sujeitos são interconectados. E, nesse mundo, a hipótese de que os corpos são sempre “corposmídia” de si mesmos ocupa uma posição central.

A proposta de que todo corpo é Corpomídia de si mesmo, isto é, um Corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui, mexe também com o entendimento habitual de mídia. Aqui, mídia não é tratada como sendo um meio de transmissão.

Na mídia que o Corpomídia emprega, a informação fica no corpo, se torna corpo. Não se trata da noção de corpo-máquina, onde adentra uma informação que estava fora (no ambiente), a máquina processa e, em seguida, a devolve ao ambiente, em uma sequência fora-dentro-fora. O que ocorre é um constante fluxo, onde fora e dentro não mais são perceptíveis, onde a ordem de entrada e saída não mais pode ser fixada. A mídia do Corpomídia, então, identifica um estado do corpo-ambiente, e vice-versa.

A experiência dos artistas e do público ali envolvidos é a materialização clara do conceito que Helena Katz nos traz, uma vez que o Corpomídia gerado em *Performafunk* identifica o efêmero dessas estruturas de troca que per-

fazem a comunicação no trabalho, gerando corposmídia. Isso é notável nas constantes trocas que ocorreram em *Performafunk*, essas aberturas de frestas comunicativas, sintaxes, que se abrem brevemente, para logo se transmutarem novamente, num ciclo de troca que afeta tanto os corpos quanto o meio, de maneira igualmente potente.

No fragmento de entrevista, concedida à jornalista Mariana Lage, demonstro e detalho algumas das formas como essas trocas ocorriam:

O Eduardo, que retirou da cidade a matéria de suas instalações – câmeras de ar de pneus velhos – viu suas instalações totalmente apropriadas pelos moradores de rua. A Marcelle funcionava – e dependia – da performatividade do público, que segurando-a por uma coleira, determinavam suas ações. Paula estava no ponto de ônibus e o tempo todo interagindo, chegando ao ponto de entrar em um ônibus e algumas pessoas descerem com ela, saindo antes do lugar em que deveriam desembarcar. O Gustavo e o João, com suas câmeras, buscavam nos *performers*/público sua alimentação e essas imagens eram retroalimentadas e alimentavam a própria performance. Da mesma forma, a minha interação com os meninos de rua através do *spray*, do grafite, criou relações que alteraram o espaço urbano – aquelas marcas estão lá nas paredes até hoje! – além de nos alterar enquanto corpos, sujeitos. Essas camadas, sobrepostas ao caos do centro urbano, criam uma espécie de overdose imagética comum nas próprias cidades, algo impossível de ser controlado, previsto. Enquanto isso, a trilha sonora era ditada pelos transeuntes, que cantavam estrofes de *funk* no megafone segurado ora pela Paloma, ora pela Paula. Isso borrava os limites entre o papel de espectador e de artista – quem estava compondo a obra era o público. No caso da Feira de Acari, de Mariana, a reação do público para com o trabalho era a mesma que teriam diante de um estande de pechinchas na rua: houve quem discutisse para ficar com um par de tênis, uma camiseta ou uma calça *jeans*. Enfim, o tempo todo, o trabalho tem essa potência de não se cristalizar, de gerar um espaço – talvez típico da arte relacional – onde se pode vivenciar a arte da mesma forma como se vive a vida. Sem ensaios, sem mitificação, sem mecanismos rígidos de controle (FORNACIARI, 2012).

Como na cidade, no corpo também o fluxo constante de/entre pessoas, energias, velocidades, presenças e ausências, torna o Corpomídia intensidade pura, eternamente a circular. Sua instantaneidade perpetua a cidade enquanto instabilidade, ruptura com seus mapas, cartografias e organização. Nas palavras da pesquisadora Paola Berenstein,

a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a cha-

mar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou cartocoreografias (2001, p.3).

Nesse ponto, finalmente chegamos ao que pode ser entendido como uma conclusão: a cidade, assim como o Corpomídia e o CsO, não é passível de organização, de controle, de sistematização. Nunca está sujeita a uma só forma, uma só função, um só meio. Em *Performafunk* isso é evidente: nada é constante. Ou, antes, em *Performafunk*, na cidade, no Corpomídia e no CsO, a única constância é sua permanente inconstância: entidades que se consomem e se regeneram, incessantemente. Entidades que se definem por meio de sua indefinição.

Assim, no fazer *Performafunk*, as práticas/processos de criação do CsO, Corpomídia e a cidade se manifestam. Cada corpo, cidade incluída, acumula diferentes experiências urbanas vividas, por cada um, e cada um de sua maneira, com sua temporalidade, sua materialidade, sua intensidade. Por constantemente estar a subverter o estabelecido sem gerar novos estabelecimentos – nada se estabelece, tudo é processado e em processo –, *Performafunk* problematiza os corpos, os coloca em contínua crise. É na falta de solução que a o evento se resolve – existência na experimentação, na não interpretação, longe das conclusões...

REFERÊNCIAS

- BERENSTEIN, Paola. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. São Paulo: Editora 34, 2008.
- FERNANDES, Ana et al. Territórios urbanos e políticas culturais. In: *Cadernos do PPGAUI/FAUF-BA*, número especial, Salvador: EDUFBA, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito (Curso no Collège de France em 1981-1982)*. Trad. Márcio Alves da Fonseca et al. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FORNACIARI, Christina. www.chrispsiu.blogspot.com, acessado em 09/03/2012.
- GREINER, Christine. *O corpo*. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- GUATTARI, Félix et al. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- KATZ, Helena. Todo corpo é CorpoMídia. In: *Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, n. 74. *Semiótica e Semiologia*, 10/03/2006, <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&cid=87> acessado em 09/03/2012.
- VIANNA, Hermano. Raiz da questão. In: *Revista RAIZ*, v.1, novembro de 2005. <http://revistaraz.uol.com.br/portal> acessado em 09/03/2012.

COMPUTADO, EU?

Edélcio Mostaço

Nem homem, nem mulher, apenas gente, *Gente computada igual a você* – foi esse o nome do espetáculo criado em 1972 por um grupo de homossexuais no Rio de Janeiro. Realização de precária caracterização – possuía números de canto e dança e cenas de plateia, mas não era uma revista; empregava dublagens e travestismo, mas não era um *show gay*; exibia uma visualidade ambígua, ao evidenciar corpos peludos de homens fartamente maquilados com exagero –, causou impacto e desafiou, durante muito tempo, uma avaliação mais determinada de seus elementos estéticos constituintes e sua importância cultural.

O grupo foi formado por um núcleo de cinco amigos em torno de um texto pouco articulado de Wagner Ribeiro. Desmembrado, refeito e reorganizado, tal texto, que girava em torno de uma família, acabou servindo apenas como fio condutor para a encenação, à qual se agregaram, por indicação, novos integrantes.¹ Pensado como um *show* a ser apresentado num decadente cabaré da Lapa, RJ, a proposta tomou novo impulso, todavia, com a chegada de LennieDale, conhecido coreógrafo chamado para ajudar na montagem de alguns números musicais. Experimentado diretor, Lennie imediatamente se apercebeu do enorme potencial humano e artístico do grupo e interveio de modo decisivo na encenação, refazendo o roteiro, esgarçando ainda mais o fio narrativo e propondo um espetáculo articulado em quadros e esquetes, inteiramente performático.

Boa parte do elenco possuía alguma formação teatral. Cláudio Gaya e Wagner Ribeiro haviam cursado em parte o Conservatório Dramático; Rogério de Poly e Bayard Tonelli já haviam subido ao palco como atores. Os demais estavam ligados, de um modo ou outro, ao mundo dos espetáculos ou ao carnaval. Assim, o jogo cênico que apresentavam não era desprovido de técnica nem de perfeito controle de *timing* e comunicação, indispensáveis num produto como aquele.

¹ Em sua composição final o grupo contava com Wagner Ribeiro de Souza, Rogério de Poly, Cláudio Tovar, Cláudio Gaya, Carlos Machado, Benedito Lacerda, Paulo Barcellar, Bayard Tonelli, Roberto de Rodrigues, Ciro Barcelos, LennieDale e, na temporada paulista, Eloy Simões.

A estreia ocorreu na boate Pujol, num palco minúsculo para albergar os doze rapazes do elenco. Era um *show* de cabaré, mas interativo demais para ser apenas degustado entre comes e bebes, solicitando em quase todo seu transcurso a participação do público. Surpreendente, cada nova cena era uma reafirmação da ideia central: apresentar “a força do macho e a graça da fêmea” reunidas num só corpo.

Com a boa aceitação alcançada no Rio de Janeiro, os DziCroquettes mudam-se para São Paulo, na boate TonTon e, a seguir, ocupam os amplos espaços do teatro Treze de Maio. O espetáculo teve de se adaptar à nova sala e, em função disso, ganhou novas coreografias e cenas, adquirindo a extensão de um espetáculo teatral com bilheteria. E ganhou também seus contornos definitivos enquanto realização estética, por permitir, dada a disposição das arquibancadas onde a plateia ficava instalada, um mais intenso contato, sem divisão entre cena e espectadores.

O espetáculo torna-se imediatamente um enorme sucesso entre grupos sociais muito diversos. Não apenas o tradicional público *gay* o frequenta, como também famílias inteiras, ganhando o carinho de mães, avós, pais e adolescentes que passam a formar um batalhão de fãs perseguindo o elenco após as apresentações. Esse público foi alcunhado de *tietes* e, segundo vários relatos, não foram poucos os homens e mulheres que declararam suas paixões aos integrantes do elenco. Foi em São Paulo que se configurou essa intertextualização sociocultural do espetáculo, tornando-o um ato performático de amplo espectro: aquilo não era somente uma apresentação artística, mas uma mais ampla demonstração de energia vital, criativa e inteligente, contaminando as plateias, contraposta a um momento de sufoco e mal-estar da sociedade brasileira, assolada pela repressão militar.²

Durante os meses anteriores, LennieDale havia investido fundo na formação daqueles rapazes esguios, através de aulas de dança e técnicas de palco. Wagner Ribeiro refez inúmeras vezes o texto, adaptando-o às novas circunstâncias que surgiam a cada dia, através de improvisos individuais e coletivos, num espetáculo dirigido, cenografado e concebido por todos. Os figurinos mesclavam sutiãs, meias arrastão, calcinhas, espartilhos e rendadas camisolas femininas com luvas de box, coturnos militares, correntes, ferramentas da construção civil por cima de tapa-sexos (não havia nenhuma cena de nudez total) e uma profusão de adereços hilariantes (óculos exagerados, perucas co-

2 A primeira e até o momento única incursão acadêmica sobre o grupo é devida a uma antropóloga, uma vez que foram tais aspectos vivenciais e interativos com o público o que mais chamou sua atenção. Ver LOBERT (2010).

loridas ou fosforescentes, minúsculas bolsas e maletas, gravatas fora de proporção, etc.).

As maquiagens, mutáveis segundo as idiossincrasias de cada qual, ficavam entre um aspecto circense glamurizado e o deboche carnavalesco, abusando no uso de purpurina, rímel e longos cílios negros, bocas pintadas com *gloss* rutilante. Tudo conformava uma visualidade inovadora, sem precedente entre nós, muito distantemente inspirada no grupo norte-americano The Coquettes, que no ano anterior havia lançado nos EUA um espetáculo de impacto na *off-off* Broadway. Os corpos eram exibidos como efetivamente eram: pernas e peitos peludos, alguns dos rapazes usavam barba ou bigode; a maquiagem nada disfarçava, mas era, ao contrário, incorporada aos corpos tais como fora de cena. *Gente computada igual a você* apelava diretamente para as nossas tradições fincadas no carnaval, quando homens se vestem de mulher e o espírito brincalhão, divertido e transgressivo, domina as ruas com seus blocos de sujeitos. A grande diferença estava no tom e, especialmente, no teor da mensagem: uma ambiguidade comportamental e sexual muito evidente se incumbindo de recolocar discursos numa ordem que, supostamente, estava estabelecida entre os universos masculino e feminino. Aquela foi uma aberta manifestação homossexual – para alguns a primeira de grande relevância – a infundir visibilidade a uma parcela da população que até então vivia na sombra.

O momento sociocultural pós-1969 costuma ser referido como pós-tropicalista: ultrapassado o momento áureo *pop* antropofágico, esse desdobramento se deixa contaminar mais amplamente pelos elementos estéticos contraculturais, próximos do marginal e do *underground*, perceptíveis também em outras notáveis realizações da época, como os espetáculos *Planeta dos mutantes* e *Rito do amor selvagem*, conduzidos por José Agrippino de Paula em São Paulo desde 1969. Ao lado da performática atuação solo da cantora Gal Costa, em 1970, dirigida por Wally Salomão, em ambientação de Hélio Oiticica, todos enveredando pela contextualização da exasperada situação brasileira daqueles anos.

A produção artística pós-tropicalista foi circunstanciada por Heloisa Buarque de Hollanda como “a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado” (HOLLANDA, 1980, p.101); onde a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa (HOLLANDA, 1980, p.79). Tal perspectiva fenomenológica transitava pela vida das pessoas naqueles anos. Por outro lado, a pesquisa formal e o acabamento estético eram reputados como essenciais para o logro do produto artístico, embora seus conteúdos pudessem apontar para temas marginais ou alternativos, próprios à agenda contracultural, elegendo a fragmentação como sua poética mais frequente.

Me segura que eu vou dar um troço, de Wally Salomão, editado em 1970, tornou-se leitura obrigatória para essa novíssima geração de artistas que passa a atuar após 1969. Fragmentário e solto, abrindo brechas para o não literário, o livro intencionava ser um “realismo de larivage”, apontar sendas e percursos possíveis para aquele momento histórico difícil e aparentemente sem saída. E não foram poucos a lê-lo, a deixar-se imantar por aquela nova sensibilidade que corria solta no ar.³

Energia vital

Se, por um lado, é difícil explicar em pormenores as causas daquela mobilização de público em torno dos DziCroquettes, por outro é muito fácil perceber seu *efeito*. Aqueles corpos jovens e esguios apontavam para algo novo e muito desejado, mas nada tinham a ver com os discursos então em voga; emanavam alegria, embora o ambiente circundante não a manifestasse; transmitiam uma encantadora energia vital, embora grotesca e fora dos padrões “habituais”. Pareciam envoltos pela *graça*, na acepção que essa noção carrega enquanto inefável, mas sólida presença quando aponta para um além.

As coreografias de *Assim falou Zarathustra* (original de Strauss em versão *technopop*), destacando as borboletas que saíam do casulo e ganhavam o espaço; de *Transmographication*, de James Brown, onde uma mão usava luva feminina e a outra de box; *Ela diz que tem*, grande sucesso na voz de Carmen Miranda, recriada pela dublagem numa cena de exaltação à nossa brasilidade mítica, constituíam alguns dos pontos altos da realização, suprimindo-lhe os contornos ideológicos e estéticos. Nelas se reconhecem, sem dificuldades, as figuras da carnavalização, da hibridização, da citação, da metáfora, da paródia, assim como as de grotesco, de deboche e de sátira, numa mescla de intenções que iam do sério ao jocoso, do trivial ao sublime. Um grande ritual antropofágico, para resumir com um adjetivo o conjunto das intenções.

Havia pouco texto nas cenas, quase todas moldadas como esquetes e coreografias, mas as letras das canções se encarregavam de prover sentido e coesão discursiva, num fluxo expressivo composto por gestualidade e intencionalidade corporal vinculada às interpretações.

A base coreográfica dos DziCroquettes provinha do *modern jazz*, estilo introduzido no Brasil desde o início dos anos 1960 por Marli Tavares e Vilma Vernon, especialmente nas revistas de Carlos Machado. LennieDale já era um

3 A expressão “nova sensibilidade” foi pioneiramente empregada por Susan Sontag para descrever o estado de ânimo na contracultura. Ver SONTAG, 1987, p.338.

artista consagrado entre nós (oriundo dos musicais da Broadway) e havia inventado uma dança para a Bossa Nova, através de passos modernos para aquele samba mais sincopado que o tradicional. Mais recentemente, havia participado do *show Momento 68*, coreografado pelo conhecido JoJo Smith (de quem também fora aluno). A nudez em cena fora pioneiramente introduzida por *Hair*, um musical famoso em todo o mundo, aqui estreado em 1969.

Gente computada igual a você retorna ao Rio de Janeiro em 1973, ocupando agora o Teatro da Praia, em Ipanema, um destacado espaço cultural naquele início de década, que dois anos antes havia albergado *Hoje é dia de rock*, montagem que arrebatou a plateia com sua alta carga emocional. Será esse novo público que formará a plateia dos DziCroquettes, o que contribuiu para adensar sua presença na cidade e fomentar, a partir dos ressonadores que são os meios de comunicação, um novo estilo de vida e comportamento que se difundiu pelo país. Desde São Paulo, um grupo de mulheres havia se agregado ao elenco e chegou a estreiar no Rio um espetáculo próprio, mas que não obteve nem o impacto nem o sucesso do original masculino.

Os ecos da montagem foram ouvidos no exterior e, certos de poderem conquistar novos horizontes, os DziCroquettes partem para a Europa em 1974. Iniciam as apresentações por Lisboa e logo alcançam Paris, onde, através de um bem arquitetado plano de divulgação, conseguem a adesão de Liza Minelli como madrinha. Adotada como coqueluche pela Cidade Luz, a trupe permanece meses e meses em cartaz, alternando-se entre salas cada vez maiores. A crítica internacional não deixa de situar a encenação no rol das realizações de vanguarda, reconhecendo a força e a originalidade dos brasileiros. Com esse passo consolidou-se a reputação da equipe na vertente de um teatro vivencial e performático, assim como outros elencos que, em vários quadrantes do mundo, optaram por um percurso assemelhado.

Podem ser lembrados o Living Theatre, o PerformanceGroup, o Open Theatre e, em Paris, o trabalho de Jean Claude van Italy, entre outros, como exemplos daquilo que foi chamado por Joseph Chaikin, diretor do Open, de *free theatre*. Não se trata de um novo estilo artístico, mas, acima de tudo, de uma nova atitude diante do artístico, insuflada por Artaud, pelo movimento Fluxus, pelos *happenings*, pela nova dança de Alprin ou Cunningham, onde o corpo passa a ter primazia sobre o *logos* e as intensidades dele emanadas a fornecer o substrato mais palpável para a criação do ato cênico. Realizações como *Futz* (1967), *Dionysos 69* (1969), *The serpent* (1970) se alinham às dezenas de outros experimentos cênicos que vinham se desenvolvendo, quer no Café La Mama, de Nova Iorque, quer em São Francisco. São performances contaminadas pelas ideias divulgadas por Norman Brown ao longo da década

de 1960, segundo as quais o prazer deveria deixar de ser buscado num ponto fixo do corpo e espalhar-se por todo ele, fazendo com que os cinco sentidos aflorassem em toda sua pujança (JOTTERAND, 1971, p.265). É possível dizer que os DziCroquettes infundiram na cena nacional sua versão tropical desse ideário estético.

Depois de três anos na Europa, o grupo decide voltar ao Brasil, embora alguns integrantes lá tenham permanecido. Com esse retorno esfacelado, novas perdas ocorrem, mas os remanescentes montam mais dois espetáculos: *Romance* (1977) e *Lesspeakers* (1978), este destinado especialmente à França, mas sem alcançar, ambos, o mesmo sucesso e aceitação.

Dimensionar a presença dos DziCroquettes na cena nacional implica observar as inspirações que propiciaram: enquanto formação de grupo convivial, enquanto valorização dos desempenhos individuais, a liberdade sensorial na abordagem de temas, assuntos e tabus sociais que mexiam diretamente com a sensibilidade do público daquele momento.

Para além dessa convulsão estética desencadeada, há também quem vislumbre no espetáculo uma das raízes do besteiro, gênero que se conforma no teatro carioca a partir do final da década, uma somatória de ingredientes variados para espetáculos organizados em esquetes.⁴

Encenações estreadas na sequência, contudo, dão conta daquele legado: *Ladies na madrugada* (1973), *Doroteia* (1974), numa encenação apenas com homens sob a direção de Ronaldo Brandão, *As criadas* (1973), levada à cena por travestis numa capela abandonada do Morumbi, SP. Alguns coletivos surgidos nos anos seguintes à estreia de *Gente computada igual a você* trilharam esse ou um viés assemelhado: o Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio, 1973), o Royal's Bexiga e o Mambembe (ambos em 1974, SP), além de talentos individuais, como Luiz Antônio Martinez Corrêa ou Miguel Magno e Ricardo de Almeida – todos eles, cada um com sua singularidade, apontados como raízes de realizações diversas que atingiram o Recife (com o grupo Vivencial Diversiones), Salvador (com *A bofetada*) ou Porto Alegre (*Passagem para Java*).

Após o final dos anos de 1970, a memória dos DziCroquettes vai se dissipando na crônica cênica brasileira; e as várias mortes de alguns de seus integrantes contribuíram para que praticamente sumissem das referências, memória essa, todavia, recuperada por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, que em 2009

4 Tais raciocínios estão nos depoimentos de Marília Pera, Miguel Falabela, Cláudia Raia, Aderbal Freire Filho, entre outros, no documentário de Tatiana ISSA (2009); embora Flávio Marinho, que escreveu sobre o besteiro, não acredite que os DziCroquettes tenham contribuído em modo decisivo para o advento do gênero. Ver MARINHO (2004, p.33).

efetivaram um premiadíssimo filme documentário sobre a trajetória do grupo, cuja distribuição vem ocorrendo em todo o mundo.

Com sua linguagem de palco abusada e criativa e a dimensão psicossocial obtida foi que os DziCroquettes se destacaram em seu tempo, agregando em torno de suas proposições contraculturais e pós-tropicalistas milhares de pessoas que compartilharam sua liberdade inventiva, seu arrojo existencial e sua proposta de vincar arte e vida em modo indelével.

REFERÊNCIAS

- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- ISSA, Tatiana e ALVAREZ, Raphael. *DziCroquettes*. Filme documentário. Tria Produções, 2009.
- JOTTERAND, Franck. *El nuevo teatro norteamericano*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica – a vida cotidiana do DziCroquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.
- MARINHO, Flávio. *Besteirol*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2004.
- MOSTAÇO, Edelcio. Sumário de um teatro marginalizado. In: *Arte em Revista*, n. 5, 1979, CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, USP.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

A MUSICALIDADE DO ESPETÁCULO E A CRÍTICA TEATRAL

Jussara Trindade

Em brilhante ensaio intitulado *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna* (2004), a pesquisadora teatral Flora Süssekind discorre sobre a tensão existente no país, desde meados da década de 1940, entre dois modelos de crítica literária: o do intelectual “sem especialidade”, autodidata, e o do “acadêmico”, interessado num tipo de crítica prioritariamente estética. A autora aponta, ainda, a emergência de um crítico “teórico” a partir da década de 1980, e cuja vocação seria, segundo ela, para a escritura de um texto “em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos”.

As considerações de Süssekind, embora voltadas para os estudos literários, aplicam-se sem restrições à atual crítica teatral brasileira. O que a autora observa ter iniciado há pelo menos 70 anos se verifica ainda hoje, pois é possível perceber sem muita dificuldade que, mesmo ao adentrarmos a segunda década do terceiro milênio, o leitor da crítica jornalística especializada ainda padece com problemas semelhantes aos apontados pela pesquisadora: desde a formação de padrões hegemônicos de validação, que variam em cada época segundo o perfil dos profissionais que os estabelecem, até o uso desses critérios como juízos de valor, onde a lógica argumentativa do texto acadêmico naufraga contraditoriamente ante uma “adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos”.

Acompanhando regularmente a crítica teatral divulgada hoje na imprensa carioca, é possível observar que os seus profissionais utilizam, atualmente, um mesmo modelo formal básico: a) primeira parte, introdutória, onde são tecidas considerações sobre o texto teatral, seu autor e a direção do espetáculo, articuladas às primeiras reflexões sobre a montagem propriamente dita; e b) segunda parte, dedicada à análise semiológica da cena, na mesma linha de teóricos do teatro tais como Tadeusz Kowzan ou Patrice Pavis. Aqui, são dirigidos comentários principalmente aos atores e seus respectivos personagens, com destaque para as atuações cênicas, e secundariamente aos diversos elementos constituintes da cena – figurinos, iluminação, música, cenografia – e seus responsáveis.

Nessas análises, os críticos costumam atribuir grande importância a alguns daqueles aspectos do espetáculo – o texto dramático e seu autor, em pri-

meiro lugar – em detrimento dos demais. O privilégio ao texto, colocado como o eixo central de suas observações, revela que impera ainda, no Brasil, a adesão da maioria desses profissionais a modelos teóricos emprestados de outros campos disciplinares (sobretudo a literatura), levando-os a reflexões que, embora hegemônicas, à luz de estudos como os da pesquisadora Josette Féral, por exemplo, não podem ser consideradas mais do que “aproximações” ao fenômeno teatral propriamente dito, uma vez que estabelecem um padrão uniforme de análise, de possível aplicação indiferentemente a quaisquer áreas, como a poesia, o cinema ou o teatro.

A situação se torna problemática quando aplicada a este último, pois segundo essa pesquisadora a própria noção de teatro mudou, cedendo lugar à de *representação teatral*, de *atuação*, de *performance*, à medida que durante todo o século precedente o texto foi dando lugar a formas cênicas que enfatizam o corpo, o espaço e o jogo teatral, alargando os limites do teatro. Porém, se por um lado houve uma ampliação do campo teatral, por outro a produção de instrumentos de análise não acompanhou a mudança no mesmo ritmo, argumenta Féral.

Em *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004), a teórica francesa discorre a favor de um tipo de crítica que, fugindo tanto do dogmatismo quanto do impressionismo, reflita sobre a obra teatral entendendo-a como a materialização de um pensamento que se insere num contexto estético e historicamente mais abrangente. Ao situá-la, o estudioso estaria contribuindo para a abertura de outros sentidos para o espectador e novos caminhos para o teatro.

É com base nessas considerações introdutórias que proponho, aqui, problematizar a presença, ou antes, a ausência, dentre os demais aspectos merecedores da atenção dos profissionais que se dedicam à análise do espetáculo teatral, daquele que tem sido desde 2008 o objeto privilegiado de meus estudos acadêmicos e sob o qual se encontra, também, o foco deste artigo – a *musicalidade do espetáculo* – no intuito de provocar e subsidiar uma discussão teórica a respeito da linguagem sonoro-musical como elemento da encenação teatral cuja importância tem sido parcial ou completamente omitida pela crítica teatral em geral e jornalística, em particular. O ponto de partida desta provocação será a musicalidade presente no espetáculo *O santo inquirido*, de Dias Gomes, supervisionado por Amir Haddad e apresentado em dezembro de 2009 no Teatro SESC de Copacabana, no Rio de Janeiro¹.

1 O elenco foi formado pelos atores Marianna Mac Niven (Branca Dias), Claudio Mendes (Padre Bernardo), Jitman Vibranovski (Simão Dias), Karan Machado (Augusto Coutinho), Arnaldo Marques (Visitador), Daniel Barcelos (Notário) e Gustavo Arthiddoro (Guarda).

A peça conta a história de Branca Dias, jovem nordestina condenada por heresia à fogueira pelo tribunal da Santa Inquisição portuguesa, ainda vigente no Brasil-Colônia do século XVIII. As suspeitas sobre a protagonista iniciam com um incidente, no qual a jovem salva um padre de afogar-se no rio onde ela costumava banhar-se. A partir daí, sua postura ingênua diante da vida e dos fatos da natureza, a educação inadequada para uma moça (sabia ler, conhecendo poesia e escritos filosóficos, além da Bíblia), assim como a descendência judaica logo descoberta, tornam-se graves acusações perante uma Igreja Católica intolerante e autoritária, levando-a finalmente à cruel condenação.

O santo inquérito, peça teatral em dois atos, foi escrita por Dias Gomes² em 1966 e é considerada uma das grandes obras da dramaturgia brasileira moderna, tanto por sua elaboração artística como por suas preocupações sociais. Criada numa época de repressão, dentro do contexto social, político, econômico e cultural brasileiro da época, representa o modelo de repressão imposto a diversos países no período da chamada “guerra fria”³ com a finalidade de instaurar em todo o planeta a concepção norte-americana de sociedade ideal, em contraposição ao modelo comunista implantado na URSS.

O imaginário popular nordestino associa, ainda hoje, a figura da protagonista Branca Dias à de Joana d’Arc, enquanto símbolo da heroína que opta pela morte a assumir uma “culpa” inexistente. Há versões contraditórias sobre o fato, que assume hoje feições de lenda. Contudo, no programa da peça lê-se a fala do próprio autor a respeito da polêmica:

Parece fora de qualquer dúvida que Branca Dias, realmente, existiu e foi vítima da Inquisição. Segundo a lenda, bastante conhecida no Nordeste, Branca foi queimada, como Joana d’Arc. A história não é tão precisa. Há controvérsias. (...) A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; o que importa é a verdade humana e as lições que dela podemos tirar. Se isto não aconteceu exatamente como aqui vai contado, podia ter acontecido, pois sucedeu com outras pessoas, nas mesmas circunstâncias e em outras épocas. E continua a acontecer.

2 Baiano de Salvador, o dramaturgo Alfredo Freitas Dias Gomes (1922-1999) reestrei nos palcos em 1960 após longo período como diretor artístico em várias rádios importantes do país, com *O pagador de promessas*, que, adaptada para o cinema, foi premiada com a “Palma de Ouro” no Festival de Cannes. Apesar do reconhecido mérito artístico, o envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro e o teor político de suas obras levam suas peças a serem seguidamente censuradas e proibidas no país durante a ditadura militar iniciada em 1964.

3 Estratégia ideológico-militar desenvolvida sistematicamente na América Latina pelos EUA, com o apoio, sobretudo, das elites locais e do capital estrangeiro.

Amir Haddad também deixa registrado, no mesmo programa, a sua concepção ético-estética do espetáculo:

Teatro e realidade. Política e linguagem. Criação coletiva e afirmação individual. Criação coletiva e coordenação geral. O papel do diretor. A “função” do espetáculo; a “função” do ator. Dias Gomes. A vida pública brasileira. Flávio Rangel. Augusto Boal. Chico Buarque. A memória da existência. A reinvenção da linguagem.

Haddad não deixa dúvidas de que a montagem de *O santo inquérito* foi pensada numa perspectiva não formal e não dramática, que profana as hierarquias existentes no interior das estruturas de produção artística existentes no mundo do teatro ao interrogar as funções convencionalmente atribuídas ao diretor e ao ator, e explica as motivações que levam os atores a um desempenho ora considerado “modesto”, ora exagerado “ao nível da caricatura”, em detrimento de uma preocupação com o virtuosismo técnico de suas atuações. E convida os espectadores a uma reflexão sobre “os novos tempos” trazidos, segundo ele, pelo governo Lula⁴:

Quantas coisas precisamos ainda fazer para recuperar nossos corações e nosso afeto mais profundo? Será que um dia ainda poderemos ingenuamente nos atirar nas águas mais doces de um rio, como Branca, a heroína – vítima desta estória-história – e de lá sairmos renovados e livres? Que os novos tempos que parecem querer se insinuar nos façam novamente recuperar este amor e o desejo de reconstruir a nação.

O alerta de Haddad já apontava, antecipadamente, o panorama das eleições presidenciais de 2010, em que o candidato José Serra, do PSDB, aparecia como forte candidato de oposição ao governo por ele defendido. Portanto, a montagem de *O santo inquérito* representou, naquele momento, não a metáfora óbvia de um passado já ultrapassado – tal como compreendido pela crítica jornalística – mas a de um alerta sobre um futuro imprevisível.

Foi a partir dessa leitura política voltada para o passado que a musicalidade do espetáculo foi drasticamente reduzida a “canções dos anos 60” e cuja inclusão, segundo a matéria publicada no Segundo Caderno do jornal *O Globo*⁵,

4 Luís Inácio “Lula” da Silva, candidato do Partido dos Trabalhadores, foi eleito presidente do Brasil em 2002 e reeleito em 2006. O espetáculo foi encenado um ano antes das eleições presidenciais de 2010.

5 Crítica publicada em 03/12/2009 sob o título *Tempos de guerra*.

teria servido “apenas para corroborar a relação, já bastante óbvia, entre os dois momentos históricos”. Apesar da quebra de linearidade temporal que a pesquisa musical realizada por Alessandro Perssan⁶ buscou imprimir ao espetáculo, a crítica limitou-se a citar laconicamente os exemplos musicais da apresentação – “Chico Buarque, Bach, canto gregoriano” –, lamentando, inclusive, o uso de canções do compositor carioca como fator responsável pela diluição da *densidade dramática* do espetáculo.

Fortemente vinculada aos cânones do teatro dramático, a crítica não vislumbrou a conexão espaço-temporal que a musicalidade do espetáculo oferecia ao interligar e contrapor, por meio dos gêneros musicais utilizados e suas respectivas estruturas rítmico-harmônicas, não apenas dois períodos históricos – como poderia supor uma concepção linear –, mas também distintas culturas, realidades e, principalmente, formas de pensamento.

Em *O santo inquérito* dois extremos da música ocidental se defrontam, ora dialogando, ora combatendo-se mutuamente: de um lado, a polifonia primitiva do *organum* litúrgico, na defesa de um mundo estático e regido pela lei clerical. Do outro, a elegante irreverência das canções “populares” do brasileiro Chico, a clamar pela transformação da sociedade. Fazendo a ponte entre ambas, Johann Sebastian Bach – cujas peças polifônicas consagram a passagem entre o mundo medieval, feudal e o moderno, capitalista – obra ao mesmo tempo horizontal nas melodias e vertical nas cadências harmônicas; simultaneamente popular em suas danças (*minuetos, sarabandas*) e erudita (*cantatas, fugas*). A escolha desse repertório musical específico estabelece, portanto, um diálogo vivo entre texto literário e texto musical, criando tensões que rompem por dentro a lógica da estrutura cênica convencional no trajeto dessa costura contrapontística reveladora das profundas transformações da visão ocidental de mundo.

Entretanto, devido às canções (e outros elementos hereges colocados em cena, detectados nas “danças, estandartes e efeitos grandiloquentes”), a crítica considerou que a musicalidade da peça não fez mais do que “sublinhar e prolongar o texto, *sem agregar maior significado*”. Assim vistos, elementos carnalizantes, extraliterários – em especial, a música – se transformaram em simples obstáculos à “concisão, desenho, ritmo e limpeza” da cena ao invés de serem percebidos como recursos épicos, utilizados de acordo com as formulações de Bertolt Brecht sobre o por ele denominado *V-Effekt*, que ficou conhecido como “efeito de distanciamento” (BRECHT, 1967).

6 Ator-músico integrante do Grupo Tá Na Rua, convidado por Amir Haddad para participar da equipe artística de *O santo inquérito* como pesquisador musical e operador de som.

Em suas *Notas sobre Mahagonny*⁷, o criador do teatro dialético compara as funções da música na “ópera dramática” e na “ópera épica”, esclarecendo que, enquanto na primeira “a música está a serviço, intensifica o texto, impõe o texto, ilustra, pinta a situação psicológica”, na segunda ela “comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição e revela um comportamento” (op. cit., p.60). *O santo inquérito*, encenado em 2009, não é, evidentemente, uma ópera épica; porém, verifica-se, nessa montagem, a presença da lógica brechtiana a orientar a musicalidade da cena, o que evidencia, mais uma vez, a postura ético-estética de Amir Haddad de fugir aos procedimentos do teatro dramático – cujos parâmetros são, justamente, aqueles pelos quais o espetáculo foi abordado e criticado. Em outras palavras, os critérios que orientaram a análise sobre o mesmo são alheios ao pensamento que o concebeu e realizou.

Poder-se-ia, ainda, desenvolver um raciocínio distinto, pautado por outro viés que não o do teatro dialético de Brecht, quanto à musicalidade de *O santo inquérito*. Identificada com uma carnavalização deslocada da concepção original do autor, a utilização de canções de Chico Buarque na peça corrobora e exemplifica a tese de José Wisnik desenvolvida em *O som e o sentido* (1989), de que “músicas” – assim como “teatros”, eu ousaria acrescentar – não são apenas manifestações artísticas, mas, sobretudo, modos de pensamento condensados em formas artísticas, imagens, sonoridades, palavras, gestos, mensagens, em histórias que se deseja compartilhar, com um grupo em particular ou com toda uma sociedade.

Não é novidade, por exemplo, o fato de que Chico Buarque – cujo mérito de grande poeta e exímio letrista supera injustamente a sua fama como músico genial que também é – iniciou muito precocemente um repertório musical voltado para o teatro, participando como dramaturgo e compositor de algumas das produções teatrais mais representativas do período da ditadura militar⁸. Nem sempre tão óbvios, porém, são os recursos específicos da lingua-

7 *Mahagonny*, escrita por Brecht em 1928, é a primeira peça na qual o encenador trabalha deliberadamente com a noção de ópera dentro da perspectiva do teatro épico, onde a materialidade e a realidade dos fatos apresentados em cena são propositalmente anulados pela música. As *notas* aqui mencionadas foram escritas em 1930 e constam na obra cujo título foi traduzido pela Ed. Civilização Brasileira como *Teatro dialético: ensaios* (1967), a qual foi posteriormente publicada pela Ed. Nova Fronteira com o nome de *Estudos sobre teatro* (1978). Cabe comentar que, na publicação aqui utilizada, é precisamente Dias Gomes, na função de diretor da coleção “Teatro Hoje” que o livro integra, quem assina o comentário de capa sobre a obra de Bertolt Brecht, e cujo título é “Pode o teatro transformar o mundo?”

8 Como dramaturgo, Chico Buarque escreveu *Roda viva* (1968); *Calabar: o elogio da traição* (1972) em parceria com Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975) com Paulo Pontes; *Ópera do malandro* (1978), baseada em *Ópera dos três vinténs*, de Brecht. Como compositor de trilhas, partici-

gem musical utilizados pelo compositor na construção formal dessas obras, dentre as quais destaco *Deus lhe pague*⁹, canção que encerra o espetáculo aqui enfocado.

Nessa cena, a protagonista Branca Dias arde em chamas, como o ponto culminante do extenuante processo penal que, desde o início, mostrara-se como um jogo de “cartas marcadas” cujo desfecho já estava decidido desde o início. Mas a desistência de viver da personagem, no momento final de sua saga, não se revela apenas na letra da canção, que agradece aos céus “pela paz derradeira que enfim vai nos redimir” nesse momento de intensa dramaticidade. A própria estrutura rítmica do arranjo musical, marcada por percussões que se alternam compulsivamente como numa marcha desesperada, e a crescente tensão provocada pelo uso de uma cadência harmônica que não encontra jamais a sua resolução, evocam pela musicalidade a imagem sonora de uma situação-limite para a qual apenas a morte parece oferecer, finalmente, uma saída.

A crueza metrificada, e o tensionamento cada vez mais sufocante do arranjo instrumental e vocal de *Deus lhe pague*, faz vir à tona todo o sentimento de angústia e opressão vivido pela personagem, mostrando que o tratamento dramaturgico-musical dado a um espetáculo pode transcender a função meramente decorativa que o senso comum atribui à chamada “trilha sonora” para levar o espectador-ouvinte a experimentar uma recepção amplificada, que se desdobra para além de uma visualidade superficial, aprofundando – e não, *diluindo* – a dramaticidade e os sentidos menos óbvios da cena. Assim, ainda que analisada sob a ótica do dramático – e não do épico –, a musicalidade de cena não se resume aos exemplos retirados de um repertório musical, seja ele popular, erudito ou oriundo da indústria fonográfica “de massa”.

Longe de constituir apenas uma moldura sonora, ou servir “apenas para corroborar a correlação, já bastante óbvia, entre os dois momentos históricos” – o século XVIII de Branca Dias, condenada à fogueira pelo tribunal da Santa Inquisição, e o período da ditadura militar, evocado por Dias Gomes –, a musicalidade de *O santo inquerito*, assim como a de todo espetáculo teatral, estabelece instâncias ético-estéticas que, ao abrigar determinados elementos sono-

pou de *O rei de Ramos* (1979) e *Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar, além de gravar vários LPs de canções “avulsas”, sem vinculação com espetáculos teatrais, mas de forte conteúdo político.

9 A canção *Deus lhe pague*, composta em letra e música por Chico Buarque e gravada com a participação especial do grupo vocal MPB4, consta no LP “Construção”, lançado pelo compositor em 1971, um ano após o regresso do seu exílio na Europa.

ros e musicais, expõe aspectos cruciais do homem que atravessam a sociedade e o tempo histórico.

O que fica patente na questão acima exposta é, de fato, a ausência de critérios musicais mínimos na crítica teatral especializada, onde a análise dos espetáculos teatrais sem uma reflexão mais profunda “sobre seus objetos, argumentação e pressupostos”, como nos alerta Flora Süssekind, pode reforçar a ideia corrente de que a música de cena apenas *serve* como suporte do texto dramático – considerado invariavelmente, nessa concepção, o centro do processo de criação e montagem de um espetáculo – ao invés de contribuir para uma compreensão mais abrangente do teatro na contemporaneidade, onde a musicalidade da cena representa, sem dúvida, um novo e instigante desafio.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG e outros (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- O SANTO INQUÉRITO. *Programa de espetáculo*. Rio de Janeiro: SESC, 2009.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

ATORIALIDADE, MÁQUINA E MARIONETE NOS PINÓQUIOS DE CARMELO BENE

Silvia Balestreri Nunes

No ano em que se completam 10 anos da morte do pluriartista italiano Carmelo Bene, falecido em março de 2002, em Roma, muito de sua obra, que se realizou nos mais diferentes meios, ainda está por ser estudado e mesmo conhecido fora de seu país. Suas criações teatrais foram se radicalizando cada vez mais ao longo de seus mais de 40 anos de carreira, até a concepção do que ele próprio denominou “máquina atorial”. O propósito, neste texto, é captar um pouco do que se trata quando Bene fala de uma “atorialidade como máquina”, a partir de um dos importantes momentos de elaboração deste conceito em obra: as várias edições que fez de *Pinocchio*, a partir do romance de Carlo Collodi.

Um dos mais completos e confiáveis levantamentos da obra de Carmelo Bene escrita, encenada, filmada, televisionada, discografada e emitida radiofonicamente se encontra ao final do segundo volume da edição francesa de suas obras completas (BENE, 2004). O volume tem tradução e organização de Jean-Paul Manganaro, amigo pessoal de Bene e o responsável pela divulgação de sua obra na França. Em primeiro lugar, na lista dos escritos do artista italiano, encontra-se um livro de 1961, com 3 textos, sendo um deles *Pinocchio*. Não muito adiante, na mesma lista, cita-se um texto de 4 páginas, publicado na revista *Sipario*, em 1966, cujo título pode ser livremente traduzido como *Com Pinóquio na tela (e fora dela)* e *Cinco pedaços do roteiro – Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)* e *Cinque Brani della Scenegiatura*. Em 1978, encontramos listado o texto de Bene chamado simplesmente *Pinocchio*. No rol de seus espetáculos, há um *Pinocchio* de 1961 (“1ª edição”); *Pinocchio*, 1966 (“2ª edição”); *Pinocchio (storia di un burattino) – Pinocchio (História de um boneco¹)* –, 3ª edição, de 1981; e, por fim, *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza (Pinocchio ou o espetáculo da providência)* – in-

1 *Burattino*, segundo os dicionários Il Nuovo Zingarelli e Devoto-Oli Le Monnier, seria o que no Brasil se chama de fantoche, diferentemente da imagem de marionete que vemos frequentemente representar Pinóquio. Preferimos aqui adotar o nome genérico de “boneco”, que dá conta da ambiguidade do personagem, correspondendo também às ilustrações da edição original, que representam Pinóquio de corpo inteiro, todo em madeira, com membros articulados. A palavra francesa *marionnette*, utilizada, por exemplo, por Manganaro (2003), comporta todas essas pos-

dicado por Manganaro como “4ª edição” do espetáculo por Bene, do ano de 1998. Em 1981, em comemoração ao centenário de nascimento de *Pinocchio*², foi lançado um disco, com o mesmo título do espetáculo daquele ano, o mesmo músico – G. Giani Luporini – e os mesmos intérpretes principais: Carmelo Bene e Lydia Mancinelli. Houve uma emissão radiofônica, chamada *Pinocchio*, em 1974, e outra em 1998 com o mesmo nome da 4ª edição do espetáculo: *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della providenza*. Também é esse o nome da versão televisiva de Bene para o livro de Carlo Collodi, com realização e difusão no ano de 1999 pela RAI 2.

É devido a essa variedade de edições, criações e meios que somente pode-se falar de pinóquios de Bene, substantivo comum plural. Para esta reflexão, serão considerados o texto publicado na primeira edição de suas obras completas (1995), a versão televisiva e referências de Bene e de outros autores ou artistas às montagens dos espetáculos. A tentativa é de mais uma aproximação ao conceito cênico de máquina atorial através dessa multiplicidade de pinóquios. Lydia Mancinelli, atriz e esposa de Carmelo Bene durante 15 anos, em documentário feito em homenagem póstuma ao artista (BEDDINI, 2003), comenta sobre uma das edições de *Pinocchio*: segundo ela, Bene “(...) era catapultado na plateia por um balanço gigantesco, a partir da grelha do urdimento até a metade da plateia do [Teatro] Quirino, com os refletores se acendendo (branco, vermelho e verde).” Tal descrição não corresponde a nenhuma cena da versão televisiva de 1999, momento em que os espetáculos de Bene já se caracterizam por um mínimo de mobilidade dos atores e em que ele expande suas pesquisas da *phoné* – exploração de variações e amplificações da voz e busca de uma não linguagem. Sonia Bergamasco, atriz do último *Pinocchio* beneano e de sua versão televisiva, destaca que uma grande diferença entre essas versões de que participou e as anteriores é que, nestas, havia somente dois personagens: Pinóquio e a Menina de Cabelos Turquesa, que fazia também a Raposa, Geppetto e outros (depoimento em BEDDINI, 2003) – por exemplo, com a sobreposição explícita de máscaras.

sibilidades, podendo ser seguida de um complemento que especifique o tipo de boneco de que se está falando – *marionnettes à fils*, *marionnettes à gaine*, etc.

2 Optamos propositalmente por utilizar o nome “abrasileirado” Pinóquio sempre que nos referimos ao personagem e a grafia original italiana para as obras de Collodi e de Bene. Neste caso, o nascimento é do personagem collodiano, mas também da publicação da história, por isso mantivemos a grafia original. No título do capítulo, o nome como substantivo comum plural e em português é apenas uma provocação, para indicar a multiplicidade e incluir nesta também os pinóquios em geral, nas versões que chegaram aos brasileiros.

O texto *Pinocchio*, das obras completas (BENE, 1995a), começa com um Prólogo, que se encontra em parte no capítulo XXVIII de Collodi, em que, ao modo de um mestre de cerimônias ou apresentador de circo, o autor se dirige ao público – “Respeitável público (...)” – introduzindo a este a grande atração que é seu boneco de madeira, possuidor de uma cartilagem no cérebro, responsável pelas capacidades da “matemática sólida e da geometria líquida” (BENE, 1995a, p.544). Antes de anunciar tal capacidade, ressalta ao público que o boneco “fala a língua dos cedros do Líbano, língua que eu bem [*bene*] entendo falo mas não compreendo e na suposição de que nem mesmo os senhores a entendam faremo-lo conversar no idioma estrangeiro de seus países” (BENE, 1995a, p.543). Os diálogos que se seguem são retirados tais e quais do livro de Collodi, inclusive com reprodução de algumas das pequenas introduções dos capítulos ao modo de didascálias. Também como didascálias são utilizados alguns trechos em forma de narrativa do original collodiano. Bene utiliza as mesmas palavras do autor do romance, fazendo uma seleção de alguns diálogos e subdividindo-os em duas partes, com 10 “cenas” cada uma.

A *Prima Parte* de Bene foi retirada da primeira parte publicada por Collodi de junho a outubro de 1881 no *Giornale per i Bambini*, que termina, no romance no momento em que Pinóquio se estira como morto. A *Seconda Parte* de Bene foi retirada da continuação que lhe deu Collodi no ano seguinte no mesmo periódico. O Prólogo da peça escrita, como já dito, foi inspirado no capítulo XXVIII de Collodi, em que o boneco de madeira – que, no romance, àquela altura, ganhou orelhas, rabo e postura de burro – é apresentado como grande atração de circo.

Chama a atenção o fato de Bene priorizar alguns diálogos e “proezas” que mostram a deambulação de Pinóquio e as derivas a que se atira, quando, mesmo dizendo que quer se tornar um bom menino – ir à escola, ser obediente –, seu impulso por novas experiências, sua curiosidade e sua tendência à deriva falam mais alto e o impelem às mais fantásticas aventuras. As possibilidades de interpretação moralista não têm lugar. CB finaliza seu texto no momento em que Pinóquio dá adeus às máscaras; é esse o momento em que deixa de ser boneco, em um diálogo com a Raposa e o Gato. CB suprime todo um diálogo de arrependimento e de *mea culpa* de Pinóquio com que Collodi encerra seu romance. Como disse Deleuze, “ninguém melhor que ele [Bene] sabe finalizar” (1978, p.91); em Riccardo III, a peça acaba com a constituição de um homem de guerra (“Ele vem sempre de outra parte”). No caso do *Pinocchio*, a peça termina no momento em que este deixa de ser boneco e se humaniza. É o fim do ator-em-nós ou já a impossibilidade de um devir-criança. Segundo

Bene: “Pinóquio não existe, quer. Menino onipotente, quer tudo (...). O erotismo, o sexo indefinido, tem tudo da infância (...). Depois começa o apodrecimento” (BEDDINI, 2003).

A opção por pensar Bene e sua obra através do pensamento de Gilles Deleuze foi instaurada pelo próprio artista; compartilhando com o filósofo uma amizade e uma admiração recíprocas, frequentemente citava o pensamento de Deleuze acerca de seu próprio trabalho. Deleuze, por sua vez, deixou claro em textos sobre o teatro e o cinema beneanos o quanto essa obra comungava com sua elaboração de um pensamento da exterioridade e da diferença. Assim se pode ler também o *Pinocchio*, já em Collodi, como exterioridade pura. Pode-se recorrer, por exemplo, à apropriação que Deleuze faz da crítica de Nietzsche à moral cristã e semita que forma o homem ocidental:

No ressentimento (é tua culpa), na má consciência (é minha culpa) e em seu fruto comum (a responsabilidade), Nietzsche não vê simples acontecimentos psicológicos, mas as categorias fundamentais do pensamento semita e cristão, nossa maneira de pensar e de interpretar a existência em geral. Um novo ideal, uma nova interpretação, uma outra maneira de pensar, são as tarefas que Nietzsche propões para si (GM). “Dar à irresponsabilidade seu sentido positivo.” “Eu quis conquistar o sentimento de uma total irresponsabilidade, tornar-me independente dos elogios e da reprovação, do presente e do passado (VP).” A irresponsabilidade, o mais nobre e mais belo segredo de Nietzsche (DELEUZE, 1976, p.17).

Em Bene, como no próprio Collodi, pode-se ver *Pinocchio* como exterioridade pura, sem ressentimento ou má consciência, sem ainda uma interioridade, sem a vida psicológica do homem judaico-cristão, e com a mágica e a leveza de um pensamento não realista. Por exemplo, em Collodi, para sairmos dos exemplos mais conhecidos, Geppetto refaz os pés do boneco e os cola com “cola dissolvida numa casca de ovo” (COLLODI, 2002, p.35), pés assim fragilmente colados que, ágeis, facilmente ganharão o mundo novamente. Essa magia serve a Bene para falar, com *Pinocchio*, da (ir)realidade do ator em cena, o que já fez em outros espetáculos, denunciando humoristicamente o caráter figurativo do cenário, quando um ator-personagem tenta inutilmente fugir pela paisagem pintada em um painel de fundo. Mas, em seus trabalhos a partir dos anos 1980, vemos uma exterioridade cada vez mais contundente em relação aos cânones da instituição teatral, quando a palavra se liberta da língua e de seus significados ou cadeias signi-

ficantes e se torna pura sonoridade, com variações de timbres e intensidades e a adoção do microfone e amplificadores, conjunto tecno-humano chamado por Bene de máquina atorial amplificada. A cena final do *Pinocchio* de 1981³ já mostra um Bene explorando a *phoné*, mais que o personagem ou as situações cênicas.

Na versão televisiva do *Pinocchio*, aparecem alguns dentre as dezenas de personagens criados por Collodi. São quase bonecos ou máscaras-bonecos, ou mesmo bustos que falam. Pinóquio e a Fada têm pequena estatura diante dos móveis e do livro de Collodi, lido, em momentos diferentes, pela Fada e por Geppetto. Essa Fadinha – “Menina dos Cabelos Turquesa” –, que Bene diz ser a Providência, está presente desde o início e é a que mais se movimenta pelo espaço. Os demais personagens permanecem o tempo todo em um só lugar. Pinocchio-Bene tem uma corrente ligada a uma coleira de ferro em seu pescoço, que o prende a lugar nenhum; tenta em um momento se deslocar, mas só consegue dar alguns passos. Geppetto-boneco lê o livro *As aventuras de Pinóquio*, dizendo em voz alta algumas falas “suas” – do personagem –, sendo interrompido por respostas em *off* do pedaço de madeira no momento em que está sendo transformado em boneco. Referindo-se à montagem de 1981, que, comparada às duas anteriores, diz ser mais feliz, Bene afirma haver ali “o *oral múltiplo* dos ‘papéis’ *des-articulado* nas variantes de uma só voz” (BENE, 1995, p.537), o que se pode notar também na versão televisiva de 18 anos mais tarde.

Jean-Paul Manganaro, em texto inspirado, propõe que as repetições em Carmelo Bene – várias edições de “uma” obra, às vezes em diferentes meios – são “reelaboraões dos mesmos temas de fundo, impondo-lhes outras visadas, outras agressões” (MANGANARO, 2003, p.31). Diz que, como *Hamlet*, Pinóquio é outra elaboração que “incita a reflexão de C.B. sobre as funções do ator” (MANGANARO, 2003, p.32), que vai do que inicialmente era o boneco-marionete até o que ele acabou chamando de máquina atorial:

Como o ator, Pinóquio é de madeira, mesmo se ele fala (...) ele foi talhado e cortado – talvez mesmo castrado (...) seu devir criança e seu devir feminino – devir fada⁴: o que ele quer é que lhe seja dada uma infância eternamente feliz.(...) Este *Pinocchio* se instala na transgressão e na destruição de valores do adulto paternal e maternal, através da elaboração de um pensamento do jogo, que deve passar pela necessá-

3 Cena final desta edição do *Pinocchio*, transmitida em programa da rede de televisão RAISAT (RAISAT/Album). Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=_9SO45ECPQ0. Acesso em 6 de fevereiro de 2012.

4 *Devenir fê(e)minin*: jogo de palavras com feminino e fada (*fêe*).

ria queda em abismo⁵, inclusive a sua. E o jogo de C.B. opera a subtração contínua do tempo da moral e da história; é o jogo de um tempo sem tempo, de um presente que não cessa de se dividir e se multiplicar em tantos presentes quantos jogos possíveis existam (MANGANARO, 2003, p.35).

Carmelo Bene diz que seu Pinóquio é o “espetáculo do *infortúnio sintático* no teatrinho perverso da *Providência* (“a bela menina dos cabelos turquesa”) e da indisciplina cega de um pedaço de madeira” (BENE, 1995, p.537). Segundo ainda Manganaro, trata-se de “uma crítica paródica, mas não menos violenta e agressiva, da situação do ator, uma redefinição paradoxal dessa situação de não sujeito, um comentário à reiteração de uma vida de madeira na qual são desenhados e esculpidos o corpo e os movimentos do ator (...)” (MANGANARO, 2003, p.37).

Com Carmelo Bene, o teatro teria se tornado um não lugar, “órfão do sujeito e da linguagem”. Para o mesmo autor, 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, 2003, pp.18 e 25). Com Bene, explodem também o teatro de diretor, o ator, todas essas segmentariedades 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, p.89). Ainda que consideremos a noção de supermarionete em Gordon Craig, e a remissão crítica feita a ela por Tadeusz Kantor, com sua busca do vazio e o uso de manequins em cena, Manganaro defende sempre a singularidade do boneco-marionete para Bene, acrescentando que a máquina atorial realizou sucessivas “superações (...) contra o teatro de diretor, mas também contra o teatro do ator”, não dissociando seus trabalhos de conceber um espetáculo e de realizar/atuar nele (Em: BENE, 1995, p.1514): é mesmo, como sugeriu Deleuze, um trabalho de *operador*⁶. Ou, como desenvolve Grande (1990a), também atestando a singularidade das experimentações de Bene, uma “máquina antilinguagem”.

A máquina atorial não comporta historicização. No livro-fluxo *Il teatro senza spettacolo – O teatro sem espetáculo* –, resultado do Laboratório A Pes-

5 *Mise en abîme* expressa a reprodução infinita da própria imagem quando alguém se coloca ente dois espelhos virados um para o outro. Em arte, refere-se modernamente, a partir de André Gide, às ocasiões em que uma obra é representada ou citada dentro da própria obra.

6 Outras explorações podem ser feitas, com aproximações ao “teatro de marionetes” a partir de Kleist ou mesmo às concepções meyerholdianas para o ator e o teatro, o que será feito em outra oportunidade, a partir de pistas, sempre fugidias, deixadas pelo próprio Bene.

quiza Impossível, inventado por Bene quando dirigiu o Setor Teatro da Bienal de Veneza de 1989, 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 desse 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” (DUMOULIÉ; MANGANARO; SCALA, 1990, p.18). 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*” (DUMOULIÉ; MANGANARO; SCALA, 1990, p.45. Em itálico no original).

Não se trata mais de interpretar um papel – o teatro de diretor é comentário do texto, dizem os mesmos autores – ou de buscar o sentido de um texto, mas, por exemplo, 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, 1990, p.14-15) e a busca do vazio da cena. Daí Bene se dizer um *ôteur de scène*, não aquele que põe em cena, mas aquele que remove/retira de cena, fazendo-a fugir por todos os lados.

Manganaro, por sua vez, explica que, em sua peça *Pinocchio*, Carmelo começa a pensar as funções do ator como “boneco-marionete”, estendendo a atorialidade como “impossibilidade objetiva de ‘ser’ e de ‘crescer’”:

É pela marionete que C.B. chega à formulação de um conceito novo para o teatro, o que ele chama *máquina atorial*, à qual ele interdita o papel, os sentimentos, a vocação de interpretação e de representação (MANGANARO, 2003, p.38).

Como no texto de Collodi, a fada lembra ao boneco o que é uma marionete, ou seja, que os bonecos não crescem, pois nascem, vivem e morrem bonecos. Manganaro diz que Carmelo Bene fala aí do vazio do teatro e do ator em cena: como Pinóquio, este é feito de madeira talhada e cortada. O ator, como o boneco, é aquele que se recusa a crescer, a humanizar-se (MANGANARO, 2003, p.33). Pinóquio recusa-se o tempo todo a corresponder aos comportamentos determinados para ele; coloca-se, como dissemos, à deriva.

Bene experimentou e desenvolveu a máquina atorial em vários espetáculos, especialmente a partir dos anos 80. Como tantos outros conceitos seus, este é trabalhado e somente ganha sentido em cena; portanto, é pela cena e

nos trabalhos que a ela se direcionam que se pode aproximar de tal conceito; o que se tentou fazer aqui, brevemente, com algo de seus pinóquios.

REFERÊNCIAS

- BEDDINI, Ariella (diretora). *La voce che si spense*. Rai International, 2003. 210'. Documentário para a televisão.
- BENE, Carmelo. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995.
- BENE, Carmelo. Pinocchio. In: *Opere*. Milão: Bompiani, 1995a. P.541-626.
- BENE, Carmelo. *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza*. Versão televisiva a partir de Carlo Collodi. Mise en scène de C. Bene. Produção RAI et Nostra Signora s.r.l., 1999. Duração 75 m. (difundido por Rai Due, 29 mai 1999).
- BENE, Carmelo. *Théâtre. Oeuvres complètes II*. Paris: P.O.L., 2003.
- BENE, Carmelo et al. *Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio Ed., 1990.
- COLLODI, Carlo. *Le avventure di Pinocchio*. Perugia, Itália: Ed. Guerra, 1995.
- COLLODI, Carlo. *Le avventure di Pinocchio – Storia di un Burattino*. Ilustr. E. Mazzanti. Firenze: Felice Pagi, 1883/Florença, Itália: Giunti Editore, 2002. Cópia anastática da edição original.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1978. Postface. p.87-131.
- DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo. *Il dizionario della lingua italiana*. Florença, Itália: Le Monnier, 2002-2003. Formato Digital.
- DUMOULIÉ, C.; MANGANARO, J-P.; SCALA, A. [Excertos]. IN: BENE, Carmelo et al. *Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio Ed., 1990. p. 7-68.
- GRANDE, Maurizio. La macchina antilinguaggio. In: BENE, Carmelo et al. *La ricerca impossibile – Biennale Teatro '89*. Veneza: Marsilio Ed., 1990a. p. 88 -113.
- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. *Sala Preta*, n.2, 2002. p.93.
- MANGANARO, Jean-Paul. "Hommo illudens". In: BENE, Carmelo. *Notre-Dame-des-Turcs*. Paris: P.O.L., 2003. Prefácio.
- NUNES, Silvia Balestreri. Signos teatrais em Proust-Deleuze. *Anais da IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2007. Disponível em <http://portalabrace.org/memoria/ivreuniaoteritorios.htm>.
- ZINGARELLI, Nicola. *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. 11.ed. Bologna: Zanichelli, 1988.

SOBRE OS COLABORADORES

ALINE MENDES DE OLIVEIRA é Professora Assistente de Direção Teatral (DEART – IFAC – UFOP). Bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (USP 2001) e mestre em Teoria do Teatro (USP 2006). Doutoranda em Artes Cênicas (UFMG) com o tema: “A função narrativa da imagem no teatro”. Atua nas áreas de Direção teatral, Interpretação teatral e Teoria do espetáculo. Prêmio 2002 de melhor direção do Sindicato dos Produtores Teatrais (SIMPARC-MG) pelo espetáculo *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos.

ANA MARIA DE BULHÕES CARVALHO é professora doutora, líder do grupo de pesquisa do Diretório CNPq: Dramaturgia, história, gêneros e linguagens, vinculado à linha de pesquisa Poéticas da Cena e do Texto, do PPGAC-UNIRIO. Publicou recentemente: “Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca”, Sala Preta, ECA/USP, n.10, 2010; “Longe é um lugar que não existe: discussão a portas abertas entre teatro e tecnologias, Moringa, UFPB, vol.2, n.1, 2011.

BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA é professor de Iluminação cênica e Análise do texto e da cena teatral do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Doutor em História e Historiografia do Teatro pelo PPGAC-UNIRIO, onde defendeu a tese “Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético-cultural moderna” (2011), com apoio do CNPq e CAPES.

CÍNTIA NEPOMUCENO é professora efetiva do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. É doutoranda da linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena da Pós-Graduação em Arte da UnB. Dirige e atua no grupo “Aíua!”, desenvolvendo pesquisas sobre traços da cultura moura em danças tradicionais do Brasil. Em 2010, coordenou o projeto “Poéticas Sensoriais”, fomentando a inclusão artística de pessoas com deficiência.

CHRISTINA FORNACIARI é professora e pesquisadora em Performance e Expressão Corporal. Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA (corpo e micropolíticas), Mestra em Performance pela Queen Mary University of London, orientador: Paul Heritage. Realizou residências artísticas em Performance no Bronx Museum (Nova Iorque, EUA, 2007) e no Barbican Arts Center (Londres, Inglaterra, 2006). Foi por duas vezes agraciada com Prêmios FUNARTE (criação artística e produção crítica). É bolsista da CAPES.

CHRISTINE ROQUET é doutora em Dança pela Universidade Paris-8, Vincennes-Saint Denis (2002), com a tese *A cena amorosa na dança: códigos, modas e normas da intercorporeidade no duo coreográfico*, e com formação em Análise do Movimento com Odile Rouquet e Hubert Godard. Desde 2003, ela é professora titular na cadeira de Análise do Movimento, e corresponsável pelo Departamento de Dança da Universidade de Paris-8. É membro do grupo de pesquisa “EA1572”, Estética e criação musical, musicologia, dirigido por J.P. Olive.

DANIELA GATTI é coordenadora do curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Doutora e mestre em Artes pela UNICAMP e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. De 1990 a 1992, estudou na Escola de Dança Rotterdamse Dansacademie (Holanda). Desenvolve pesquisas em processos criativos multidisciplinares nas diferentes linguagens e saberes e orienta trabalhos artísticos para intérpretes criadores e companhias profissionais de dança e teatro.

DENISE COUTINHO é professora do Instituto de Psicologia da UFBA. Docente Permanente do PPG em Artes Cênicas e colaboradora no PPG em Psicologia, ambos da UFBA. Doutora em Letras. Interesses de pesquisa: Epistemologias não cartesianas; metodologia da pesquisa em Artes e Humanidades; Interface Artes-Ciências na Universidade; Psicanálise; Contingência; Sobredeterminação.

DENISE ZENICOLA é doutora em Teatro na UNIRIO, professora da Universidade Federal Fluminense – UFF, pesquisadora no Nepaa-UNIRIO e na UFF. Coreógrafa e Diretora com formação em Dança Clássica, Afro-Brasileira e Contato Improvisação. Dirige o Muanes Dançateatro e investiga fusões das Danças Contemporâneas com Estéticas Afro-Brasileiras. Desenvolve Projeto de Pesquisa *Kiriê de Griot* (FAPERJ). Publicou Performance Afro América, org.

EDELICIO MOSTAÇO é bolsista de produtividade e pesquisador do CNPq. Professor Associado na Universidade do Estado de Santa Catarina. Nos últimos anos vem pesquisando sobre teatralidade, performatividade e estudos performáticos. Publica regularmente numerosos artigos e foi o organizador dos livros *Sobre performatividade* (2009) e *Para uma história cultural do teatro* (2010).

ELIENE BENÍCIO AMÂNCIO COSTA é Professora Associada II do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA. Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Teatro Popular (NETPOP), desenvolvendo pesquisas sobre teatro de grupo, teatro popular, circo e teatro de rua. Em seu doutorado pesquisou grupos e diretores que utilizam o circo em suas produções, no pós-doutorado estudou o circo-teatro paulista entre 1927 e 1967.

GERALDO MARTINS T. JR. é músico, compositor, dramaturgo e *designer* gráfico. Doutorando em Artes na Universidade de Brasília (UnB, 2010) com o projeto “Teatro, música e estranhamento no final da república de Weimar – Diálogos entre Bertolt Brecht, Paul Hindemith, Kurt Weill e Hanns Eisler”.

JORGE DUBATTI é doutor em História e Teoria da Arte pela Universidad de Buenos Aires e ministra aulas nessa mesma instituição. Professor especialista em história e teoria, desenvolve atividades de ensino e investigação na Argentina, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario e Universidad Nacional de San Martín e IN no México, Universidad Veracruzana. Coordena o Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), a área de Historia e Teoría Teatral do Centro Cultural Rector Ricardo Rojas da UBA e a área de Artes Escénicas do Departamento Artístico do Centro Cultural de la Cooperación. Dirige desde 2001 a Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Jorge Dubatti publicou mais de cinquenta textos entre antologias, edições, estudos, compilações, estudos e livros de entrevistas. Em 2003, foi homenageado pela Assembleia Legislativa da Cidade de Buenos Aires “por suas pesquisas no campo da cultura.” Foi nomeado “privilegiado parceiro” dos fundos do Arquivo da Academia Experimental dos Teatros (França) na Aliança Francesa de Buenos Aires.

JUSSARA TRINDADE MOREIRA é professora de teatro, música e musicoterapeuta. Autora e organizadora dos livros *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel* (2008) e *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do Terceiro Milênio* (2010). Direção do espetáculo musical *O fantasma da ópera* (adaptação) (2009). Doutoranda em teatro pela UNIRIO (CAPES).

LETÍCIA M. OLIVEIRA é conhecida como Letícia Andrade. É atriz, dramaturga, diretora e professora de Teoria Teatral. Doutoranda em Artes Cênicas, com o tema “Dramaturgia do Espectador”, na Escola de Belas Artes da UFMG, já compôs mais de onze dramaturgias. Atua no espetáculo *Suba na vida!* em BH/MG e dirige *Dá licença, se não eu grito*, com a Cia. Boccaccione em Ribeirão Preto/SP. Bolsista da Capes.

LUCIANA LYRA é atriz, *performer*, diretora, dramaturga e professora de teatro. É pós-doutoranda em Antropologia pela FFLCH/USP, doutora e mestre em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP. Toma parte do núcleo de pesquisa em performance e drama (NAPEDRA/USP), subsidiado pela FAPESP. É integrante da Cia. *Os Fofos Encenam* de teatro e da Cia. *Dois de Criação*, de Teatro e Dança, em São Paulo. Seu projeto de pós-doutoramento recebe subvenção da FAPESP.

MARCUS MOTA é professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília. Nessa instituição dirige o Laboratório de Dramaturgia. Além disso, coordena o

Grupo de pesquisa Mousiké. Publicou *A dramaturgia musical de Ésquilo*, pelo Editora UnB (2008), e elaborou canções e a dramaturgia dos espetáculos *Calibã*, *No muro* e *Momamba*, entre outros. Atualmente estuda modos de produção e representação de ritmos usando mediação tecnológica.

MARA LUCIA LEAL é professora do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. Pesquisadora do GEAC – Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas, desenvolve, atualmente, investigação sobre a cena contemporânea e memória. Entre seus últimos trabalhos, destacam-se a performance *Qual é a minha cor?* e a direção do solo *Memorial de silêncios e margaridas*.

MARTHA RIBEIRO é Professora Adjunta no Departamento de Arte e na Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense com pesquisa em Dramaturgia e Cena Contemporânea. Publicou o livro *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba* (Perspectiva, 2010). Editou os números 15 e 16 da revista *Poiéisis*. Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, organizando o Colóquio Corpo e Dramaturgias.

NARCISO TELLES é Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. Ator, diretor e membro do Coletivo Teatro da Margem. Pesquisador do CNPq e do GEAC – Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas.

SILVIA BALESTRERI NUNES é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, do qual é a atual coordenadora, e do Departamento de Arte Dramática da mesma universidade. Doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da PUC-SP, integra os grupos de pesquisa CNPq Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo (UFRGS); e Deleuze/Guattari e Foucault, Elos e Ressonâncias (UNESP).

SILVIO ROBERTO SILVA CARVALHO é Professor Assistente da UNEB, doutorando em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, pesquisa a relação entre memórias e canções populares e trabalha com formação do leitor. Entre os seus espetáculos, onde conta, canta e toca violão, estão *Mar noturno*, com quatro indicações para o Troféu Caymmi, e *Navegante*. Tem um CD autoral, intitulado *Mar de histórias*, e participa de outros dois. Possui bolsa-pesquisa PAC/UNEB.

DIRETORIA ABRACE (BIÊNIO 2011-2012)

PRESIDENTE

Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)

1.ª SECRETÁRIA

Suzane Weber da Silva (UFRGS)

2.ª SECRETÁRIA

Mirna Spritzer (UFRGS)

TESOUREIRO

Clóvis Dias Massa (UFRGS)

CONSELHO EDITORIAL

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)

Armindo Jorge De Carvalho Bião (UFBA)

Walter Lima Torres Neto (UFPR)

CONSELHO FISCAL

Fernando Antonio Mencarelli (UFMG)

Lidia Kosovski (UNIRIO),

Luiz Fernando Ramos (USP)

Antonia Pereira Bezerra (UFBA)

Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)

Alex Beigui de Paiva Cavalcante (UFRN)

PUBLICAÇÕES ABRACE

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto (Org.); CABRAL, Beatriz Ângela Vieira (Org.); FARIAS, Sérgio Coelho (Org.); RAMOS, Luiz Fernando (Org.). *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

NAVAS, Cássia (Org.); ISAACSSON, Marta (Org.); FERNANDES, Sílvia (Org.). *Ensaio em Cena*. São Paulo: Abrace, 2010.

RAMOS, Luiz Fernando (Org.). *Arte e Ciência: Abismo de Rosas*. São Paulo: Abrace, 2012.

2010 © Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace)
ISBN 978-85-87776-07-5

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida,
sob qualquer forma, sem prévia autorização da Abrace.

Realização:

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace)
Rua General Vitorino, 255 • Centro Histórico
90020-171 • Porto Alegre • RS
www.portalabracc.org

Projeto editorial: Marta Isaacsson

Preparação de originais: Jacqueline Pinzon

Produção editorial: Ledur Serviços Editoriais Ltda.

Iconografia:

Teias de Um Jogo Aberto – Comunicação Artística realizada no desenvolvimento da VI Reunião Científica, 2011, Daniela Guimaraes. Foto: Cláudio Etges (capa)

Recepção e Secretaria da Reunião Científica ABRACE, 2011. Foto: Cláudio Etges (p. 6)

Plateia em Conferência da VI Reunião Científica, 2011. Foto: Cláudio Etges (p. 8)

Conferência *Teatro – Convívio e Tecnovívio*, 2011, Jorge Dubatti. Foto: Cláudio Etges (p. 11)

Conferência *Ao Encontro da Criação – Análise do Movimento e Processo de Criação Coreográfica*, 2011, Christine Roquet. Foto: Cláudio Etges (p. 38)

Stan Laurel e Oliver Hardy extraído do filme *Big Business* (Grande Negócio), dir. James W. Horne e Leo McCarey, 1929.

Guerreiras, 2010, Cris Rocha, Katia Daher, Luciana Lyra, Simone Evaristo e Viviane Madu. Foto: Val Lima (p. 90-91)

O Rio de Muane, 2009, Cátia Costa. Foto: Alba Regina (p. 134-135)

Permafunk, 2012, Christina Fornaciari. Foto: João Castilho. (p. 170-171)

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

C389

Da cena contemporânea / organizadores André Luiz Antunes Netto Carreira, Armindo Jorge De Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto. – Porto Alegre, RS : ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

16x23cm. ; 224p.
ISBN 978-85-87776-08-2

1. Teatro. 2. Artes cênicas – Brasil. I. Carreira, André, 1960-. II. Bião, Armindo Jorge, 1950-. III. Torres Neto, Walter Lima

12-2695.

CDD: 792

CDU: 792

artistas, públicos e outras (novas) mídias e o enxuto relato de pesquisa de Rouquet – centralidade do corpo como *estrutura-matriz* das artes do espetáculo – apresentam parte das linhas gerais apresentadas e discutidas nos GTs – Grupos de Trabalho/ABRACE, nos quais se agrupam seus associados, mas também em momentos de inter-relação entre todos, em grupos, núcleos ou ainda na solidão profícua de um pesquisador que tem a investigação exposta em delicado tempo de intercâmbio.

A partir da totalidade dessas comunicações foram eleitos os demais textos que aqui se apresentam por ideias estruturadas em mais palavras e tempo de maturação. São frutos do debate de um determinado momento da pesquisa que se agrega na e pela associação.

Juntamente com os escritos dos professores convidados, configuram um mosaico mestiço de pesquisas e pesquisadores, estes em diferentes momentos de suas carreiras profissionais.

Uma topologia sinalizadora da variedade da pesquisa nas artes da cena, abrindo-se a interesses múltiplos, escritos espraiando-se para variadas formas de sua recepção.

São Paulo, abril de 2012.
Cássia Navas
Programa de Pós-Graduação em
Artes da Cena
Instituto de Artes/UNICAMP

Tempos de Encontro: criação, acontecimento e pesquisa constituiu o tema central dos trabalhos da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, realizada em Porto Alegre, em 2011. Do contato dos corpos no processo criador ao convívio dos sujeitos no acontecimento cênico, das colaborações criadoras às parcerias institucionais, moveram-se as inúmeras discussões tecidas nesse encontro de pesquisadores-artistas, docentes e discentes de programas de pós-graduação das mais diferentes universidades brasileiras.

Da Cena Contemporânea apresenta as reflexões dos conferencistas convidados que enriqueceram vivamente o debate àquela ocasião: *Teatro, convívio e tecnovívio*, de Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires) e *A análise do movimento e o processo de criação coreográfica*, de Christine Roquet (Université de Paris 8). Reúne ainda textos expandidos de vinte comunicações apresentadas na VI Reunião Científica por pesquisadores associados à ABRACE, que, criteriosamente selecionadas, testemunham o amadurecimento da pesquisa brasileira na área de Artes Cênicas. Na esteira de outras realizações editoriais da ABRACE, esta publicação vem assim alargar o impacto do evento realizado através da divulgação do conhecimento produzido por nossos pesquisadores.

Marta Isaacsson
(Presidente da ABRACE,
2011-2012)

