



tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações

Organização
Marta Isaacsson (Coordenação)
Clóvis Dias Massa
Mirna Spritzer
Suzane Weber da Silva

Em se tratando do caráter efêmero das artes da cena, torna-se muito bem-vindo todo empenho que busque sua perenidade, bem como a reflexão sobre as muitas formas de continuidade desse fazer. Assim, a compilação presente nesta nova publicação da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, nos traz um conjunto de diferenciados olhares, resultado de experiências em ambientes e contingências muito diferentes. Assim, o pensar sobre tais acontecimentos, atualizados, e objetivá-los, pela memória, nos textos aqui apresentados, reafirma o nexo fundamental entre a Arte e o viver humano, gestado no ontem que vivemos e desdobrado nos muitos “sempres” que trabalhamos para construir. Dentro do tema geral “Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações”, proposto pelo VII Congresso da ABRACE (Porto Alegre/UFRGS, 2012), vários pesquisadores propuseram, sob a forma de conferências, mesas temáticas e sessões abertas dos Grupos de Trabalho (GT), questões que nos instigam por suas ressonâncias nos dias atuais (Ivan Izquierdo), por atentados terroristas, como o “11 de Setembro”, em Nova York (Ann Cooper Albright), pelas experiências coletivas (Susana Cáceres), a dança como construção de identidade (Ana Carolina Ávila), e o esquecimento de si (Hans-Thies Lehmann), tendo ainda José Antônio Sánchez (definir memória para encontrá-la), Alberto Kurapel (a memória no exílio), e Martín Wolf e Carlos Fos (a memória da crítica teatral e a disseminação das ideias de Stanislavski na Argentina), todos empenhados em revelar uma teatralidade imanente em cada forma de experiência tratada.

Publicação originada do VII Congresso 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 no período de 8 a 11 de outubro de 2012.

tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações

Organização
Marta Isaacson (Coordenação)
Clóvis Dias Massa
Mirna Spritzer
Suzane Weber da Silva



PORTO ALEGRE 2013

REMEMORANDO...
Marta Isaacsson, 7

I CONFERÊNCIAS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA
Ivan Izquierdo, 17

MEMÓRIAS DE TODOS
OS LADOS
José A. Sánchez, 33

CAINDO NA MEMÓRIA
Ann Cooper Albright, 49

A MEMÓRIA NO TEATRO-
PERFORMANCE: O ATOR-
PERFORMER SIGNO
MNEMÔNICO DA FRATURA
ESPETACULAR
Alberto Kurapel, 69

ALBERTO KURAPEL:
APROPRIAÇÃO CÊNICA DA
MEMÓRIA COLETIVA E DA
HISTÓRIA RECENTE DO CHILE
Susana Cáceres, 83

A DANÇA COMO
INSTRUMENTO DE PAZ E
CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE
Ana Carolina Ávila, 95

MEMÓRIA DO TEATRO
ARGENTINO – GALINA
TOLMACHEVA
Martín Wolf, 111

II CONEXÕES

POR QUE UMA ASSOCIAÇÃO
DE CRÍTICA E PESQUISA
TEATRAL NA ARGENTINA?
UMA BREVE ABORDAGEM DA
QUESTÃO
Carlos Fos, 134

ESQUEÇO SEMPRE MEU
ROSTO – BRECHT, O ARTISTA
DE VÁRIAS IDENTIDADES
Hans-Thies Lehmann, 138

III

MESAS TEMÁTICAS

CONJECTURAS SOBRE
O ENSINO DE TEATRO:
PRÁTICAS E CONTEXTOS
NA EDUCAÇÃO BÁSICA A
PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO
PIBID NA UFMG, NA UFRGS E
NA UFBA

João Simões de Almeida
Junior; Luiz Claudio Cajaíba
Soares; Vera Lúcia Bertoni
dos Santos, **146**

TRÊS PERSPECTIVAS
ACERCA DA HISTÓRIA E
DO ENSINO SUPERIOR
DE DIREÇÃO TEATRAL NO
BRASIL

Alessandra Vannucci; Gláucio
Machado Santos; Vera
Collaço, **153**

MITO E TEATRO

Alexandre Silva Nunes;
Verônica Fabriní; Luciana
Lyra, **163**

OS ESTUDOS DAS
PERFORMANCES CULTURAIS
NO BRASIL

João Gabriel Lima Cruz
Teixeira, John Cowart
Dawsey, Robson Corrêa de
Camargo, **174**

PESQUISA EM ARTES
CÊNICAS

Renato Ferracini, Rosyane
Trotta, Bya Braga, **191**

IV

GTS ABERTOS

HORIZONTES DE CRIAÇÃO E
INVESTIGAÇÃO NO ÂMBITO
DO GT PROCESSOS DE
CRIAÇÃO E EXPRESSÃO
CÊNICAS

Jacyan Castilho; Alice Stefânia
Curi; Nara Keiserman; Maria
Ângela de Ambrosis Pinheiro
Machado; Enamar Ramos, **202**

ESTADO DA ARTE DO ENSINO
SUPERIOR DE DANÇA
NO BRASIL: VESTÍGIOS,
RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES
– GT PESQUISA EM DANÇA

Ana Cristina Carvalho Pereira;
Ana Maria Rodriguez Costas;
Arnaldo Leite de Alvarenga,
209

A ETNOCENOLOGIA
COMO INSTRUMENTAL
METODOLÓGICO: EXEMPLOS,
DESAFIOS, PROBLEMAS
DE PESQUISA – GT
ETNOCENOLOGIA

Gilberto Icle; Graça Veloso;
Tatiana Motta Lima; Marcos
Antônio Alexandre, **214**

PERFORMANCES E
TEATRALIDADES: AS
NARRATIVAS DO DRAMA
– GT ABERTO TEORIAS DO
ESPETÁCULO E DA RECEPÇÃO

Alexandre Mate; Mauro
Rodrigues; Robson Corrêa de
Camargo; Taís Ferreira, **220**

ENTRE TEMPOS SÓLIDOS
E LÍQUIDOS: OS DIVERSOS
REGISTROS E SUPORTES DA
MEMÓRIA E DA HISTÓRIA
DAS ESPETACULARIDADES –
GT HISTÓRIA DAS ARTES DO
ESPETÁCULO

Luiz Humberto Arantes;
Vera Collaço, **224**

O TEATRO DE RUA É ARTE
PÚBLICA: A LEGÍTIMA
APROPRIAÇÃO DE AMIR
HADDAD DE UM CONCEITO
DAS ARTES VISUAIS – GT
ARTES CÊNICAS DE RUA
Turle Licko, **230**

CORPO-AMBIENTE:
REDEFINIÇÕES DOS ESPAÇOS
CRIATIVOS DA PESQUISA
– GT TERRITÓRIOS E
FRONTEIRAS

Alex Beigui
Bya Braga
Ines Link, **237**

SOBRE OS
COLABORADORES, **249**

DIRETORIA/GESTÃO 2011-
2012, **252**



Sérgio Silva 1945-2013



REMEMORANDO...

Marta Isaacsson¹

*O quarto de minha infância é obscuro, um depósito atulhado,
Não é verdade que o quarto de nossa infância permaneça ensolarado e luminoso em nossa memória.*

É somente nos maneirismos da convenção literária que ele se apresenta dessa forma.

Trata-se de um quarto Morto e de um quarto dos Mortos.

É em vão que tentemos colocar ordem ali: ele morrerá sempre.

Todavia, se conseguirmos extrair fragmentos, sejam eles ínfimos, um detalhe do divã,

a janela de onde se avista a estrada que se perde no horizonte,

um raio de sol sobre o piso,

as botas amarelas de meu pai,

as lágrimas de mamãe,

o rosto de alguém por trás do vidro da janela,

é possível então que nosso verdadeiro quarto da infância comece a tomar vida, e talvez cheguemos a acumular os elementos para construir nosso espetáculo!²

Tadeusz Kantor

Depois de atravessarmos diferentes questões significativas para a pesquisa de nossa área, chegamos ao VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas interrogados pelo tema: *Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações*.

“Somos aquilo que lembramos e aquilo que esquecemos”, afirmava o grande cientista e estudioso da memória, Prof. Dr. Ivan Izquierdo, em sua brilhante conferência de abertura do VII Congresso da ABRACE. Diante de tais palavras, pensar a memória coloca-se como pensar a própria existência, aquela de nossa associação, a nossa como pesquisadores, docentes, artistas e, sobretudo, aquela do objeto artístico que nos move.

O tema da memória abre às artes da cena um leque de questões, pois com ela mantém uma relação complexa. O caráter efêmero da obra cênica faz com que artes da cena dividam com a vida a impossibilidade de sua pre-

1 Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2011-2012)

2 Lausanne: *L'Âge d'Homme*, 1977, p. 262.

servação integral. Mesmo com o apoio de novas tecnologias, os vestígios da intensidade do acontecimento cênico serão sempre lacunares e estarão fragmentados de forma diferenciada nas memórias de seus participantes, artistas e espectadores.

E, portanto, a memória constitui matéria da criação cênica, como testemunham as palavras poéticas de Tadeusz Kantor, um dos maiores encenadores da história do teatro. Na realidade, as artes da cena são artes do presente, porque, paradoxalmente, acham-se atravessadas pela memória. Enquanto matéria movente, a memória associa passado-presente e faz com que a cena seja mais do que mera repetição.

O tema da Memória faz invadir nosso pensamento de lembranças. Nesse movimento de retorno ao passado, o primeiro vestígio que nos surge refere-se à nossa ABRACE, ao momento de sua fundação em Salvador, em 21 de abril de 1998. A foto aqui publicada nos remete ao encontro liderado por Armindo Bião, quando diferentes universidades estiveram representadas pelas presenças de Ana Maria Bulhões de Carvalho (UNIRIO); André Carreira (UDESC); Cláudio Cajaíba (UFBA); Elvira Amorim (UFPB); Helena Katz (PUC-SP); Luiz Alberto Sanz (UFF); Maria Lúcia Puppo (USP); Regina Pollo Muller (UNICAMP); Sérgio Farias (UFBA), Vera Rocha UFRGN), Ricardo Bigi (UFPE) e Marta Isaacsson (UFRGS).

As 656 comunicações, as 8 mesas-redondas e os 96 pôsteres inscritos no VII Congresso testemunharam a relevância da iniciativa da implantação de nossa Associação, mas também sua consolidação e o excepcional crescimento da pesquisa acadêmica na área de artes cênicas nestes quase 15 últimos anos.

Na continuidade do movimento de reminiscência, trago aqui à lembrança o nome de duas personalidades que tiveram papel definitivo no desenvolvimento da arte teatral em Porto Alegre e na implantação e consolidação do Curso de Teatro da UFRGS, permitindo a essa universidade ter tido a honra de receber, em 8 de outubro de 2012, a comunidade brasileira de pesquisadores das artes cênicas. Personalidades essas que, infelizmente, deixaram nosso convívio no ano de 2012. A primeira delas é o diretor, ator, ensaísta, crítico de teatro, jornalista, tradutor e escritor, o gaúcho **Fernando Peixoto**. São bastante conhecidas as realizações de Fernando no âmbito da cultura depois que se radicou em São Paulo, em 1963. Entretanto, antes disso, ele teve significativa atuação no movimento teatral de Porto Alegre, primeiro como integrante do Teatro Estudante, depois como fundador no Teatro Universitário e, finalmente, como participante do Teatro de Equipe. Grupos que estão na origem do desenvolvimento da arte teatral do

sul do país e que impulsionaram a implantação, em 1977, do Curso de Arte Dramática no âmbito da UFRGS, na Faculdade de Filosofia. Foi nesse curso de arte dramática, incentivado pelo encenador italiano Rugero Jacobbi, que Fernando Peixoto iniciou sua prática de direção, montando o texto *Matar* (de Paulo Hecker Filho), que estreou, em 1959, justamente no mesmo Salão de Atos em que ocorreram a abertura e as conferências do VII Congresso da ABRACE.

A segunda personalidade aqui lembrada é a de **Sérgio Silva**, um professor artista que dividia seu amor entre o cinema e o teatro. Sérgio foi por mais de trinta anos professor do Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, onde, além de contribuir com competência e paixão para a formação de diversas gerações de alunos, assumiu inúmeras vezes cargos de chefia e coordenação, defendendo de forma vibrante a importância dos interesses do DAD, tendo, inclusive, sido seu primeiro chefe. No teatro, foi ator, diretor, cenógrafo, produtor, concretizou sua paixão pelo cinema em diversas produções de curtas, médias e longas metragens, muitas das quais premiadas em festivais realizados no país e no estrangeiro. Para homenageá-lo e também a todos os atores gaúchos, sugiro a meu leitor que assista ao longa-metragem *Anahy de las Misiones* (1997), dirigido e roteirizado por Sérgio Silva em livre inspiração do texto *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, dando atenção especial à cena brilhantemente interpretada pelos atores gaúchos Araci Esteves e Paulo José, na qual os personagens *Anahy* e *Joca Ramires* lembram momentos antigos de uma história de amor, vivenciando as mudanças da memória.

Esta publicação reúne, então, as conferências proferidas pelos pesquisadores convidados do VII Congresso da ABRACE, uma seleção de textos produzidos coletivamente por sócios integrantes de mesas-redondas e os relatos das atividades especialmente organizadas pelos Grupos de Trabalho para acolher sócios membros de outros grupos. Dessa forma, essa publicação se propõe a oferecer um panorama das principais questões e debates travados ao longo do evento e, assim, constituir obra de referência do acervo bibliográfico disponível à pesquisa das artes cênicas.

Destacamos aqui a contribuição dos pesquisadores convidados que generosamente cederam à publicação suas preciosas reflexões. Nas próximas páginas, o leitor poderá desfrutar as palavras do **Dr. Ivan Izquierdo**, um dos mais renomados cientistas voltados ao estudo da memória que, com a sensibilidade de artista, expõe de forma simples e objetiva os complexos processos que envolvem o funcionamento da memória. "Somos o que lembramos", e lembramos muito pouco do que vivemos. Para adquirir novas me-

mórias é preciso esquecer; na verdade, mais esquecemos do que lembramos, nos faz compreender Dr. Izquierdo. Mas são as ressonâncias das lembranças que perduram que determinam nosso modo de ser e fazer, embora sofram elas um contínuo processo de mutação, que se constitui em confusões de eventos, locais, pessoas. É extraordinário constar nos esclarecimentos científicos de Dr. Izquierdo, não só a característica de “mutação” atribuída à memória por Stanislavski no início do século XX, como outro dos pressupostos do mestre russo, segundo o qual a memória pode ser nutrida de emoções a partir da leitura de obras literárias e, por isso mesmo, a obrigatoriedade dos atores do Teatro de Arte de Moscou terem de provar³ a realização contínua de número significativo de leituras.

José Antônio Sánchez adentra o tema do Congresso resgatando as definições atribuídas à memória pelos primeiros estudiosos: S. Freud, A. Warburg e, posteriormente, W. Benjamin, para, em seguida, tecer suas reflexões. Inicia, então, destacando o papel da memória na construção da representação artística, ao relatar um projeto realizado em colaboração com uma artista nômade, a coreógrafa Olga Mesa⁴, cuja proposta consistia em um exercício de memória: rememorar as produções artísticas de Olga para a produção de um livro em comemoração aos 20 anos de sua companhia, projeto onde se estreitou a relação entre memória artística e memória da história da Espanha do mesmo período. Em seguida, Sanchez discorre, justamente, sobre a importância da memória histórica e, em especial, sobre a natureza de seus vestígios e os procedimentos de recuperação. Finalmente, o pesquisador espanhol dedica seu olhar às novas formas de produção de memória, possibilitadas pelo desenvolvimento das redes virtuais.

Das janelas do alto do World Trade Center pessoas se jogam em um ato de desespero, vítimas do brutal atentado do 11 de setembro de 2001. É recordando esse passado recente aterrorizante que abalou não só a sociedade americana, mas o mundo inteiro, que **Ann Cooper Albright** – *performer* e professora do Oberlin College, de Nova Iorque – nos conduz a pensar a estreita relação entre queda e memória, dois “deslizamentos” de tempo e espaço que articulam presente-passado e territórios distintos. Por

3 Vitali VILENKINE relatava na sua comunicação no Simpósio “Siècle Stanislavski” (2/10/88) que, enquanto secretário da “seção literária” do Teatro de Art de Moscou, tinha sido encarregado por Stanislavski de uma “tarefa incompreensível e inacreditável: controlar a leitura dos atores. Stanislavski tinha preparado fichas que os atores deveriam completar indicando os títulos das obras lidas, e VILENKINE tinha por missão se assegurar de que eles liam efetivamente as obras citadas (anotações da autora do presente texto tomadas por ocasião do evento).

4 Intérprete e coreógrafa espanhola, nascida em 1962.

trás do visível, a queda, como perda de equilíbrio, nos obriga a perceber a efemeridade da vida, tanto quanto a memória o faz. E Ann nos leva a pensar o quão despreparados estamos para enfrentar tal verdade. A professora dá corporalidade à sua reflexão, relatando os jogos com a gravidade explorados no projeto artístico *Fallen* (2002), desenvolvido pelo coreógrafo americano Jess Curtis e alguns artistas da Fabrika Compania alemã. E, finalmente, aponta para o potencial da prática do Contato-Improvisação em preparar as pessoas para a queda, não só do corpo, mas de todas aquelas que a vida nos impõe.

Viajamos, nos deslocamos a territórios desconhecidos para enriquecer nossas memórias. Mas quando essa viagem se faz de forma forçada por uma conjuntura sociopolítica na qual nossa existência se encontra em perigo, quando não temos nenhuma perspectiva de retorno, como vivenciá-la? É sobre essa difícil experiência de “desapego”, de exilado político na América do Norte, que o ator-performer chileno Alberto Kurapel estruturou suas criações cênicas e fundou a Compagnie des Arts Exilio. A propósito dessa trajetória de uma arte estritamente política, nos expõe o próprio **Alberto Kurapel** e sua companheira de vida e trabalho, **Susana Cáceres**. Por meio de suas palavras descobrimos que, mesmo antes de conhecer os suportes teóricos que hoje balizam a discussão sobre a arte contemporânea, Kurapel construía desconstruindo, fragmentando, compondo pela mestiçagem criações cênicas transculturais e transmidiais para expor seu inconformismo face à “amnésia histórica” imposta pelos estados de ditadura da América Latina. Convencido de que o teatro é uma “expressão subversiva” e, portanto, seus relatos devem se opor à história oficial, Kurapel elege uma de suas performances, “Off-off-off ou Sur le Toit de Pablo Neruda”, para nos fazer compreender seu processo de criação e suas escolhas estéticas definidas como do “desenraizamento” e da “insatisfação”.

Ana Carolina Ávila, segundo ela mesma, é uma “leitora de corpos”. É a leitura que aqui oferece se faz no âmbito de duas experiências realizadas na Colômbia, junto a grupos de pessoas “vulneráveis”, ou seja, “vítimas diretas ou indiretas dos conflitos armados” vivenciados no país. Em sua abordagem, a pesquisadora investiga a possibilidade das danças tradicionais de resgatar a identidade sociocultural “desaprendida” em razão das contingências de vida em que essas pessoas se encontram expostas. Trata-se, portanto, de “reparar e reconstruir” pelo corpo aquilo que o corpo esqueceu. É mais, seu estudo traz a premissa de que a dança preserva, além da individualidade de cada corpo, uma linguagem comum a uma comunidade e, assim, pode tornar-se veículo da articulação entre o pessoal e o coletivo.

Foi com grande entusiasmo que pudemos realizar uma primeira aproximação da ABRACE com a Asociación de Investigación y Crítica Teatral da Argentina (AINCRIT), graças à participação (via Skype) de seu presidente, Carlos Fos, e à palestra de seu vice-presidente, o pesquisador Martin Wolf. O historiador teatral **Carlos Fos** lembra que a origem da AINCRIT está relacionada ao crescimento de ensaios críticos e também de temáticas de estudo sobre o teatro ocorrido nos últimos anos. Lembrando a natureza “festiva” do teatro, contesta, entretanto, os estudos críticos que, seguidamente, se acomodam sob uma noção de “identidade cristalizada”, apostando em um essencialismo descabido. Consequentemente, defende a importância de o pesquisador examinar o teatro como convívio de diferenças, diálogo contínuo com o estrangeiro, multiplicidades que não se excluem mas se interferem e que motivam continuamente transformações.

São justamente as singularidades que a imigrante russa Galina Tolmacheva (1895-1986) imprimiu aos ensinamentos de seu mestre Stanislavski na Argentina, que **Martin Wolf** nos apresenta. Nessa perspectiva, nos aponta Wolf ter sido Tolmacheva em sua atuação de professora e encenadora uma pioneira das pesquisas teatrais, descortinando na primeira metade do século XX ideias que constituem hoje pilares da reflexão teatral contemporânea, tais quais o teatro como espaço-tempo de convívio onde o espectador tem papel ativo.

As novas tecnologias nos permitiram contar mais uma vez com a participação de Hans-Thies Lehmann no âmbito da ABRACE, desta vez com presença virtual, por Skype. O renomado crítico alemão, autor de *Teatro Pós-Dramático*⁵, nos oferece uma breve reflexão sobre as diferentes leituras que podemos realizar a propósito de B. Brecht, ressaltando a importância do dramaturgo e encenador alemão em um novo papel para o espectador. Em sua fala, Lehmann destaca a importância de revisitarmos Brecht com novos olhares, convidando todos a participarem do XIV Simpósio da International Brecht Society, presidida atualmente pelo crítico alemão, a ser realizado de 20 a 23 de maio de 2013 na UFRGS.

Antes de encerrar, deixo aqui registrado meu agradecimento aos colegas que integraram a gestão administrativa da ABRACE no biênio 2011-2012 e as coordenações dos Grupos de Trabalho, que sempre atuaram de forma colaborativa. Minha profunda gratidão aos colegas da diretoria executiva: Clóvis Massa, Mirna Spritzer e Suzi Weber, pela generosa e sensível parceria. Agradeço ainda aos docentes e discentes do Programa de

5 *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática – UFRGS, em especial a seus coordenadores, Silvia Balestrei Nunes e João Pedro Gil.

Finalizo ressaltando o papel fundamental da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS para o bom desenvolvimento de nossa gestão à frente da ABRACE e a importância dos auxílios concedidos pelas agências de fomento: CNPq, CAPES e FAPERGS, que possibilitaram a produção do VII Congresso da associação e da presente publicação.



Alguns fundadores da ABRACE; da esquerda à direita; Ricardo Bigi; Helena Katz; Luiz Alberto Sanz; Ana Maria Bulhões de Carvalho; André Carreira; Sonia Rangel; Armino Bião; Maria Lúcia Puppo; Cláudio Cajafba; Regina Pollo Muller e Marta Isaacsson.



CONFERÊNCIA DE ABERTURA IVAN IZQUIERDO

Agradeço aos organizadores o convite e o privilégio de estar aqui com vocês. Em particular de minha amiga Mirna Spritzer. Estar no meio de gente que faz o que eu gosto realmente. Admiro o trabalho de vocês e estou eu aqui para fazer uma breve reflexão sobre o tema do congresso: *memória, vestígios, ressonâncias e mutações*.

Trabalho há mais de quarenta anos sobre a memória e de tudo que fiz, só restam em mim vestígios. Tive um grande amigo, da Califórnia, James McGaugh, que disse, em um livro de psicologia publicado por ele em 72, que o aspecto mais saliente da memória é o esquecimento. Isso me deixou na época realmente surpreso. Muitas vezes comentamos sobre esse tema. A primeira vez que nos vimos, falamos sobre isso e ele me disse: – Mas, Ivan, me conta o que tu te lembrás da tarde de ontem? A tarde de uma pessoa dura seis, oito horas, seis horas, pelo menos. O que tu te lembrás da tarde de ontem? Eu comeci a contar o que eu me lembrava da tarde de ontem, daquele dia e durou cinco minutos, mais ou menos, o que me lembrava da tarde de ontem. O resto tinha esquecido por completo, nunca mais voltará. Realmente, a gente esquece quase a totalidade do que a gente eventualmente lembra, do que a gente aprendeu.

Sinceramente, James tinha razão com o que ele me demonstrou com essa pergunta. O que lembrava da tarde de ontem? O que lembro da minha infância? Minha infância foi, sem dúvida, o período mais importante da minha vida. Em que aprendi coisas que usei pelo resto da minha vida, desde então. Aprendi, por exemplo, o que é o amor, o que são as emoções, aprendi a caminhar. Mas o que é o amor e o que são as emoções é o que nos faz o que nós somos realmente. Isso eu aprendi na infância. Ora, minha infância está cheia de detalhes, de todo o tipo. Para dar um exemplo, quando eu posso relatar, eu relato meia hora e ela durou muitos anos, entre os quais os anos mais felizes e, se não sempre os mais felizes, os mais importantes da minha vida. Acontece com todo mundo isso. Que me lembro da tarde de ontem? Muito pouco. O que me lembro da minha infância? Coisas que eu posso relatar em poucas horas.

Estudei medicina, me constituí num indivíduo conhecido pelo trabalho sobre a memória. O que posso contar de tudo o que eu sei sobre a memória? Às vezes, num dia eu conto tudo o que eu me lembro sobre isso. Num dia. Outro exemplo: nós temos um instrumento no cérebro chamado memória de

trabalho. A memória de trabalho é uma memória basicamente *on-line*, é a memória que analisa as coisas na medida em que estão acontecendo, na medida em que vemos, na medida em que ouvimos, na medida em que fazemos, tudo. Essa memória guarda essas coisas num período breve de poucos segundos, para então poder colocá-las num melhor contexto. Num contexto geralmente de uma memória maior.

Por exemplo, a terceira palavra da minha frase anterior. Se inserir essa frase no contexto do resto que estamos falando aqui, e essa frase como toda ela, já esquecemos logicamente toda a terceira palavra daquela frase anterior. Deus sabe onde estará, não está mais em mim, não está mais na cabeça de vocês, foi, foi embora, desapareceu. E que bom que se foi; se não, teria confundido, com sua ressonância, todo o resto de que estamos falando. Teria voltado o tempo; foi bom tê-la esquecido.

Assim funcionamos, assim funciona e assim deve funcionar; se não, não funcionaria o nosso cérebro. Assim é que é funcionamos na base do esquecimento da maioria das coisas. Para poder acomodar outras. Uma demonstração de que esse é o sistema que usamos foi feita por um antigo conterrâneo meu e já não mais, mas uma figura que marcou toda a minha vida, que é o grande escritor Jorge Luis Borges. Borges escreveu, entre muitas coisas, sobre a memória e sobre o resto do mundo. Escreveu um conto fantástico que se chama *Funes, o memorioso*. Funes é um indivíduo de um subúrbio de uma pequena cidade do interior do Uruguai que de repente, a raiz é provavelmente um acidente, embora não fique claro, passa a ter uma memória perfeita. Ele é capaz de se lembrar de um dia inteiro da sua vida. Para isso ele precisa de outro dia inteiro de sua vida. E isso, é claro, é uma coisa que faz rir, porque é uma impossibilidade e uma demonstração, pelo método tão clássico da matemática, do absurdo, de que não pode ser. Então, a memória tem que se perder, como Borges diz no comentário final de seu conto. Para que a gente possa pensar é bom esquecer, para que possa fazer generalizações. Então não podemos ter uma memória perfeita, e temos uma memória tremendamente imperfeita.

Vivemos sobre vestígios. Funcionamos basicamente com vestígios. Uma coisa maravilhosa da arte do ator, da arte do executante do instrumento, da arte do cantor é que com vestígios ele constrói, reconstrói obras-primas. E o público adora isso, ele recebe a bênção de ouvir frases, ou versos ou notas musicais das grandes figuras de nossa história artística. Ouvimos notas de Beethoven, frases dos maiores poetas. Emoções que todas essas coisas nos trazem, e que ecoam, ressoam em nós. Isso o ator, o cantor, o executante, o faz com vestígios. Ele se lembra de vestígios. Eu, por exemplo, toquei violão numa época da minha vida; depois os dedos já não aguentavam mais.

E quando eu tocava violão eu sabia muitas músicas de cor, mas o que eu sabia realmente eram três ou quatro notas da música, vestígios. A primeira de várias frases, depois de tocar a primeira ou a segunda, me vinha o resto. E assim memorizamos, assim lembramos de músicas, assim lembramos de textos quando vamos atuar, assim lembramos de tudo. Lembramos através de vestígios, e sobre vestígios reconstruímos cada vez e cada vez reconstruímos coisas diferentes.

É disso que vamos falar mais adiante, quando abordarmos o tema mutações; a minha intenção é falar curto, espero que não grosso. Falar curto, para ouvir mais e principalmente perguntas de vocês. Que seguramente haverá de ter mais de uma. E quanto às ressonâncias, e eu pensei que iria ser o meu tema central, do que eu ia falar mais, está sendo um dos três temas, vestígios, ressonâncias e mutações. Ressonâncias têm dois tipos de histórias que é importante levar em consideração.

Nossa história pessoal, a de cada um de nós, nossa história autobiográfica, nossa memória autobiográfica, que é a memória dos eventos. É a memória dos fatos que adquirimos através geralmente de eventos; por exemplo, adquirimos teatro, inglês, psicologia, medicina, através de aulas ou leituras; são eventos. Através de coisas autobiográficas, através de situações, aprendemos coisas gerais, tais como o inglês, o teatro, a psicologia ou a medicina. Há um grande filósofo italiano, que se chama Norberto Bobbio, que faleceu poucos anos atrás, era um dos grandes filósofos do Direito, mas ele era também, como todo grande filósofo, de qualquer coisa, era de tudo.

Os grandes filósofos aprenderam o total das coisas. O que eles postularam ou trataram em algum tema em particular se espalhava por todo o resto do universo ou se espalha por todo o universo. Talvez o passado se aplique a isso, porque não se fazem mais filósofos como Norberto Bobbio todos os dias. Mas, ele estudou a memória entre muitíssimas coisas e disse: nós somos aquilo que lembramos. Isso também me fez pensar muito. Aquilo que como a memória está no aspecto mais saliente do esquecimento. Bobbio disse: somos aquilo que pensamos. É claro não podíamos ser outra coisa.

Eu sou aquilo que lembro; são vestígios, vestígios do que foi a minha vida, a vida dos meus antepassados, a história do país em que morei, a história do Brasil, que aprendi tarde e que ajudei de certa forma a construir nos últimos anos, porque simplesmente estando aqui a gente constrói; não há outra coisa pra fazer, se constrói. Fiz uma família, por exemplo, dirigi cem teses e dissertações, e isso ajudou a construir o que me rodeia. Tentei ensinar coisas a muita gente e um dos meus discípulos é uma das pessoas que mais quero neste mundo, que é o reitor, que acaba de sair. Como ele men-

cionou, realmente fui o mestre dele e aprendi muito mais eu dele do que ele de mim, certamente. E acredito que deve ser um grande reitor. Aposentei-me da UFRGS justamente antes de ele ser reitor. Que pena! Teria gostado de ter tido ele como reitor.

Mas, isso é referente às nossas histórias pessoais. Depois há outro lado da história, que é nossa história como comunidade, como povo, como cidade, como nação. Isso é a História com maiúscula, a História que se estuda nas aulas de História. A História de nossa comunidade, a História do nosso povo. O que é nosso povo já é um tema da História, o que somos como nação. Como nação, somos aquilo que lembramos, não somos outra coisa, não somos o que gostaríamos de ter sido e não fomos. Somos o que realmente lembramos ter sido e somos. Essa é a nossa história, e isso nos faz brasileiros, por exemplo. Somos diferentes dos paraguaios, que são vizinhos, mas não são exatamente iguais. Parecidos. Poucos países se parecem mais com o Brasil do que seus países limítrofes, ou Portugal. Portugal, país que deu origem ao Brasil.

Mas somos não só o que lembramos; nós nos lembramos de coisas brasileiras. Os franceses, por exemplo, são franceses porque se lembram de Charles de Gaulle ou de Luís XV (que meu sogro chamava de Luís "XU", porque se escrevia XV e a letra V antigamente era o U; vendia-se e fumava-se antigamente, cigarros Luís XV, chamados de Luís "XU"). Então, somos o que nós nos lembramos de ser. O que nós não lembramos, o que poderíamos ter aprendido e não aprendemos, não somos. Nunca fomos nem seremos. Isso passou. Não pegamos o trem quando passou; lá se foi esse trem. E levava coisas que não são nossas, levava mercadorias e passageiros para outra comarca longínqua. Não para a nossa, a nossa, onde nós moramos, somos o que nós nos lembramos de ser. E não podemos ser outra coisa.

Eu não sou o ator que gostaria de ter sido. Cada vez que vejo um cara como Anthony Hopkins ou alguém desse tipo, Ricardo Darin, para mencionar um que nasceu no lugar em que nasci, Paulo Autran para mencionar um ator que gostaria que tivesse nascido no lugar em que nasci. Mas nem Paulo Autran nasceu em outro lugar, nem Ricardo Darin nasceu em outro lugar, nem Anthony Hopkins nasceu em outro lugar. E eu me lembro, teria gostado de ser qualquer um deles, mas não fui. Mais do que qualquer um deles, eu teria gostado, quando era guri, de ser Fred Astaire. Mas não dava, não dava porque meu corpo não serve para isso; é um corpo grande. Preciso um corpo meio etéreo, fininho, do Fred Astaire, pra poder dançar voando como ele dançava. Ele voava muito rente ao chão, mas não tocava o chão. Então, somos o que somos. Somos o que lembramos.

Agora, além de ressonâncias, existem as mutações. As mutações deformam a nossa história pessoal e deformam também nossa história como comunidade, como país, etc. Incorporamos a tudo isso aí coisas que não são verdade. Por exemplo, as virtudes de nossos próceres; tem cada sem-vergonha entre nossos próceres, que vou contar, realmente tem. Por exemplo, de todos eles, fiéis a sua mulher e bons pais de família, muito poucos provavelmente. Não se aplica só a próceres do Brasil, mas a próceres de qualquer país. O rei da Inglaterra, o presidente dos Estados Unidos, lembrem-se de Monica Lewinsky, por exemplo. Então nenhum deles era realmente o que aparentava ser, aquilo que aparecia nos jornais ou no tratado de História escrito posteriormente, nada. Tem cada um deles suas fraquezas, suas debilidades, muitos deles suas maldades. Tem um famoso político brasileiro que é chamado, com justiça, Toninho Malvadeza. Então se vivem todas essas coisas. Formamos memórias falsas, falsificamos nossa memória. Como exemplo, conto uma coisa pessoal. As pessoas quando ficam mais velhas começam a misturar memórias de membros da família ou de amigos com membros da família. Minha mãe misturava a história de seu irmão menor, meu tio, com as minhas. E contava: tu sabe que o tio foi quando era jovem... Não, mãe, o que foi que ele fez? E me contava coisas que eu tinha feito. E confundia a memória dos dois, e tinha razão. A única aparência do meu tio e eu não era nem sequer uma aparência física muito marcante, não éramos parecidos. Em relação a minha mãe, sim, tínhamos uma aparência, éramos dois homens mais jovens do que ela, que ela amou. Ela amou o seu irmão menor e amou o seu filho. Éramos dois homens mais jovens que ela, que ela amou. Então isso nos unia a minha mãe; só isso, nada mais do que isso tivemos em comum.

Isso fazemos seguramente com tudo e com todos de nossa autobiografia; às vezes nem nos damos conta mais; fazemos isso. Confundimos coisas que fazíamos com um companheiro de aula na segunda série com o que fazia outro companheiro ou companheira da quarta série. Confundimos um homem com uma mulher, confundimos coisas que um ou outro fazia; acontece-nos isso. Atribuímos o fato de ter estado, aí naquele barzinho, onde tinha aquilo e aquilo em Paris. Não, não era em Paris; isso foi em Montevideu ou qualquer outro lugar. Confundimos, vamos misturando coisas. Vamos criando memórias falsas. Não é um pecado; não sei muito bem hoje em dia o que é um pecado. Agora construir memórias falsas certamente não é pecado. Porque todos fazemos isso; é característico da memória, muito mais da memória humana.

Quando a gente vê a memória animal, vemos que ela às vezes é muito mais imprecisa, mas é difícil que um cachorro confunda seu antigo dono com

outra pessoa. Não, não vai confundir. Nós, sim, confundimos nossos antigos amigos com outros amigos. Ou até com pessoas que nem foram amigos. Eu me lembro que uma vez, quando meu pai se aposentou, ele esteve bastante mal, não pôde trabalhar mais e ficou dolorido por isso. Por isso mesmo eu resolvi não me aposentar nunca na minha vida e continuar até que me aposente num pontapé. Porque daí vai ser fácil: eu vou estar muito mais velho, mais fraquinho, mais fácil de chutar longe.

E me lembro de uma vez, de um senhor que encontrei na saída do cinema, pouco depois que meu pai tinha se aposentado, e estava tão triste, deprimido e tal. Falei com esse senhor; pensei que era o dono de um laboratório de produto farmacêutico bastante importante. E falei boa tarde, senhor, como vai? O cara me disse como vai? E eu continuei falando e me dei conta de que o homem não me conhecia e fez uma cara de não saber quem eu era. E eu pensava que ele era o Doutor Bagó, que era dono do laboratório chamado Bagó, que depois tinha uma filial enorme no Brasil. Pensava ser Sebastián Bagó, o velho catalão que eu conhecia. Era outro, não tinha nada a ver, nem catalão era, nada a ver. A única coisa que tinha de relação comigo era que tinha visto o mesmo filme que eu e estava saindo do cinema. Foi muito amável e me disse: como lamento que seu pai se sinta tão mal; nada posso fazer por ele; sou engenheiro.

Então, essas confusões que a memória faz, isso é habitual, acontece com todos. Uma razão pela qual não somos perfeitos. Basta olhar para a memória, tal tesouro. Voltaire dizia: é tudo o que temos, e Bobbio dizia que somos isso e nada mais nem nada menos. Então é tão importante, um tesouro, tão cheia de dados, de coisas que fazem que sejamos quem somos. E todos a falsificamos. Nossa história como comunidade, nem vale a pena, nossa história, a que vemos nos livros de história é basicamente fictícia. Não é uma história real; aparecem pessoas aí, sucessos que não tem nada a ver com o que deve ter realmente acontecido. Mas, por exemplo, nunca se fala, pouco se fala, ultimamente, nos últimos anos, houve revisionistas que começaram a falar da terrível dor de barriga que teve o Napoleão justo antes da batalha de Waterloo, que ele perdeu. Perdeu em boa parte porque não pôde, como ele devia ter feito e talvez aí teria sido diferente o destino do mundo, ter comandado suas tropas. Não, delegou o cargo a outro, porque não podia, estava com dor de barriga. Disso não se fala, isso é uma coisa que se tem a sensação de que um contou para o outro, um marechal contou para não sei quem; tanto teve a dor de barriga que em parte por isso seguramente perdeu a batalha de Waterloo.

Mas a História foi diferente, enfim, falemos de História de acordo com o que nos convém; as histórias são sempre escritas pelos vencedores. Então já

sabemos que vão dizer dos que perderam. E neste mundo, perdedores somos a imensa maioria. Daí a música que compomos, daí as peças de teatro que fazemos, os contos que escrevemos, os filmes que fazemos. Tudo isso deriva muito de nossa tristeza, que é o tango, que é o fado – o fado é a música mais trágica que existe –, que são os *blues*, que são muitos sambas. Que atrás de uma aparência alegre escondem muitas lágrimas. Que são tantas coisas pessoais de pessoas que perderam. São basicamente perdedores; é aquilo que dizia Dino Sani, um grande treinador, um grande jogador de futebol, que no futebol se ganha, se perde ou se empata. Na vida se perde, de vez em quando empata-mos algumas; ganhar, raro.

Mas, enfim, agora temos problemas de memória, temos mutações que prejudicam a análise de nosso passado. Temos ressonâncias que nem sempre ressoam bem; nos sobram vestígios de todas elas; como se pode tratar isso? Quando falta memória, em medicina ou em psicologia se fala que temos uma amnésia. E quando a memória falha, a raiz de uma degeneração do sistema nervoso se diz uma demência: “de”, partícula privativa; “mênciã”, mente; perdemos a nossa mente. Temos demência; a mais comum é a doença do Alzheimer. Bom, não sabemos muito sobre o tratamento de nenhuma amnésia e nenhuma demência. O que, sim, sabemos algo, bastante mais agora do que cinco anos atrás, mais cinco anos atrás do que há vinte anos, e, assim, sabemos cada vez mais. É sobre como prevenir a perda de memória. A única forma de prevenir a perda de memória é, como qualquer outra função do sistema nervoso central, usar, usá-la, usá-la e usá-la. Não deixar de usá-la nunca, usar a memória desde que começa o dia até que termina o dia.

O melhor método para usar a memória, o que não falha, é a leitura; por isso, as duas profissões nas quais o envelhecimento produz menor perda de memória, em que se por outro lado a doença do Alzheimer vai começar, começa mais tarde e de uma forma mais leve, são as profissões de professor e a de ator ou atriz. Por quê? Porque são as profissões em que mais estamos obrigados a ler, e somos parecidos de certa forma. Em muitas coisas somos parecidos. Representamos um papel, o qual não somos mais nós; eu sou quem vos fala e o ator é sempre quem vos fala, e o professor também. O verdadeiro professor é aquele que quando se falou em infância, quando se tocou o tema da infância, lembrei-me de detalhes que partem da alma da minha infância; isso vocês não veem. Eu estou falando das lembranças da minha infância, mas não de detalhes da minha infância.

E assim é para todos. Então, a forma de prevenir a perda de memória, como a amnésia, a forma de prevenir uma enfermidade degenerativa, nós ain-

da não sabemos; estamos trabalhando nisso, muita gente pelo mundo afora está trabalhando nisso; estamos tentando ver como se pode prevenir e como se pode tratar uma doença degenerativa. Agora uma amnésia, pura e simples perda de memória, muitas não podemos tratar, porque se perde automaticamente a maior parte. Mas outras sim podemos tratar exercitando a memória. Lendo, usando a nossa cabeça, cada vez mais. Isso o pessoal das artes cênicas, pessoal da docência, pessoal das artes cênicas que faz docência sabe melhor do que ninguém como se faz. Então vamos festejar esse fato de que somos gente que sabemos algo. Quero encerrar por aqui e deixar aberto para perguntas; gostaria muito de ouvir e responder a todos. Muito obrigado.

Pergunta – Uma questão importante para todos nós, para a vida e para nossa arte, que é a questão do esquecimento. Eu queria, se possível, que o senhor falasse de seleção? De que forma a gente seleciona aquilo que fica e aquilo que a gente esquece?

Izquierdo: Obrigado. A seleção é feita pelo cérebro e sabemos mais ou menos, algumas das estruturas cerebrais que fazem isso, e é feito através da memória de trabalho, é feito nos lobos frontais, dentro dos lobos laterais frontais. E é um processo que nós não dominamos em absoluto. Que o cérebro faz meio que por conta própria; por assim dizer, ele sabe o que guardar e o que não guardar. Nem sempre guarda o certo. Por exemplo, essas vezes quando estamos submetidos a um perigo, quando a gente está frente a um perigo, o cérebro vai rapidamente procurar tudo o que ele tem no acervo de dados dele sobre como enfrentar o perigo. Em geral, vai decidir que a melhor forma de enfrentar um perigo é sair correndo. É mais certo, porque nas lutas podemos ganhar ou perder, como eu disse que os homens, os seres humanos, somos basicamente perdedores. Haja vista, que se vão ter que lutar contra um tigre, sempre vão perder. Contra um elefante, contra um cavalo, contra um cachorro, vamos perder. Sem uma arma na mão, perdemos contra todos eles. Então, o cérebro sempre vai poder ver que o melhor sempre, no caso do perigo, é fugir. No caso de situações de perigo, articula-se à procura dessas coisas e não de outras. Não vai pensar em sexo, não vai pensar em comida. Vai fugir, na hora de fugir vai pensar em fugir. Na hora de comer não tem que pensar em fugir, tem que pensar em comer; a comida tem que estar à mesa, nós vamos comer. Daqui a meia hora vão levar o prato. Agora não vamos pensar em sair fugindo, não vamos pensar em sexo na hora de comer. Não vamos pensar em beber água. Vamos pensar em comer. E comer é comer. Beber água é beber água. E sair fugindo é outra coisa. Então, o cérebro escolhe tudo isso, e de que maneira faz isso? Não temos realmente muita ideia, mas escolhemos geralmente bem. A prova é que estamos aqui, estamos todos vivos. Nosso cérebro escolheu bem muitas vezes. Por anos estamos vivos. Passa-

mos tantos perigos na vida, são demais os perigos dessa vida, dizia o homem, e estamos aqui. Então geralmente funciona bem, e agora vivemos cada ano, mais anos. Mas como ele faz exatamente, é difícil saber.

Pergunta – Gostaria que falasse um pouco sobre a memória que a gente tem da experiência, ou a memória associada ao corpo. Por exemplo, a questão do violão que tu falaste, que depois de determinado tempo que a gente toca a gente não precisa mais pensar no acorde. A nossa mão, a nossa mão lembra, ou então quando a gente vai teclar nas teclas do computador depois de um tempo já não se pensa mais onde está cada letra. Esse tipo de coisa.

Izquierdo: Obrigado, uma coisa interessante é que é uma característica de toda a memória aprender, a memória de procedimentos, geralmente. Não tanto as memórias que chamamos declarativas, a memória de eventos ou de fatos, mas a memória de procedimentos; por exemplo, como tocar um violão. Como tocar determinada música no violão ou cantar determinada canção. De onde vem aquele Dó sustenido e donde vem aquele Lá. Ou o Ré sustenido. Essas coisas e os caminhos cerebrais que utiliza o cérebro para fazer quando está aprendendo, não são iguais; envolvem muitos mais neurônios, portanto são mais lentos, que aquele que faz quando domina o tema. É algo assim como uma espécie de fenômeno do *expert*; o *expert* sabe fazer as coisas com menos sinapses e, portanto, com menos retardo do que a pessoa que está aprendendo. Por exemplo, a maneira como dirige Sebastian Vettel agora é completamente diferente do tempo em que foi na academia pela primeira vez para aprender aquele jeito. Aquela vez fez tudo certinho, depois pouco a pouco se deu conta de que ele podia fazer certos movimentos que tiravam aquela necessidade de fazer outros. E assim, seguramente, ele utiliza muito menos elementos, componentes para encarar qualquer curva hoje do que ele fez no dia em que aprendeu. Ou no primeiro dia depois do dia em que aprendeu. A gente vai usando cada vez menos as dicas que utiliza um veterano diretor de orquestra para dirigir uma sinfonia complexa, grande, de Beethoven, por exemplo, ou algo assim, ou Brahms. E são cada vez menos: no início utilizavam partituras inteiras, depois pedaços da partitura. Cada vez que utilizo um componente para fazer as coisas, cada vez que fazemos, é econômico. Ou seja, trabalhamos de uma maneira econômica, utilizamos cada vez menos componentes para fazer determinada ação. Aprende a fazer assim, e tem dia que não se utiliza mais. Utiliza-se da aquisição, mas depois de feita na memória, já não.

Pergunta – Qual a relação ou apoio que a arte pode dar aos processos de neuroplasticidade?

Izquierdo: Bom, muito grande evidentemente, e todos usamos disso em toda a nossa vida; por exemplo, eu pertencço ao grande grupo de pessoas

que só sabemos escrever quando há música. Eu não sei escrever um trabalho científico ou qualquer outra coisa sem música, tocando do meu lado. Não sei fazer isso, não posso fazer. Muitíssima gente com a qual eu falei diz a mesma coisa. Precisa música, e coloca. Ontem eu vi Hebe Camargo, o que parece que foi a última reportagem que ela estava querendo fazer. Que foi para o maestro de Roberto Carlos, o Lages, e ela disse: eu sou uma pessoa que tem que funcionar na casa o tempo todo com música. Sem música não podia funcionar. E muita gente que eu conheço também não. Eu não sei escrever, por exemplo, sem música. Esse é um ponto de ajuda. E outro é tomando isso de forma literal, dando como arte as expressões, às vezes que outros não chamariam como arte, as coisas simples. Por exemplo, nós treinamos animais a percorrer labirintos, que é basicamente um tanque de água que o animal aprende guiando-se por dicas, que são cartazes ou quadros ou figuras que há nas paredes para que ele saiba para que lado tenha que nadar para poder atingir uma plataforma e escapar da água. Isso é uma coisa que foi inventada por um amigo meu, um escocês, há muitos anos. E se utiliza muito para estudar o aprendizado espacial. Então, para isso o indivíduo precisa ordenar, colocar em determinados lugares. É fantástico como fazem isso bem os ratos e os camundongos; são grandes nadadores os dois; os ratos são melhores, são grandes nadadores. E a vida nas sarjetas ensina a aprender a nadar e essas coisas. Isso é uma espécie de frase célebre, mas é, qualquer pessoa que viveu alguma vez na sarjeta sabe nadar muito bem. Nadar não no sentido literal só da palavra, mas enfim. Mas nos guia, as coisas que andam por aí são mais significantes que as coisas que podemos ver ou ouvir nos guiam sempre, são sinais que usamos. As que chamam mais significantes. E as mais significantes muitas vezes são, verdadeiramente, obras de arte. Ou da natureza ou de pessoas que a fizeram.

Pergunta – A ansiedade, a falta de atenção, o excesso de informações, às vezes pelo próprio sentido da visão, esses não são elementos que nos confundem e podem até nos fazer achar que a gente está tendo uma amnésia ou sofrendo de Alzheimer?

Izquierdo: Obrigado, O excesso de informações aparece como uma das coisas que dá mais medo entre os jornalistas. Sempre me perguntam: e o excesso de informações e o excesso de tecnologia? O que for informática, chamam tecnologia. Para tecnologia de outras coisas, tecnologia dos alimentos, por exemplo, não existe, tecnologia é de informática. Bom, para eles. Graças a Deus, o mundo não é composto só por eles; há outras pessoas também. São muito úteis, mas, por exemplo, um mundo só de médicos também seria um desastre, seria um desastre absoluto, pois cobrariam até para respirar.

Então nos receitariam uma coisa para respirar. Diriam que o que respiramos não serve, algo tem que receitar, se não... Bom, mas, enfim, estamos falando de excesso de informações. Por isso que o mundo anda como anda. Eu faço uma coisa errada e todo mundo bate palmas, mas é resultado, mas é assim. Nós sempre torcemos contra o mocinho. Mas, voltando ao assunto, excesso de informação; sempre tive medo dos excessos de informação. Uma das coisas mais bem escritas sobre excesso de informação foi escrita por um grande neurocientista, o fundador da neurociência, que é um espanhol, Santiago Ramón y Cajal, nos anos vinte do século passado. É um livro magnífico chamado *O mundo visto aos 80 anos*, que, quem quer ver espanhol bem escrito, aí está, Cajal escrevia maravilhosamente. E desse livro de mil novecentos e vinte e algo, *O mundo visto aos 80 anos*, Cajal se queixa amargamente, de como o excesso de informação naquela época, por exemplo, o rádio de galena do vizinho impedia para ele se concentrar, em música, no que ele estava pensando. Ele não podia pensar em música quando estava ouvindo o rádio do vizinho. Não dá, ele está ouvindo a música do outro, a música que o outro quer. Ou então passa uma banda pela rua e acabou. Como vou pensar em Beethoven se estão tocando John Philip Sousa. Não dá, então daí dizia que as informações, da época mil novecentos e vinte e tanto, estavam matando a capacidade de se comunicar das pessoas. Nessa época, evidentemente, o único rádio que havia era a galena; ainda não havia o rádio que depois se usou, com ondas longas e curtas. Era outra coisa, e não existia, é claro, a televisão; não existia nada, não existia computador, não existia *tablet*, não existia nada. 1920 é o mundo do primitivo da tecnologia de informação. E ele dizia que já naquela época o excesso de informação estava matando as pessoas; houve muito mais informação a partir daí, do que houve em todos os séculos anteriores somados da história humana. E o cérebro está dando conta disso; evidentemente foi desenhado de uma forma que consegue dar conta e fazer seleções. Por exemplo, se estamos numa estrada e nós vamos ultrapassar um caminhão que está na nossa frente e vem outro caminhão em sentido contrário, o cérebro se dá conta rapidamente do que tem que fazer. Se tem que ultrapassar rápido e se meter na frente do caminhão ou deter e realmente frear e se meter atrás do caminhão. São todas essas coisas que são excesso de informação. E que às vezes ameaçam enormemente; o cérebro sabe fazer bastante bem. Hoje em dia vivemos num mundo, mais ou menos, fora do Brasil, em que os aviões saem no horário, os trens também; aqui existe – inventamos, mais uma vez, se curva o mundo feito ao Brasil – o caos aéreo. Um grande invento brasileiro. Que tanto aparece, agora vai aparecer no fim do ano. Vai aparecer quando a Copa, os jogos da Copa se-

rão feitos aqui. Deus sabe como vai ser então, mas as coisas mais ou menos funcionam. Os médicos atendem mais ou menos na hora que marcam, as aulas começam mais ou menos na hora prevista, cinema e teatro tem seus horários de início e de fim. Tudo mais ou menos anda e estamos dando conta do chamado excesso de informação. Por enquanto, o excesso não vai ser tão terrível quando um dia vai ser. De momento estamos arcando com tudo. Estamos conseguindo. Não, talvez, muito bem, mas não somos perfeitos.

Pergunta – Sobre a operação e a atenção do espectador, quando assiste a um espetáculo de artes cênicas. Como é que ele faz, que conexão tem aquilo que ele está assistindo com a sua memória e que faz com que aquela experiência se torne significativa para ele?

Izquierdo: Geralmente se bate com alguma experiência prévia e relacionada, ainda que seja de maneira distante com aquilo assistido e se presta mais atenção. Naquela coisa. Por exemplo, outro dia vi um filme que é do ano de 1948, no qual eu fiquei loucamente amando, de forma tremenda, a atriz principal, que é uma inglesa, que se chama Moira Shearer, uma grande dançarina; o filme se chamava *Sapatinhos Vermelhos*. É um grande filme na história e, sem dúvida, o maior filme de balé da história. Aí comecei aos dez anos de idade, não só a definir que tipo de mulher eu gostava; evidentemente era esse tipo de mulher que eu gostava; se impôs esse tipo nesse filme. Era tão boa atriz e tão magnífica dançarina, que nós ficamos enamorados dela. Pois é, mas a partir dela, qualquer dançarina, de forma inconsciente, toda bailarina que eu veja, comparo com ela, se bate em algo, irremediavelmente tão boa como aquela que eu imagino que foi. Há memórias falsas em tudo isso, evidentemente. Talvez não tenha sido tão extraordinária, mas eu naquele momento achei e isso me durou o resto da vida. Então todas as outras que apareceram posteriormente eu tinha tendência inconsciente em comparar com ela. Ou se me causa algo semelhante ao que ela me causou naquele momento, quando tinha dez anos, ou não. E a gente faz isso; por exemplo, outro personagem típico é o malvado do filme. O malvado do filme a gente sempre vai comparar com o malvado de algum filme que a gente viu quando era pequeno. E que nos impressionou muito; então os outros que apareceram depois, vamos comparar: esse não era tão ruim como era fulano de tal. É assim, a gente vai fazendo isso. A gente vai fazendo comparações, e as comparações batem, nós temos aquela memória satisfatória de antigamente, ou nos sentimos bem porque nos satisfaz com o que estamos vendo, bate com aquilo. E isso tem mais ou menos origem; por exemplo, nos acostumamos com um certo tipo de música; outros tipos de música discordam com o que nosso

cérebro está acostumado e gosta. Por isso muitos deles, a menos que eles mesmos sejam antigos membros de banda de *rock and roll*, não gostam de *rock*. Porque é música que não bate com o que ele está acostumado, já os Rolling Stones estão cada dia mais velhos, o Paul McCartney já nem *rock* canta, ele sim; fora eles outras pessoas dessa idade gostam mais de músicas dos anos 50. Daquela época que se pode chamar de época da felicidade, quando eles eram jovens.

Pergunta – Sobre a memória do movimento, a memória do corpo. Um ator lê textos, mas um bailarino lê movimento. Esse tipo de leitura ajuda a preservar a memória?

Izquierdo: Sim, sem dúvida, ajuda muitíssimo a preservar a memória. E sobre memória de movimento, o córtex parietal superior é o principal encarregado de detectar a posição do córtex em relação com o ambiente em cada momento. Esse córtex que está aqui atrás faz isso; o parietal posterior está ligado a muitos outros lugares do cérebro, mas a função que faz é isso, detectar o movimento. Estabelece no momento em que damos um salto ou estamos dançando ou fazemos esse gesto, que vamos falar com alguém que está desse lado lá; o corpo detecta isso. Por exemplo, se quero falar com aquele senhor que está daquele lado lá, de camisa branca, eu faço assim; meu corpo, quando estou fazendo assim, está errado ou falta, é mais pra lá. Isso aí existe: detecção da posição em relação com o movimento, e isso faz com que ele tenha ajustes rápidos. E depois lembranças disso e na segunda vez que vamos fazer isso, na segunda vez que vamos fazer uma peça teatral e eu tenho que fazer assim, me lembrarei melhor, espero.

Pergunta – Quanto à memória das emoções, de que forma, que papel tem essa memória em relação à memória de modo geral?

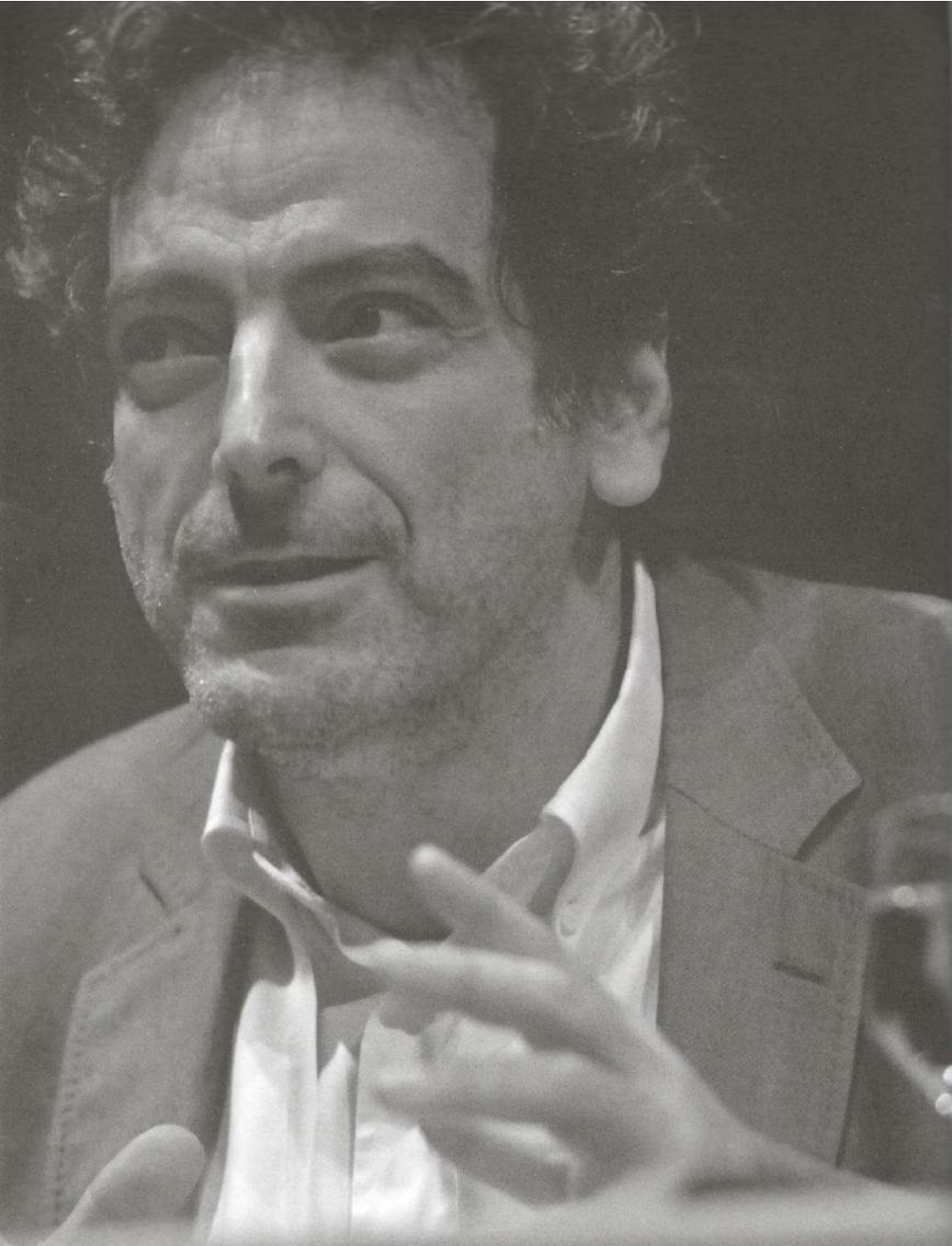
Izquierdo: Ontem justamente o tema da minha aula, para os alunos de pós-graduação, era isso. Emoções e memórias. Há várias conexões entre emoções e memória. Em primeiro lugar, as emoções regulam a memória. Através de mecanismos agora bem conhecidos, conhecemos toda a bioquímica e as conexões nervosas dessas vias. São vias que envolvem um núcleo que está localizado na frente do lobo temporal chamado amígdala, e que envolvem a secreção de noradrenalina, dopamina, por diversas vias do cérebro. Sobre as áreas que fazem memórias, hipocampo, amígdala. E algumas outras coisas, inclusive hormônios periféricos, que regulam tudo isso. Então, as emoções, através do circuito nervoso que as detecta e eventualmente controla e responde a elas, atuam através desse circuito nervoso, enviam fibras às áreas que fabricam memória e as modulam; modulam o hipocampo, amígdala e tem fibras de noradrenalina, dopamina e têm muitas outras.

Agora, isso é uma coisa, regulação da memória, por exemplo, por que regulam? Porque ajudam a fabricar proteínas nesse lugar da memória onde proteínas estão sendo feitas e essa proteína deve ser feita para que essa memória possa ser bem guardada. E as coisas que melhor lembramos, com mais detalhes guardamos e que por mais tempo guardamos, são aquelas que quando se fizeram essas memórias houve mais alerta emocional. Por exemplo, todo mundo lembra, quem tenha idade para isso, claro, onde estava, com quem estava e em que lugar da casa estava quando morreu Ayrton Senna. Não tem quem não lembre, quem tinha idade para lembrar. Mas todo mundo sabe do dia do seu casamento, ou nascimento do primeiro filho, ou quando saiu o divórcio, ou algum momento assim chave da vida, que pessoa viu em primeiro lugar, qual era o nome da rua, que veículo pegou para sair, esses detalhes que rodeiam as circunstâncias de fatos importantes e emocionalmente importantes são as que melhor se lembram. São também ou que mais se deformam, pois depois o cérebro quer modificar às vezes a memória. A primeira pessoa que vi quando saí do divórcio foi minha sogra. Então, isso não, então o cérebro modifica isso. É a memória que mais se deforma e é a memória que melhor se lembra. E a outra coisa que fazem as emoções é se incorporar à memória. Por exemplo, estamos lendo um livro e o livro nos causa uma emoção muito profunda, e nesse momento se nivela no corpo, muita adrenalina, e no cérebro muita noradrenalina e muita dopamina e se estimulam quais os lugares do cérebro. Essa emoção toda que lemos no texto se incorpora à memória e o texto daí em diante passa a ser poesia. O texto passa a ser o texto mais a memória. Então, a gente se lembra, a gente vai até após anos no livro procurar a página vinte e três que tinha aquela coisa que tanto me estimulou, e se encontra algo que realmente é algo emocionante. Volta toda a emoção. Isso se incorpora à memória e passa a fazer parte da memória. A emoção sentida quando sua forma sai; então, são duas formas: uma regula a formação da memória e a outra se incorpora à memória; as emoções fazem isso.

Pergunta – Se considerarmos a falibilidade da memória e sabemos que somos o que lembramos, tal conexão não relativiza a noção de identidade?

Izquierdo: Sim, agora somos nossa identidade; é um conjunto disso também. Eu sou, não sou o que eu me lembro e sim aquilo que o meu cérebro decidiu esquecer, ou eu decidi esquecer. Eu me levo a decidir esquecer ou meu cérebro, por conta própria, sem que eu pense nele. Eu sou isso, eu sou o que eu me lembro e o que eu decidi esquecer, pois como eu me lembro o que decidi esquecer, sou aquilo que me lembro, basicamente. Mas também a nossa identidade é isso; se cada um de nós tem a sua identidade é porque cada um

de nós lembra de sua própria memória, não da memória do vizinho, não da namorada, não. Eu me lembro da minha memória e não da de qualquer outro. A memória de qualquer um de vocês é exclusivamente de cada um de vocês. Não são as minhas eu tenho outras memórias. E, portanto sou quem sou, vocês quem são. Obrigado.



MEMÓRIAS DE TODOS OS LADOS

José A. Sánchez

Vim a Porto Alegre pela primeira vez há dezessete anos. Minhas recordações da primeira visita são confusas. Eu lecionava em uma pequena universidade do interior, em Passo Fundo. Depois de três semanas de trabalho intenso com os alunos, decidi fazer uma pausa e visitar a capital do Estado. Minhas memórias de Porto Alegre estão indissociavelmente unidas a minhas memórias de Passo Fundo, e também de Santa Maria, onde ministrei um seminário um ano mais tarde. Minhas recordações são os encontros com colegas e amigos de amigos, a ida a algumas apresentações no âmbito do Porto Alegre em Cena, conversas e passeios. Mas não tenho uma ideia clara do que aconteceu naqueles três dias, onde fiquei, quem visitei, sobre o que conversei com cada um.

Uma das peças que vi naquele festival de teatro foi uma apresentação a cargo do grupo *Oi nós aqui traveiz*, e dezesseis anos depois, conheci Tania Farias, em Lima. Fui incapaz de recuperar imagens concretas, nem a história contada ali, mas tinha muito presente a impressão dos atores elevados, que teciam um discurso terroso e desenvolviam uma atuação que misturava alegria e amargura, memória e desejo, celebração e denúncia. Se não tivesse pesquisado na internet, não conseguiria recordar o título da peça: *Independência ou Morte!*

Alguns anos depois, Porto Alegre se converteu na capital da resistência global. Não tenho essas lembranças. Mas é inevitável que a imaginação dessa outra Porto Alegre se associe à memória da minha experiência aqui, uma memória na qual se superpõem as duas visitas que fiz, em 1995 e em 1997, mas também impressões que provavelmente não são de Porto Alegre, mas de Santa Maria, Passo Fundo e até Montevideú. Sob esse ponto de vista, a memória aparece como um espaço de sedimentação e fermentação do passado, onde as experiências, as sensações e os conhecimentos vão se acumulando. Ao olhar de maneira direta, pode ser que não se encontre nada além de fragmentos desordenados. Mas sem olhar, essa memória se manifesta, e afeta, pressiona, ilumina ou se torna mais leve. Sem olhar, quando se está em um lugar, a memória pode despertar a imaginação de outro lugar, de outras pessoas que estão aqui a teu lado. Por isso, a memória é paradoxal, pois, por um lado, está associada ao corpo, às sensações, ao que se experimenta, e inevitavelmente o corpo está associado a um lugar, e, no entanto, a alergia da memória à ordem, aos limites precisos, à catalogação, à ordenação, e até à consciência, permite transcender

MEMÓRIAS DE TODOS OS LADOS

José A. Sánchez

Vim a Porto Alegre pela primeira vez há dezessete anos. Minhas recordações da primeira visita são confusas. Eu lecionava em uma pequena universidade do interior, em Passo Fundo. Depois de três semanas de trabalho intenso com os alunos, decidi fazer uma pausa e visitar a capital do Estado. Minhas memórias de Porto Alegre estão indissociavelmente unidas a minhas memórias de Passo Fundo, e também de Santa Maria, onde ministrei um seminário um ano mais tarde. Minhas recordações são os encontros com colegas e amigos de amigos, a ida a algumas apresentações no âmbito do Porto Alegre em Cena, conversas e passeios. Mas não tenho uma ideia clara do que aconteceu naqueles três dias, onde fiquei, quem visitei, sobre o que conversei com cada um.

Uma das peças que vi naquele festival de teatro foi uma apresentação a cargo do grupo *Oi nós aqui traveiz*, e dezesseis anos depois, conheci Tania Farias, em Lima. Fui incapaz de recuperar imagens concretas, nem a história contada ali, mas tinha muito presente a impressão dos atores elevados, que teciam um discurso terroso e desenvolviam uma atuação que misturava alegria e amargura, memória e desejo, celebração e denúncia. Se não tivesse pesquisado na internet, não conseguiria recordar o título da peça: *Independência ou Morte!*

Alguns anos depois, Porto Alegre se converteu na capital da resistência global. Não tenho essas lembranças. Mas é inevitável que a imaginação dessa outra Porto Alegre se associe à memória da minha experiência aqui, uma memória na qual se superpõem as duas visitas que fiz, em 1995 e em 1997, mas também impressões que provavelmente não são de Porto Alegre, mas de Santa Maria, Passo Fundo e até Montevideú. Sob esse ponto de vista, a memória aparece como um espaço de sedimentação e fermentação do passado, onde as experiências, as sensações e os conhecimentos vão se acumulando. Ao olhar de maneira direta, pode ser que não se encontre nada além de fragmentos desordenados. Mas sem olhar, essa memória se manifesta, e afeta, pressiona, ilumina ou se torna mais leve. Sem olhar, quando se está em um lugar, a memória pode despertar a imaginação de outro lugar, de outras pessoas que estão aqui a teu lado. Por isso, a memória é paradoxal, pois, por um lado, está associada ao corpo, às sensações, ao que se experimenta, e inevitavelmente o corpo está associado a um lugar, e, no entanto, a alergia da memória à ordem, aos limites precisos, à catalogação, à ordenação, e até à consciência, permite transcender

a corporeidade, permite a imaginação de encontros em lugares e tempos distantes. O teatro tira partido disso, ou o teatro pode encenar isso.

Memória material

Estamos falando neste caso de uma memória individual despertada por um lugar. E também de uma memória individual despertada pelo encontro com outras pessoas. Falo da memória como poço que não se pode olhar, mas do qual constantemente brotam sensações, imagens, palavras. A recordação, por outro lado, é o que escapa desse sedimento e me alerta sobre sua existência. A recordação aparece quando imagens, sensações e palavras se ordenam e se constituem de maneira estável em uma situação ou relato.

Essa conceptualização da memória remonta à passagem do século XIX ao XX, e aparece com distintas terminologias na obra de Freud, Warburg e, mais tarde, em Benjamin. Em seu ensaio sobre Aby Warburg, Didi Huberman observa a coincidência do pensamento de Warburg com o de Freud em relação à memória. É preciso dissociar memória e recordação, propõe. A memória é inconsciente; a recordação, ao contrário, é consciência. “O consciente e a memória se se excluem mutuamente”, escreve Freud. E se se excluem mutuamente, a recordação é um esquecimento da memória: a recordação chega a ser qualificada como uma tentativa de amnésia organizada, uma ilusão, um obstáculo à verdade mais além de toda exatidão fática, uma função de tela.¹

Se é assim, a memória não pode ser recuperada por meio da recordação. Não são os documentos, as imagens, os dados, que nos devolvem a memória.

Benjamin recorrerá a esta mesma ideia em diferentes lugares: “A função da memória é a proteção das impressões, pois a recordação tende à sua deterioração. A memória é essencialmente conservadora, enquanto a recordação é destrutiva.”²

E em *Imágenes que piensan*, escreve:

A língua nos indica [...] que a memória não é um instrumento para conhecer o passado, mas apenas seu meio. A memória é o meio do vivido, como a terra é o meio das antigas cidades enterradas, e quem quer acercar-se ao que é seu passado tem que se comportar como um homem que escava. E, sobretudo, não se importará em voltar uma e outra vez ao mesmo assunto, em revolvê-lo e espalhando como se revolve e espalha a terra. Os “conteúdos” não são senão essas capas que somente após uma investigação cuidadosa entre-

1 G. Didi-Huberman. *La imagen superviviente* (2002). Madrid: Abada, 2009, p. 280.

2 Theodor Reik. *Der überraschte Psychologe*, Leiden, 1935, p. 132, apud Walter Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, in *Obras*, I, vol. 2. Madrid: Abada, 2006, p. 213.

gam tudo aquilo por que nos vale a pena escavar: imagens que, separadas de seu [...] contexto, são joias nos sóbrios aposentos do conhecimento posterior, como torsos quebrados na galeria do colecionador.

Imagens que pensam.³

Como se aproximar então do conhecimento da memória? Como conhecer aquilo que não se pode olhar, que não se pode recordar, que não se pode tornar consciente?

Didi Huberman, centrando-se já no projeto *Mnemosyne*, de Warburg, propõe as seguintes conclusões:

1. Que a memória inconsciente não se deixa apreender mais que em momentos-sintomas que surgem como outras tantas ações póstumas de uma origem perdida, real ou fantasmática.

2. Que a memória inconsciente não surge nos sintomas, mas como um nó de anacronismos no qual se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos.

Segundo Freud, no ponto onde a memória trabalha, a recordação se oculta. Onde a recordação se oculta, surge o gesto no presente do sintoma: “o paciente não tem nenhuma recordação do que esqueceu e rechaçou, e não faz mais que traduzi-lo em atos. Não é em forma de recordação que reaparece o fato esquecido, mas em forma de ação.”⁴

Nossos sonhos se alimentam da memória inconsciente. A memória oculta é necessária para sonhar. Se a memória aflora e se codifica como história, os sonhos desapareceriam da mesma forma. O esvaziamento da memória também é a morte do projeto. Por isso, a memória deve ser preservada, e não apenas codificada e convertida em história. Boris Vian converteu essa ideia em núcleo do romance *La hierba roja* (1950). Nela, um engenheiro constrói uma espécie de máquina psicanalítica, que lhe permite recuperar seu passado. Mas à medida que a memória se transforma em recordações, o protagonista vai se enfraquecendo. E quando já não restam recordações a serem explicitadas, o protagonista morre. Quando perdemos a memória, quando precisamos recordar para ter memória, perdemos a capacidade de ação. A memória apenas se torna visível na ação. Esta seria a primeira tese desta apresentação.

Memória e representação

Há alguns meses, a coreógrafa Olga Mesa, cujo trabalho acompanhei desde praticamente o início, me propôs dividir um exercício de memória. Tra-

3 Walter Benjamin. *Imágenes que piensan*, in *Obras*, IV, vol. 1. Madrid: Abada, 2010, p. 350.

4 Apud G. Didi Huberman, op. cit., p. 283.

tava-se de comemorar os 20 anos de existência de sua companhia, fundada em 1992, e queria produzir um livro que fosse a memória do trabalho nesse tempo. Eu propus tentarmos o mesmo exercício de escrita que havia realizado dois anos antes com outros coreógrafos, María Muñoz e Pep Ramis, de Mal Pelo. Eles me convidaram durante uma semana para a casa deles, que também é o estúdio, e ali surgiu um texto que combinava minha memória com o trabalho deles, a memória de minha experiência habitando o mesmo lugar em que esse trabalho fora gestado, e suas próprias memórias. No entanto, no caso de Olga Mesa, a coisa não era tão simples. Em primeiro lugar, Olga Mesa não tem uma casa como a Mal Pelo tinha. Eles vivem no mesmo lugar em que trabalham há vinte anos, e seu estúdio fica a dez metros da casa. Olga Mesa, nesses vinte anos, foi uma artista nômade. Qual o lugar que deve ser visitado para ter a experiência física que permitira entrar na memória do trabalho de Olga Mesa? Depois de considerar várias opções, decidimos por um lugar que tinha uma relação sentimental muito forte, e que é uma exceção ao cosmopolitismo. Nada em comum com as grandes cidades, os aeroportos, os grandes hotéis, nem mesmo os hotéis com encanto. Escolhemos Montemor-o-Velho, que é uma aldeia de conto de fadas, próxima à cidade de Coimbra, onde todos os verões se comemora um festival, há 35 anos. Um povoado no qual, talvez, vivam 3 ou 4 mil habitantes.

E ali, em uma casa sob o castelo, nos instalamos durante uma semana. Ela tinha que fazer a reestrea de uma peça que estreara dez anos, atrás: *Daisy Planet*. Mas tínhamos muito tempo para conversar. Minha ideia era escrever um texto que fosse como um filme, porque Olga, nos últimos anos, se interessara cada vez mais pelo uso do vídeo, e seu último projeto se chama *Labofilm*. Nele propõe que o intérprete seja não apenas um operador de câmera, mas que faça a edição ao vivo, por meio do movimento, da obturação física da câmera, da composição de planos com o uso de espelhos ou superposições. De modo que pensei que meu texto poderia ser uma película sobre o trabalho da coreógrafa. E para buscar essa memória, gravamos horas e horas de conversas. Não me interessavam tanto os dados sobre os espetáculos ou sobre a profissional, mas, antes, a experiência dos lugares, das relações. Essas experiências, que James Joyce chamava "epifanias". Andei à caça de epifanias, por um lado, e, por outro, de sentir o contexto físico e afetivo, assim como os estímulos intelectuais que envolveram o trabalho. Talvez porque o meio utilizado fosse o cinema ou porque meu ponto de vista ao escrever o texto era cinematográfico e não diretamente coreográfico ou poético, como havia ocorrido no caso de Mal Pelo; o texto resultante introduzia uma corporeidade diferente. Eu era um corpo operador que levava uma câmera. E o resultado do texto foi um documentário no qual eu imaginava que eu assistia a uma instalação onde eram exibidas muitas projeções, que correspondiam a diferentes momentos que ha-

víamos recuperado nas entrevistas, mas também a minhas próprias recordações de espetáculos de Olga Mesa e minhas impressões de filmes que serviram de referência ao trabalho de Olga Mesa: os filmes de Pasolini, Godard, Marker, Resnais, Monteiro, etc. No texto, vou passeando com a câmera e recolhendo o tempo presente dessa instalação que está montada no cenário do teatro de Estrasburgo, e vou me parando diante de algumas projeções, ao mesmo tempo que vou me encontrando com algumas pessoas que aparecem também na trajetória profissional de Olga. O mais interessante é de que modo essa escrita da projeção, dessa instalação, também permitia criar cenas impossíveis de registrar, momentos de ensaios que não estão registrados, ou situações da vida de Olga Mesa que tiveram influência, por exemplo, de sua infância, que não estão documentadas e que nessa instalação aparecem reencenadas. Esse dispositivo permitia uma negociação entre o solo físico no lugar (Montemor, Estrasburgo, Madri) e a dispersão nômade que caracteriza o trabalho de Olga.

Mas nesse caso não apenas era muito mais difícil encontrar o lugar, mas também o solo histórico. Minha primeira ideia era combinar o trabalho de memória pessoal e profissional com um exercício de memória histórica desses vinte anos da memória da Espanha e da Europa. Em algum momento da conversa, quando perguntei a Olga Mesa que acontecimentos históricos ela recordava, me respondeu que muito poucos. Provavelmente eu também teria a mesma dificuldade para responder. Recordamos a tentativa de golpe de Estado em Madri em 1981, apenas três anos depois de aprovada a Constituição. Recordamos o referendo sobre a entrada da Espanha na Otan. E depois recordamos a queda do muro de Berlim, os atentados de 11 de setembro e o 11 de Maio. Pouca coisa mais. Isso é um sintoma de como a memória individual se dissociou da memória histórica, uma consequência da perda de raízes e do nomadismo real ou imaginário.

Trabalhando com Olga Mesa, uma artista sem local fixo, é muito mais difícil me aproximar dos corpos das pessoas que sofrem que, por exemplo, nos trabalhos de Mal Pelo baseados em textos de John Berger e Mahmud Darwish (que remetem diretamente à ocupação dos territórios palestinos e ao estado de exceção cotidiano). Em suas peças, as referências à dor são distantes e se deslocam até a Segunda Guerra Mundial. Poderíamos encontrar uma justificativa geográfica: Estrasburgo, a cidade onde vive, é a capital da Alsácia, um território, durante décadas, em litígio entre França e Alemanha, que sediou o único campo de concentração nazista no território francês: Struthof-Natzweiler. Mas nem tudo isso pode ser justificado a partir daí; existem referências mais distantes, como a destruição de Hiroshima, um tema recorrente, que chega mediado pela película de Alain Resnais. A ideia da guerra, do ódio, do nazismo incorporado, o mal que trazemos em nós mesmos, é algo que preocupou Olga de uma maneira muito direta. Mas suas referências são distantes: não in-

cluem, por exemplo, a guerra civil espanhola, nem o regime fascista no qual ela e eu nos educamos desde crianças. As memórias estão deslocalizadas: re-metem-nos a outros lugares.

Pascal Gielen informa sobre uma entrevista feita com um grupo de pessoas em Flandres sobre qual o tipo de evento histórico ocorrido durante sua vida; elas recordavam e os resultados dessa pesquisa mostram que quem nasceu antes da Segunda Guerra recordava, sobretudo, acontecimentos históricos nacionais, belgas, enquanto quem havia nascido depois recordava, sobretudo, acontecimentos do restante do mundo.⁵

Poderíamos pensar que a dissociação entre a memória individual e a memória histórica está relacionada àquela pobreza de experiência da qual Benjamin falou nos anos trinta e sobre a qual Giorgio Agamben insistiu recentemente em *Infanzia e storia*:

È questa incapacità di tradursi in esperienza che rende oggi insopportabile – come mai in passato – l'esistenza quotidiana, in non una pretesa cattiva qualità o insignificanza della vita contemporanea rispetto a quella del passato (anzi, forse mai come oggi l'esistenza quotidiana è stata tanto ricca di eventi significativi).⁶

Segundo Benjamin, a pobreza de experiência estaria ligada ao desaparecimento da cultura oral em benefício da escrita solitária. Mas também à destruição gerada pelas guerras mundiais, que constituem precisamente a única memória visível nos trabalhos de Olga Mesa. Dir-se-ia que os artistas contemporâneos seguiram o caminho do romancista do qual fala Benjamin, o indivíduo solitário, e quando querem recuperar a experiência, são obrigados a viajar:

“Quando alguém faz uma viagem, tem que algo para contar”, diz um provérbio alemão que pensa o narrador como alguém que vem de longe. Com não menos agrado, é preciso dar ouvidos a ele que, ganhando a vida honradamente, decidiu permanecer no país e conhece suas histórias e tradições.⁷

Em certas ocasiões, artistas europeus vão ao encontro da memória alheia, em um exercício de responsabilidade ética, para tornar visível a dor e a injustiça, mas também indiretamente em busca de experiências emprestadas. Em troca da memória que outros emprestam para construir o espetáculo, ofere-

5 Pascal Gielen. *The murmuring of the artistic multitude. Global art, memory and post-fordism*. Amsterdã: Antennae Valiz, p. 61.

6 Giorgio Agamben. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978). Turim: Einaudi, 2001, p. 6.

7 Walter Benjamin. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov” (1936), in *Obras completas*, II. Madrid: Abada, 2009, p. 43.

cem a elaboração de um dispositivo simbólico ou até de uma ficção, que entregam como contrapartida.

E Sola retorna de Paris ao país de origem, Vietnã, em um exercício de luto e restituição (*Drought and rain*, 1995). Groupov viaja de Bruxelas para Ruanda, para realizar uma grande investigação e expiar a culpa dos meios de comunicação ocidentais (*Rwanda 94*, 1999). Ong Keng Sen, artista de Singapura, viaja ao Camboja, país vizinho, para encenar o testemunho de Em Theay, o último arquivo vivo das danças cortesãs, ela mesma realizada pelo Khmer Vermelho (*The continuum. Beyond the killing fields*, 2002). Mapa Teatro apenas tem que viajar de um bairro a outro da cidade para acompanhar a destruição de um bairro vizinho, Cartucho, e propor uma elaboração simbólica de sua memória (*Proyecto Prometeo*, 2002-3).

Obviamente, existem exceções, quando a memória é simplesmente uma viagem no tempo. Este é o caso da peça do Living Dance Studio, intitulada *Memória*, cuja estreia ocorreu no Caochandi Workstation, de Pequim, em 2008. A peça na versão original durava oito horas; em sua versão para excursionar, reduzia-se a apenas duas horas para excursionar. A duração era coerente com o objetivo e o material. O tempo é necessário à memória. O escritor Milan Kundera formulava da seguinte maneira: “O grau de lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento”.⁸ Embora neste caso a memória na qual se escava é uma memória traumática, a da revolução cultural nos anos sessenta, a lentidão também tem função de resistência: contra a velocidade das transformações e contra o esquecimento dos processos. Velocidade e esquecimento que afetaram, de maneira violenta, as sociedades asiáticas mais desenvolvidas (Coreia, Hong Kong, Singapura) e que agora afeta também a China continental.

Escrevia Martín Barbero na introdução às *Mediaciones* que o *boom* da memória na atualidade é uma consequência da falta de enraizamento. Quanto menos se tem passado, mais ele é necessário.

Contemporânea é, em primeiro lugar, uma temporalidade configurada pela crise da moderna experiência do tempo, que tem no *boom* atual da memória uma de suas manifestações mais eloquentes. [...] A obsolescência acelerada e o enfraquecimento de nossas bases identitárias estão gerando um *incontrolável desejo de passado*, que não se esgota na evasão. Embora modelado pelo mercado, esse desejo existe e deve ser considerado como sintoma de uma profunda inquietude cultural [...] que nos confronta com um desafio radical: não opor de modo maniqueísta a memória e a amnésia sem pensá-las jun-

8 Milan Kundera. “¿Por qué ha desaparecido el placer de la lentitud?”, *La lentitud*. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 48.

tas. Se a febre de história denunciada por Nietzsche no século XIX funcionava inventando tradições nacionais e imperiais [...], nossa febre de memória é a expressão da necessidade de *base temporal* de que sofrem algumas sociedades cuja temporalidade é sacudida brutalmente pela revolução internacional que dissolve as coordenadas espaço-territoriais de nossas vidas. E na qual se torna manifesta a transformação profunda da “estrutura de temporalidade que nos legou a modernidade”.⁹

A memória sobre a qual escreve Barbero já não é memória individual, mas a memória histórica. O Living Dance Studio propõe um trânsito da memória individual à histórica. Wen Hui (coreógrafa) declarava que seu primeiro estímulo para a composição da peça partia de uma memória corporal associada às antigas canções da revolução cultural que ouviu na infância, e que a levaram à sua cama, coberta por um mosquiteiro, sobre a qual executou suas primeiras danças diante dos familiares. Essa memória corporal estabelecia a estrutura cenográfica e narrativa do espetáculo, que se completava com sequências de um documentário de Wu Wenguang (codiretor da companhia) sobre os guardas vermelhos e diversos testemunhos *tecidos* física e verbalmente pela atriz Feng Dehua. A memória corporal era em primeiro lugar repetitiva; por isso, durante oito horas Wen Hui executara uma sequência cíclica, modificada apenas pelas intervenções pontuais de Wenguang sobre seu corpo; por isso, em determinados momentos, seu corpo se somava ao das atrizes das “óperas modelo” na repetição daquelas danças revolucionárias, carregadas de otimismo e ingenuidade artificial, que penetraram indelevelmente em seu imaginário infantil. Mas recordar exige também deixar de olhar a realidade atual para concentrar o esforço da imaginação no passado, isto é, recordar exige *fechar os olhos*. Isso é o que fazia Wen Hui: voltar-se sobre seu próprio corpo, buscar as experiências daquele tempo passado enterradas na memória dos músculos, dos gestos, das posições, das sensações; nas palavras de Benjamin: “escavar” a memória no próprio corpo.¹⁰

A memória histórica

A memória histórica surge da mediação de dois termos aparentemente incompatíveis:

9 Jesús Martín Barbero. “Preâmbulo a un mapa de las mutaciones comunicativas y culturales” (2009), in *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987). Barcelona/México: Anthropos, UAM. 2010, pp. XIV-XV.

10 Ver José A. Sánchez. “La mirada y el tiempo”, in Ana Buitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada, Mercat de les flors*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre de Barcelona, Aula de Danza UAH, 2009, pp. 43-44.

– A memória é o passado que está presente em nosso modo de agir e que, portanto, se prolonga até o futuro. A memória gera um presente denso, rico em matizes; sofrimento e prazer se amalgamam nesse sedimento que é a memória. E é um sedimento que nos dota para a experiência, para a persistência da experiência.

– A história é o que nos torna conscientes do passado, que nos põe em alerta e condiciona também conscientemente nossos atos. A história nos prepara para a crítica, para a organização da vida em comum e para projetar o futuro.

Obviamente, também podemos pensar a versão negativa de ambos os termos:

– A memória é o que nos esmaga, que nos prende de modo material a comportamentos do passado.

– A história é o que nos é imposto como narração do passado e nos condena a um futuro que não escolhemos.

A memória histórica é a resistência a uma história que prescindir de uma parte de si, que se desmaterializa. Para tentar transformar novamente em história orgânica, recorre-se à memória histórica.

Memória e história se retroalimentam:

A memória alimenta a história mediante o testemunho.

A história recupera o esquecimento da memória.

A história censura a memória.

A memória resiste à falsificação da história.

História (científica) e memória (pessoal ou coletiva) podem trabalhar juntas na recuperação do passado, mas podem também trabalhar em conflito.

Há uma memória do poder, que foi utilizada pelos Estados-Nação no século XIX e princípios do XX para construir sua identidade. E existe uma contramemória, à qual recorreram os povos e os grupos excluídos da narrativa oficial da história ou dos lugares oficiais da memória. O teatro latino-americano está cheio de contramemórias. E as dramaturgias coletivas dos anos 1970 prepararam boa parte de sua estratégia política como um exercício de contramemória. Essa estratégia está muito presente também em *Ói nós aqui talvez*, um grupo que ao longo de sua trajetória dedicou diversos espetáculos a confrontar momentos-chave da história das Américas: o genocídio dos indígenas (*Teon, morte* em tupi-guarani, 1985, e *Dança da conquista*, 1990), histórias de camponeses e trabalhadores que lutam por justiça (*A história do homem...*, 1988, e *Os três caminhos...*, 1993), episódios de liberação na história do Brasil (*Independência ou Morte!*, 1995, e *A saga de canudos*, 2000), ou a peça recentemente dedicada ao revolucionário mulato Carlos Marighella (*O amargo santo da purificação*, 2008).

Caberia questionar se peças como *Memória*, do Living Dance Studio, continuam propondo uma “contramemória” ou funcionam de outro modo.

Quando Wu Wenguang estreou seu filme *1966 – Mi año en la guardia roja* (1993), a situação política do momento outorgava a esta uma significação política muito distinta da que o espetáculo (onde se utilizavam fragmentos do filme) teve em 2008, uma vez produzida a abertura econômica e a eclosão da arte chinesa no exterior. A diferença entre contramemória e monumentalização se mostra então um pouco movediça.

Poderíamos perguntar algo similar a propósito das produções de alguns criadores latino-americanos dessa mesma geração. Propostas que foram necessárias quinze anos antes, continuam sendo eficazes como exercícios de contramemória ou são antes um modo de monumentalização do passado? E a monumentalização da memória da guerra suja nos anos setenta e oitenta não serviria para ocultar a violência atual dos novos e anacrônicos estados-nação, em vez de fortalecer a crítica contra os abusos? Qual é a efetividade atual dessa memória histórica?

A memória e os livros

Depois da Segunda Guerra Mundial, considerou-se que a memória era o único antídoto contra a barbárie. E que o esquecimento, estimulado pelos meios de comunicação, constituía a grande ameaça. Em seu ensaio *La herencia de Caliban*, Löwenthal (Escola de Frankfurt) parte do ritual da queima de livros praticado pelos nazistas, rastreando seus antecedentes literários e históricos para associar esse ritual com o desejo de aniquilação da história, um fenômeno que se conecta à ideologia pós-moderna. A queima de livros aparece como um dos rituais que contribuem para a justificativa dos regimes totalitários: o objetivo era criar um sistema *ex-nihilo* e utilizar o anti-intelectualismo para submeter acriticamente às massas. O processo de queima de livros entendido como depuração, como limpeza, é dirigido, finalmente, à liquidação do sujeito. O que se liquida é a memória, e com a memória se reconduz o sistema do histórico ao natural. O indivíduo aparece como lugar da resistência contra tal processo de aniquilação da memória. A aniquilação da memória está ligada à aniquilação do indivíduo na coletividade, a sua conversão em objeto.

Mas a perspectiva global não pode nos fazer esquecer que, em alguns territórios, essa aniquilação da memória por meio da destruição física dos livros é algo concreto. Queria apresentar um episódio de minha experiência recente na Palestina. Viajei há um ano para comissariar junto com Lara Khaldi a 5.^a edição do *Jerusalem Show*, um evento artístico multidisciplinar organizado pela Al Ma'mal Foundation sob a direção de Jack Persekian. Um dos projetos que encontramos foi o da artista italiana Beatrice Catanzaro. Há um ano ela residia em Nablus e estava envolvida em um projeto cultural com mulheres da cidade. Du-

rante sua estada, tomou conhecimento de uma seção da Biblioteca Municipal onde se conservam os livros que circularam nos cárceres israelenses desde a década de setenta e que, portanto, eram lidos por prisioneiros políticos palestinos. Os livros contam uma história particular, pessoal e política: nas revistas que serviram para forrá-los, nos sublinhados e notas, nas mensagens que eram coladas entre suas páginas. Beatrice propôs que a biblioteca viajasse a Jerusalém para resgatar do esquecimento essa experiência e essa época da resistência política, liderada então por organizações de esquerda. Que melhor lugar para abrigá-la que outra biblioteca, neste caso uma coleção privada, pertencente à família Khalidi, que conta com valiosos manuscritos, alguns deles de mais de dez séculos de Antiguidade. Tratava-se de contrastar duas memórias: a memória de uma cultura milenar na herança de uma família acomodada, sem posses e neutralizada, para a qual os livros são um valor em si mesmo, e a memória da resistência ativista, na luta e no castigo de corpos que se rebelaram, para quem os livros e a linguagem sempre foram um instrumento. Para que os livros seguissem sendo instrumento e para não estetizar o projeto, decidiu-se que a biblioteca de Nablus, em Jerusalém, abriria antes que o *Jerusalem Show* e fecharia mais tarde que este; além disso, convidou-se o professor Esmail Nashif a organizar uma série de conversas com ex-prisioneiros e ex-militantes políticos: *a needle in the binding* (uma agulha na encadernação) converteu a biblioteca novamente em cenário da memória e retirou dos livros a palavra viva.

O interessante nesse projeto é que os livros não são objetos de memória por seu conteúdo escrito, mas como objetos. A memória reside na coleção, e a memória reside em como esses livros foram utilizados pelos prisioneiros. Não deixa de ser paradoxal assinalá-lo como monumento de algo cujo valor foi o uso. Por isso, o projeto de Catanzaro é justamente este: não monumentalizar, mas lhe dar uso.

Na mesma edição de *Jerusalem Show*, apresentamos outro projeto a cargo da coreógrafa norueguesa Mette Edvardsen. Mette trabalhou também com um grupo de artistas europeus e palestinos em um segundo projeto, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (O tempo adormeceu no amanhecer vespertino). Tratava-se de constituir uma pequena biblioteca viva. Durante quatro dias, cinco livros humanos estiveram disponíveis na Educational Bookshop, de Jerusalém: o leitor podia ir até lá, escolher um deles e sentar-se para ler-ouvir, com a opção de retornar ou avançar algumas páginas. Mais uma vez, o livro era banido como recipiente da memória. A memória se superpõe à memorização. E a memorização da escrita serve para o estabelecimento de novas relações.

O projeto remetia à novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), e resultava especialmente pertinente em um contexto no qual certos livros podem, contudo, ser considerados tão perigosos quanto os mais violentos ativis-

tas. A distopia de Bradbury, por outra parte, se atualizou na sociedade de consumo, que bane os livros (e seu conteúdo crítico) não por meio da proibição e do castigo, mas por meio da competição de estímulos virtuais coerente com o novo fascismo capitalista, que tende para a absolutização do presente.¹¹

No entanto, em sua visão literária, Bradbury situa a memória unicamente no texto. E esse é o limite do romance. Considera que o corpo, privado da memória codificada nos textos, torna-se acrítico. A tensão dos corpos solitários, confrontados com a virtualidade. E que os corpos somente recuperam a capacidade crítica mantendo a memória da escrita. Provavelmente, hoje teríamos que questionar essa absolutização do escrito. Hoje sabemos que os repertórios do corpo podem transmitir a história e não apenas a memória muda, e, na combinação de memória e história, tornar possível o agenciamento e a crítica. Impõe-se então repensar a vinculação da memória com o corpo, o lugar e a nação como os três lugares de fixação tradicionais.

Os três conceitos se transformaram:

– O corpo já não é a matéria escura à qual a psique está ligada (presa), e sofre: é a própria psique.

– O lugar já não está limitado por nosso alcance físico, pois não apenas nos deslocamos à velocidade de nossa capacidade econômica, mas também podemos habitar o espaço virtual (e isso é mais acessível a qualquer um).

– Finalmente, o estado-nação já não constitui um modelo operacional para pensar o discurso político e funciona mais como marca econômica, não como projeto libertador.

A memória-rede

Uma vez que não acreditamos no estado-nação, uma vez que nossa experiência é a do nomadismo e que vivemos simultaneamente no local e no global ou no local e no virtual, e que nossas redes virtuais podem ser tão fortes quanto as locais, como conceptualizar a memória?

Em primeiro lugar, a memória já não aparece imediatamente associada ao corpo: nós já a externalizamos nos arquivos. Os arquivos se encarregam de recordar por nós. Mas também de conservar a memória que nós conservávamos antes.

11 Martín Barbero situa a transformação da memória na história no contexto da mudança de paradigma para o audiovisual: "A perturbação do sentimento histórico torna-se ainda mais evidente em uma contemporaneidade que confunde os tempos e os reduz sobre a simultaneidade do atual, sobre o culto ao presente, que alimentam em seu conjunto os meios de comunicação e, em especial, a televisão. Pois uma tarefa-chave dos meios de comunicação é fabricar presente." Jesús Martín Barbero, "Objetos nómadas y fronteras borrosas del saber social", in *Al sur de la modernidad*, Universidade de Pittsburgh, 2001, p. 27.

Em segundo lugar, a memória já não está ligada às cidades como lugares, porque as cidades tornam-se homogêneas, e os meios de comunicação se superpõem a elas. Todos temos a memória de Nova Iorque. E um habitante de um subúrbio do México pode sentir com mais força a memória de lugares em que nunca morou que a do lugar em que mora realmente.

Em terceiro lugar, a memória do nacional foi substituída por uma memória global.

Tudo isso já ocorria no âmbito artístico há muitos anos. De fato, quando se tentava recuperar a memória do teatro, não se fazia isso escavando na praça da cidade, mas isso era buscado de modo nômade.

Agora esse nomadismo da memória é virtual. Então o que encontramos é um estimulante, mas também perigoso, intercâmbio de memórias em escala global. Não há memória global, porque não há corpo global, não há um território global. Há um acúmulo de histórias, uma multiplicação de trajetórias. As histórias conformam memória, mas nossa capacidade de vender histórias é mais limitada que a dos grandes meios de comunicação.

A memória já não serve para a construção nacional: serve para a justiça, serve para a reivindicação dos direitos humanos, a reivindicação da vida. Quando os jovens de hoje trabalham sobre a memória, não trabalham tanto desde a perspectiva nacional, ou até desde a perspectiva comunitária (entendendo comunidade como comunidade política e não como rede afetiva), mas desde a busca das individualidades. Não necessariamente desde uma ótica individualista. A individualidade pode ser entendida como nó em uma rede e não necessariamente como individualidade isolada (e pode ser entendida também como motivo ou como caso particular em um contexto de repetições com variações).

Então – sugere Pascal Gielen – aparece um novo campo, que é o das histórias em competição. Já não há memória histórica compartilhada, nem sequer uma memória oficial confrontada a uma contramemória, mas que se abre o campo das histórias em competição.¹²

Isso é verdade em parte, porque nessas histórias em competição, há algumas histórias triunfantes e mais repetidas, que são as que têm acesso aos meios de comunicação. Não obstante, poderíamos concordar com o fato de que o meio mais eficaz para a transmissão da memória é o relato de histórias. Por outra parte, a maneira mais efetiva de transmitir a História é igualmente contar histórias. Toda história tem um componente ficcional, que é assumido como inevitável no processo de transmissão. Quando a ficção se apresen-

12 Pascal Gielen, op. cit., p. 64.

ta como ficção e não afeta decisivamente as memórias e histórias comuns, é um sintoma de que a relação entre passado e imaginação é frutífera e produtiva. Agora, quando essas ficções inevitáveis se vão antepondo às memórias e às histórias comuns, e o fazem com pretensão de verdade ou universalidade, vão gerando um peso que progressivamente anula o jogo compartilhado e a projeção de novos imaginários sociais. É contra essa história ficcional com pretensão de verdade contra a qual se rebelava Nietzsche na Segunda Intempestiva.

A história é perigosa quando determina a vida. A memória é perigosa quando se afasta dela. A história deve ser útil para a vida por meio da crítica, mas a crítica não pode determinar a vida. A memória deve ser útil para a vida por meio da atualização da experiência, mas sem que a experiência do passado se associe à do presente. A história e a memória, se é que podemos distingui-las, só têm sentido enquanto são úteis.

Os integrantes de *Lagartijas tiradas al sol* recuperaram essa observação de Carlos Fuentes, que de algum modo resume o anterior e anuncia a estratégia criativa do grupo: “Vamos ao passado como quem vai em busca das chaves que nos permitam vislumbrar o futuro, não são ajustes de contas, são promessas, projetos”.¹³ Propus no início, citando Freud, que a memória somente se manifesta na ação. Poderíamos acrescentar que a história só é útil quando contribui para dirigir a ação. Os artistas jovens já não estão interessados na memória monumentalizadora, mas na memória pela ação. Uma memória que se apresenta como acúmulo de histórias procedentes de muitos lados.

Já não se trata de tomar memórias de empréstimo em substituição a um dispositivo simbólico que contribui para a visibilidade dessa memória. Trata-se de trabalhar com a memória individual, ficcionalizada, para intervir sobre o presente.

Um exemplo desse tipo de propostas pode ser encontrado no trabalho dos artistas libaneses Rabih Mroué e Lina Saneh. Eles propõem um uso discursivo da memória em novos dispositivos que não servem diretamente a essa memória, mas a pensar o presente em termos mais gerais. Tanto *Three posters* (2000) como *Quién tiene miedo de la representación?* (2005) ou *33 vueltas y algunos segundos* (2011) se baseiam em fatos reais, referindo-se a um indivíduo e utilizam material documental em paralelo ao elaborado ficcionalmente. No entanto, as peças não têm como objetivo escavar essa memória individual, reivindicar um indivíduo e propor uma restituição: indivíduo e memória são utilizados como desculpa para refletir sobre um conflito não se esgota no passado, mas que afeta o presente.

Em *Quién tiene miedo de la representación?* (2005) trata-se de recordar, extrair da memória para pô-la no espaço público, a anulação dos direitos indi-

13 <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com.es/> (12/09/2012).

viduais, a violação da dignidade humana, a alienação dos indivíduos por ideologias e religiões. E se trata de recordar isso: o indivíduo deve estar presente em cena. Não o indivíduo concreto, mas o indivíduo como tal. Por isso, Rabih Mroué e Lina Saneh aparecem em cena com seus nomes próprios e sua identidade, e que os protagonistas das histórias sejam representados pela voz dos autores e não pelo corpo ou pela imagem. Em *33 vueltas y algunos segundos*, uma peça sem atores ao vivo, não se trata de indagar sobre o suicídio concreto do protagonista ausente, mas de propor uma reflexão sobre o fato de que não se tenha produzido uma primavera revolucionária no Líbano: não é uma rememoração da guerra civil, mas uma utilização da memória para lançar uma pergunta ao presente. Nessa tarefa, não existem respostas universais, mas sim muitas perguntas. Tenho aqui algumas das que foram feitas pelos integrantes de *Lagartijas* durante a produção de *El rumor del incendio* (2010).

Podemos um olhar crítico ao passado transformar o futuro? Como foi o mundo de nossos pais? O que herdamos? Que lutas ocorreram antes de nascermos? Onde nascemos? Qual é a rebeldia do século XXI? Como se configura a dissidência hoje? Como se constrói um país melhor? Como se reduz a desigualdade? Como procuramos nossas liberdades? Como politizamos nossas vidas? É possível mudar o México pela via armada? Não? Então como? Pode-se ser revolucionário e institucional ao mesmo tempo? Como ser ator? Existem outros sistemas de gestão? Por que é tão difícil criticá-lo? Seria necessário inventar outro? Melhorar este? Um erro do passado poderia ser uma chave para o futuro? Como recuperamos a esperança?¹⁴

Freud buscou nos sintomas as chaves de uma memória que condicionava inconscientemente o comportamento de seus pacientes. O tempo e a ação dos pais determinam a ação dos filhos. Mas a psicanálise contribuiria para uma liberação parcial e uma tomada de controle por parte do paciente de seu próprio presente. O trabalho na memória de historiadores, filósofos, antropólogos, urbanistas e artistas poderia ser entendido como um exercício paralelo a esse que a psicanálise praticava sobre um único indivíduo. Seja no seio de um grupo, de uma comunidade, de um segmento social ou de grupos sociais mais amplos, o importante é que esse trabalho na memória não se traduza na constatação de nossas determinações, mas que manifeste os sintomas que permitam o diagnóstico e a apropriação do presente. O trabalho na memória só tem sentido enquanto abre o pensamento sobre o presente e convida inelutavelmente à ação. E essa é uma tarefa com a qual os artistas, modestamente, mas sem complexos, podem decididamente contribuir.

14 Ibidem.



CAINDO NA MEMÓRIA

Ann Cooper Albright

Assim como a memória, a queda se baseia em um deslizamento através do tempo e do espaço. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, assim como antes e depois, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. A memória também evoca dupla realidade, de tal forma que o lá e o depois são sentidos aqui e agora. Embora nós raramente pensemos sobre elas no mesmo contexto, tanto a queda como a memória envolvem mudanças repentinas e, às vezes, radicais na orientação. As quedas nos derrubam e as memórias inundam nossa consciência para acelerar nossa respiração. Imprevisíveis, elas confundem nosso senso de ordem mundial e nos forçam a revisar nossas expectativas. Em ambas as situações, o corpo está envolvido numa tentativa de recuperar o que foi perdido quando o equilíbrio de nossas vidas escapa ao nosso controle. Relembrando, o corpo se prende ao que não é mais visível, registrando os traços de quedas passadas em seu tecido conjuntivo.

Queda e memória atuam como limiares entre o passado e o futuro, bem como cruzam as fronteiras entre os estados literal e metafórico de estar no mundo. Muitas vezes, elas convidam a nostalgia para um momento “antes da queda” e uma inocência despojada por visões concorrentes do passado. Nossas experiências de queda e a memória podem ser traumáticas, com certeza; no mínimo, desorientadoras. Mas porque elas se estendem através de um espaço liminar em que o presente está suspenso, a queda e a memória também podem inspirar novas orientações, inclusive as que desafiam as noções convencionais de personalidade individual, estabilidade econômica e sucesso social. Hoje, apresentarei imagens fotográficas e trechos de danças contemporâneas que destacam as experiências físicas de queda e de memória, a fim de explorar as ideias implicadas nesses estados liminares de ser. Usando exemplos das minhas aulas, particularmente o meu trabalho em Contato-Improvisação, argumentarei que, prestando atenção no cruzamento de queda e memória provocado pela experiência de 11/9, podemos começar a aprender a como cair com graça em vez de cair em desgraça.



Eu tenho pensado muito sobre queda nos últimos anos. Queda de edifícios, queda de aviões, economias em queda, governos que caem..., mas, principalmente, corpos que caem. Ao longo da primeira década do século 21, temos assistido a uma série de quedas espetaculares e horríveis que têm tido repercussões locais e globais. Do colapso repentino e horrível das torres gêmeas do World Trade Center à recessão econômica e seus resultantes declínios nos níveis de emprego, passando pelas quedas cíclicas no valor dos imóveis até as quebras periódicas do mercado de ações, vivemos em um estado de ansiedade quase constante sobre coisas caindo aos pedaços, e os nossos corpos refletem isso.

Como uma metáfora cultural, a queda carrega um simbolismo bastante forte no Ocidente. Se nós estamos falando sobre a arrogância de Ícaro ou o mal de Satanás, o colapso dos mercados de ações ou o tropeço público dos gostos de Tiger Woods ou o mais recente político a ser indiscreto na internet, a queda é geralmente vista como um fracasso, uma derrota, uma perda ou um declínio. Em suma, uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estelato para o grão da terra. Socialmente, é uma jornada perigosa. Claro que não são apenas meninos, anjos e homens

que caem, mas as mulheres também foram condenadas por essa hegemonia cultural da vertical. Em uma queda excessivamente determinada que rapidamente muda de literal para metafórica, as mulheres são vistas como “caídas” quando perdem sua virgindade e, portanto, sua castidade e inocência moral. Esse cenário de gênero está, sem dúvida, ligado àquela primeira queda espetacular do Paraíso – já que a queda de uma mulher da vertical para a horizontal remonta de uma só vez à condenação física, cultural e espiritual de Eva (ou um de seus muitos protótipos atualizados). Na maioria das situações, na nossa cultura, as quedas são sempre vistas como *cair em desgraça*.

É particularmente importante compreender essas camadas de ressonância cultural associadas com a queda para se compreender a magnitude do impacto de 11/9 sobre a psique americana. Naquele dia, as torres do World Trade Center, dois símbolos do poder e da prosperidade econômica dos EUA, literalmente se dissolveram diante dos nossos olhos, destruindo qualquer complacência que poderíamos ter tido com relação à segurança de nossas fronteiras, vidas e empregos. Depois do choque inicial, vários comentaristas rapidamente fizeram uma analogia entre a América e o Éden, caracterizando a queda das torres do World Trade Center como a nossa queda da graça de nos sentirmos seguros dentro de nosso próprio país. Houve também uma série de comentários editoriais sobre a arrogância das torres, que chegaram tão alto no céu que pareciam zombar do homenzinho na rua, talvez até antecipando seu próprio fim. Independentemente dos pontos de vista políticos sobre o assunto, os fatos foram suficientemente devastadores. Edifícios caíram, pessoas morreram, o país era vulnerável.

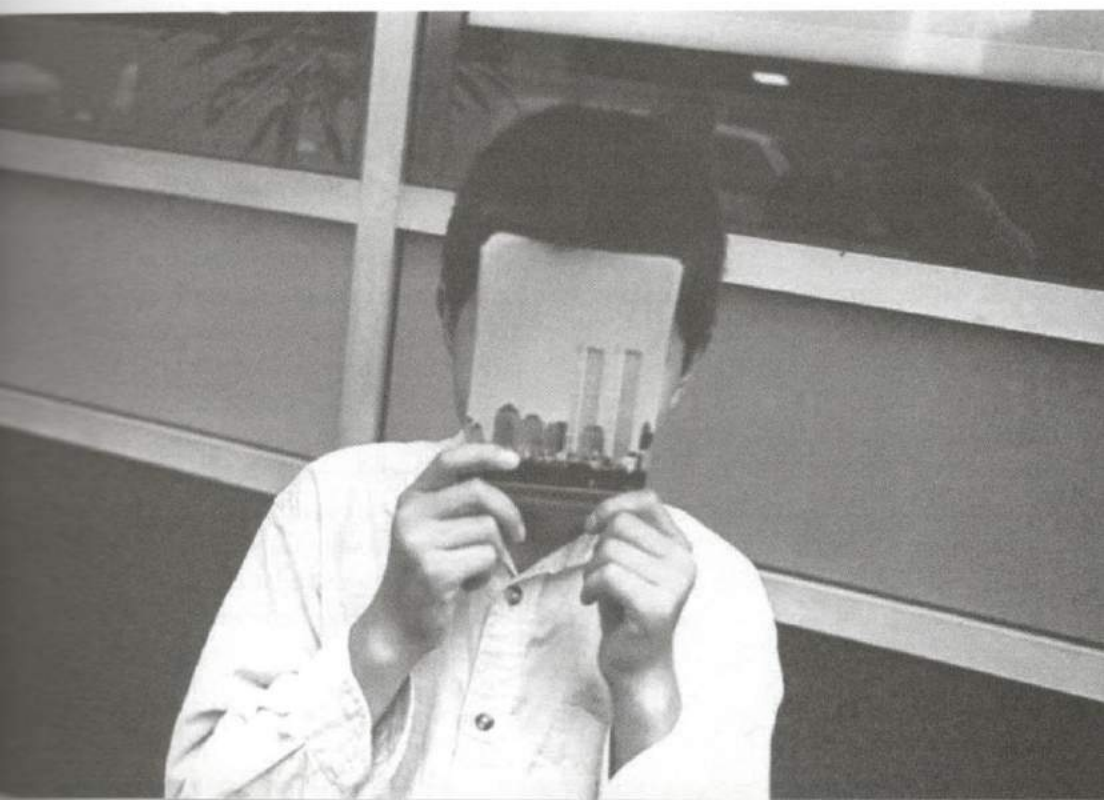
Eu dei uma aula de improvisação de dança no dia seguinte ao 11/9. Muitos dos meus alunos tinham familiares ou amigos em Nova Iorque e praticamente todos eles haviam passado as últimas 24 horas assistindo a imagens assombrosas de prédios desmoronando e corpos caindo. Eu reuni os alunos e pedi a eles para confiarem em nossa prática usual de centralizar e expandir, de liberar e abrir nossos corpos para estarmos preparados para o que vier. Quando terminamos um breve aquecimento, fui tomada por uma visão de todos nós, lá fora, na praça da cidade, de pé no sol e depois, lentamente, deslizando para o chão, ficando deitados ali por um momento, e depois nos juntando e nos erguendo através de nossas colunas para ficarmos de pé novamente. Eu vi todos nós baixando e subindo em diferentes momentos, ao mesmo tempo em que, gradualmente, íamos ficando cada vez mais perto para terminarmos de pé juntos.

Andando em silêncio para a Praça Tappan, focamos nossa energia, reconhecendo a incerteza interior enquanto prestamos atenção nas sensações externas motivadas por uma mudança em nosso ambiente. Nós sentimos a diferença entre calçamento e grama, luz e sombra, parando um momento para nos concentrarmos na leve brisa em nossa pele. Chegando ao nosso destino, nos espalhamos pelo campo, com cada pessoa olhando para uma direção diferente. Aos poucos, cada um em seu próprio tempo, nós nos abaixamos até o chão, rolamos e depois nos levantamos até ficarmos de pé, brincando com o balanço suave dos músculos e ossos, que torna a manutenção de uma posição mais simples em uma intrincada dança. Baixar, subir e ficar de pé, baixar, subir e ficar de pé. No fim, nós estamos de pé, bem juntinhos, pertos o suficiente para sentirmos o calor dos corpos uns dos outros. Sorrimos quando finalizamos a partitura, cientes de que, mesmo em meio a essa crise nacional, havíamos aproveitado a oportunidade para transformar a nossa dor e medo em uma oferenda – de uma só vez um ato físico de oração e um gesto de cura baseados em nossos corpos. Mais tarde, em um café local, alguém me diz como o fato de nos observar incutiu uma sensação de paz nele, deu-lhe uma sensação de fazer parte de algo maior que seu próprio medo. Foi uma partitura simples, porém profunda.

Nos últimos 11 anos, eu tenho usado essa partitura de grupo em muitas situações diferentes. Hoje, eu raramente discuto a sua fonte original, mas a memória daquela primeira apresentação está incorporada em meus ossos. Na verdade, embora o contexto histórico seja diferente, a experiência meditativa de descermos até o suporte da gravidade – focados nas nossas próprias colunas, ao mesmo tempo em que estamos cientes dos movimentos das pessoas ao nosso redor – é tão importante hoje como sempre foi. Refazendo os mesmos caminhos de cima para baixo com uma dinâmica completamente diferente, nós podemos realmente tratar do pânico que ainda reverbera nos nossos corpos, nossas vidas, nossas famílias, nossas comunidades, até mesmo na nossa economia, causado por aquelas impressionantes quedas em público em 11/9. Mover-se com e por essas memórias musculares cria um repertório físico que inclui o significado desse ato original, mesmo uma década após o fato. Em seu livro *The archive and the repertoire* (2003), Diana Taylor destaca a importância dessas narrativas locais, que frequentemente resistem aos arquivos oficiais. Ela escreve: “Atos incorporados e realizados geram, registram e transmitem conhecimento” (2003, p. 21). É nesse ato de recordar desde o início que eu quero focar hoje.

As histórias orais que documentam as memórias das pessoas de ver pessoas caindo, em 11 de setembro de 2001, registraram as respostas corporais mais íntimas para o fato de estarem na cidade de Nova Iorque naquele dia. Algumas pessoas falaram dos cheiros e da poeira, de um medo tão intenso que as fez sentirem náuseas. Outras detalharam a devastadora natureza de sua incerteza sobre tudo. “Eu perdi toda a noção de escala, de personificação, todo o sentido de mim mesmo como ser humano com os recursos.” Mas, praticamente, todos comentaram sobre a estranha mistura de desorientação física e existencial naquele dia. “Olhamos para o que não podíamos ver e ficamos desorientados.”

Muitas pessoas perderam o rumo em Manhattan, em 11 de setembro de 2001. O colapso súbito e traumático das torres do World Trade Center foi desorientador para a América, assim como para o mundo, mas afetou os nova-iorquinos de maneira muito mais visceral. A impressionante ausência das torres do World Trade Center na linha do horizonte de Nova Iorque provocou o que Diana Taylor descreveu como um “fenômeno do membro fantasma: quanto mais as pessoas reconheciam a falta, mais elas sentiam a presença da ausência”. No espaço de poucas horas, imagens das torres estavam por



toda a cidade. A nostalgia de um tempo “antes da queda” cobriu a cidade tão logo a poeira baixou.

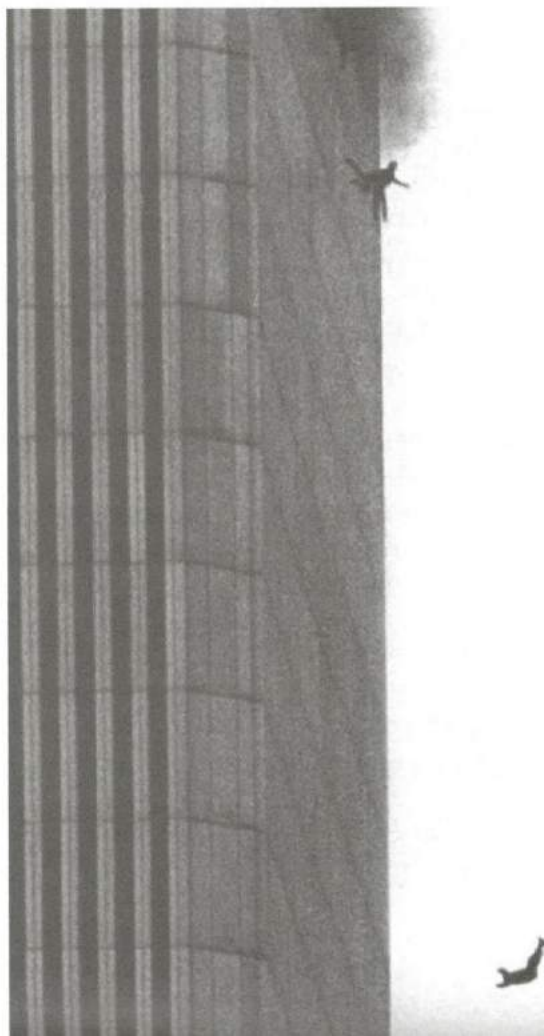
Eu também fiquei assombrada com o que alguém descreveu como “as longas sequelas de 9/11”, incluindo uma sensação visceral de que algo mudou em nosso sentido coletivo de equilíbrio, não apenas para as pessoas que presenciaram o fato diretamente, naquela manhã, mas também para muitos jovens que cresceram, ao longo da última década. Estou ciente da relação íntima entre as imagens de corpos caindo e prédios desmoronando repetidas várias e várias vezes durante aquelas primeiras 24 horas e o efeito dominó desse trauma e subsequentes “fracassos políticos e econômicos” no nosso corpo coletivo e individual. Tentando dar sentido a esse momento de desorientação nacional e individual, eu me vejo atraída pelas histórias orais e visuais idiossincráticas e pessoais que repercutem aquele tempo. Exposições como “Aqui é Nova Iorque: Revisitada” (de onde são tiradas estas imagens) e a impressionante coletânea de narrativas de histórias orais guardadas no Departamento de Pesquisa de História Oral da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, são profundamente convincentes para mim por sua capacidade de captar as sensações corporais diretas (cheiros, sons, qualidade do ar, a cor do céu, etc.) das pessoas naquele dia.

Tendo sido submetida à “história” oficial “Guerra da América Contra o Terror”, produzida pelo governo, que, por sua vez, foi ajudado por um corpo de imprensa estranhamente dócil, é fascinante deslocar-se pelos escombros das memórias daquela experiência vivida das pessoas exatamente porque elas não se encaixam em uma história contínua, sem emendas. Em sua introdução à coleção *After the fall* (Depois da queda), os editores apontam como as perspectivas idiossincráticas daquele dia foram rapidamente sacrificadas em nome de uma narrativa nacional coerente (completa com título e trilha sonora própria), desmoronando as experiências de muitas pessoas em “o reino simbólico da nação”. Em contrapartida, as histórias pessoais colhidas nos Arquivos de História Oral da Universidade de Columbia, uma seleção das quais foram transcritas em *After the Fall* (Depois da Queda), “captam o tecido da vida real da cidade durante esses meses e anos, preenchendo o sentido de tempo e contexto que foi apagado na narrativa nacional de *America at war* (América em guerra).

Um dos paradoxos mais interessantes da queda, tanto simbólica como empírica – um gesto assim como um ato – no contexto do 11/9, é como as pessoas descrevem os corpos em queda que tornaram a tragédia num dos eventos mais terrivelmente espetaculares do século 21. Aqueles que testemu-

nharam esses momentos registram o horror e realçam a beleza estranha de tudo aquilo, articulando a possibilidade simultânea de um destino terrível e um sentido de redenção. Um sobrevivente após o outro começa descrevendo os corpos “caindo” e, depois, para para rever a sua linguagem, substituindo pelo termo “voando”, a fim de reconhecer algum aspecto de clareza de propósito na aparência das pessoas à medida que elas caíam do céu. Donna Jensen, uma gerente de escritório, que morava e trabalhava na região, nos conta:

Eu olhei para o que eu pensava ser um pedaço de escombros, e não era. Era uma pessoa. Era um homem jovem. Lembre-se que eu estava muito próxima. Eu podia vê-lo claramente. Ele era magro e tinha uma camisa branca com mangas longas, uma gravata preta, calças pretas e um cinto e cabelo escuro. Ele estava olhando na minha direção. Ele estava caindo de cabeça para baixo com os braços para cima e as pernas um pouco abertas. Eu achei que ele parecia tão bem! Ele havia se levantado de manhã e colocado aquela roupa, e parecia tão bem! Ele absolutamente não estava lutando. Ele apenas caiu planando. Eu olhei por um instante e, então, tive que me virar. [...] Depois de mais ou menos uma semana após o 11 de Setembro, cheguei a uma conclusão sobre as pessoas que pularam. Ao pularem, elas estavam tomando suas vidas de volta. Ao saltarem, elas estavam retomando o controle sobre suas vidas; é por isso que elas não lutaram. Elas não saltaram por pânico. Elas



não saltaram por medo. Eles saltaram porque foi assim que elas tomaram suas vidas de volta. Eu acho que é por isso que foi tão bonito. Quando vi aquele primeiro homem caindo, ele estava tão gracioso, tão bonito e tão corajoso! (p. 50 e 52).

A sincronia do corpo e do movimento testemunhada por muitos na clara e brilhante manhã de 11/9 não é resultado de nenhuma conexão causal direta, mas sim de uma aliança estratégica formada no impulso de aceleração de uma descida não premeditada. Esses corpos em queda podem não ter escolhido o seu destino, mas eles claramente se alinharam com ele. A queda começa com uma perda de controle; ela requer que se abra mão da vontade individual. Ao mesmo tempo, no entanto, a queda cria uma oportunidade de nos conectarmos com forças maiores que nós. Testemunhas dos corpos que caíram naquela manhã reconheceram a calma graça inerente a essa aceitação do destino, que é o motivo pelo qual Donna Jensen acabou descrevendo o primeiro corpo que ela viu como “tão gracioso, tão bonito e tão corajoso”.

A corporalidade excede o visível. Os bailarinos sabem disso. Apesar de basearmos o nosso trabalho nas condições materiais do corpo, não somos limitados por elas. A expressividade requer um comprometimento além do pedestre, com o efêmero. Da pele para a alma. É por isso que o movimento se torna uma metáfora para tudo o que não fica parado, incluindo a própria vida. Talvez seja por isso que a morte suscite a dança em tantas culturas – lamentamos a perda, ao mesmo tempo em que sentimos uma companhia invisível. A ausência física suscita outro tipo de presença, pois ela nos leva além do mundo visível.

Eu vi fotos de pessoas caindo. Pessoas que haviam saltado de um prédio em chamas sabendo que iriam morrer quando chegassem ao chão. Pessoas que haviam escolhido a morte por gravidade em lugar da morte por fogo. O que me impressionou foi a forma de cada um dos seus corpos quando estava caindo. Cada um contou uma história diferente.

Eu olhei para aquelas fotos por um longo tempo, tentando imaginar as sensações no corpo da pessoa no momento em que saltar daquele prédio faria mais sentido do que ficar... a pressa de olhar pela janela quebrada a rua bem lá embaixo. Um sentido de espaço – um espaço muito grande. Como eu me sentiria? Como eu cairia?

Fallen (Caídos), uma colaboração entre o coreógrafo Jess Curtis e os membros da Fabrikcompanie, em 2002, é uma dança/peça teatral construída

sobre os ecos entre as lembranças incorporadas individuais e a memória cultural. Como o próprio nome sugere, a peça transita por uma série de narrativas de queda, incluindo cair em ser (um mito de Ícaro ao inverso), apaixonar-se (“cair no amor”, em inglês), e cair e voar, antes de abordar diretamente os corpos em queda de 11/9. A apresentação começa com uma história infantil triste de um pássaro bebê que deve sair do ovo e começar a voar antes que ele bata no chão e morra. Intercaladas com movimentos gestuais e acompanhamento musical melancólico, essas várias histórias ressaltam essa combinação particular de prazer e medo incorporado em muitos dos riscos da vida.

Nos sonhos, eu estou no topo da árvore, quando ele começa a cair. Eu sinto o impulso crescendo e o vento passando rápido por mim. Abro os meus braços e eles pegam o vento... Eu ainda estou caindo, mas caindo horizontalmente, flutuando.

O medo se torna emoção, a emoção se torna uma espécie de unidade em êxtase com o ar... Eu não tenho medo.

É emocionante, os nossos sentidos despertam, talvez estejamos mais vivos do que em outros momentos. Por um instante, caímos como se estivéssemos voando... e há um risco. O risco de não sermos pegos, o risco de batermos forte no chão e nos machucarmos. Sabemos que há um fundo lá embaixo, que, no final, a gravidade saberá lidar conosco.

Mesmo assim, nós nos rendemos, nós confiamos, nós comprometemos o nosso equilíbrio com a conexão com o outro.

Às vezes, batemos espetacularmente; é doloroso, mas seguimos em frente. Nós nos levantamos e continuamos. Estamos de pé novamente. Em outras vezes, a queda termina e nós mal notamos. Nós mal começamos a sentir o peso dos nossos corpos e sabemos que a leveza se foi; somos, mais uma vez, criaturas da terra. Caídos, o nosso amor deve encontrar um novo caminho ou morrer.

A companhia de dança de Jess Curtis se chama Gravity (Gravidade), e *Fallen* examina as nossas relações complicadas com a leveza e a gravidade. Devido às difundidas associações de queda com a memória da perda, parece-me particularmente intrigante que a primeira definição para a palavra *cair* ou *queda* (*fall*, em inglês) no meu dicionário *American Heritage* é, em grande parte, retirada da bagagem cultural que implica falha em uma queda. Aqui, cair é simplesmente: “mover-se sob a influência da gravidade”. Ago-

ra, essa é uma expressão com a qual os bailarinos podem se relacionar – já que sabemos que cada movimento é, na verdade, uma dança com a gravidade. Mesmo a bailarina mais tradicionalmente treinada está ciente do fato de que ficar imóvel (especialmente na ponta dos dedos) nunca é um equilíbrio estático, mas sim um jogo dinâmico com as forças da gravidade. Para aqueles de nós que trabalhamos com a dança, aprendemos muito rapidamente a confiar em nossa sensibilidade proprioceptiva para preparar o corpo para uma variedade de respostas para a gravidade. Como Bales Melanie descreve em um artigo em *The body eclectic: evolving practices in dance training*, esta é uma característica subjacente de várias técnicas contemporâneas de movimentos. “Em muitas práticas somáticas, a relação do corpo com a gravidade é examinada dentro e fora do eixo vertical, através de exercícios ou experiências que incluem deitar-se, sentar-se, ou levantar-se e agachar-se até o chão. Alinhamento não se trata de ficar em pé reto ou na posição vertical, mas tem a ver com as variáveis relações dentro do corpo, sentir o equilíbrio, e evitar o fortalecimento muscular desnecessário, de modo que o corpo fique aberto à possibilidade.”

Costumo começar minhas aulas de dança com os alunos se movimentando rapidamente pelo ambiente, mudando de lado para andarem em diferentes direções. Há um momento em que, depois de se moverem vigorosamente pelo ambiente, os alunos ficaram em pé imóveis. Isso lhes dá uma oportunidade de sentirem as mudanças sutis de peso e de ação muscular, uma chance de sentirem o corpo de uma só vez desde os pés até a cabeça – um momento para refletirem sobre a posição de estarem suspensos entre a terra e o céu. Às vezes, peço que eles imaginem os poros de sua pele se abrindo para que o mundo possa entrar no espaço de seus corpos. Essa imagem do corpo como parte de todo o espaço tem claros resultados físicos no tono muscular do corpo liberado. Até mesmo os olhos funcionam de forma diferente se nós imaginarmos o mundo entrando no espaço da cabeça, em vez de os olhos tendo que se esforçar para captar o mundo visualmente. À medida que a frente do rosto relaxa, os olhos podem se soltar em suas órbitas, abrindo assim a nossa visão periférica, aumentando nossa consciência do espaço que nos rodeia, permitindo-nos ver a nós mesmos no mundo, não apenas o mundo a partir de nosso ponto de vista (que, como sabemos, pode ser bastante estreito).

Existe também, creio eu, uma profunda reorganização psíquica aqui também. Ao mudarmos a nossa imaginação somática, podemos reordenar nossas noções culturais de individualidade. Ao contrário do paradigma colonialis-

ta do indivíduo, impulsionado por sua vontade e determinação de sair para o mundo e reivindicar (estar em seus próprios pés, deixar uma marca, etc.), o *self* torna-se uma parte interdependente que flui pelo e com o mundo. Exercícios semelhantes com a respiração podem cultivar uma atenção com a constante troca entre a inalação e a exalação, ensinando-nos que o ar não é um vazio, a ausência de objetos sólidos, mas uma manifestação da intercambialidade do *self* do mundo. Além disso, eu chamo a atenção deles para as suas estruturas ósseas e os diferentes sistemas corporais, tais como fluidos, sistema endócrino, etc., para dar um referente físico para desenvolvermos novas conexões entre os nossos corpos e os ambientes que habitamos.

Na sua essência, o movimento é uma série de quedas – algumas pequenas, algumas mais espetaculares – que impulsionam o corpo através do tempo e do espaço. Usando a gravidade, podemos sintonizar nossas sensibilidades com o mais sutil desses deslocamentos. Um dos aspectos mais essenciais para se ensinar a cair é retreinar a nossa experiência instintiva de nos agarrarmos ou prendermos a respiração quando sentimos que nossos corpos perdem o seu chão (pense na clássica imagem cômica provocada pelo ato de alguém se inclinando contra algo que, de repente, cede). Uma maneira de treinar as pessoas a caírem sem medo, a curtirem aquela suspensão da orientação vertical e da perda de controle naquele momento de liberação, é substituir o nosso julgamento (que cair é uma falha) pela sensação.

A expressão “cair em desgraça” torna-se uma afirmação impossível quando a queda propriamente dita é experimentada como um estado de graça.

Quando ela escreveu essas palavras como parte de uma nota do editor para a edição de outono de 1979 da *Contact Quarterly*, Nancy Stark Smith vinha praticando queda havia sete anos. A evolução das habilidades em queda de Nancy Stark Smith ocorreu em paralelo ao desenvolvimento do Contato-Improvisação. Em 1972, quando um grupo variado de estudantes universitários e bailarinos (incluindo Stark Smith) passava por essa experiência sob a orientação de Steve Paxton, o Contato parecia um exercício de jogar e pegar corpos que, na maioria das vezes, caíam no chão sobre o grande tapete. Em 1979 isso havia evoluído, tornando-se uma grande influência sobre a dança contemporânea, com um grupo profissional de professor/atores e uma coleção cada vez maior de habilidades – sendo aprender a cair uma das principais.

Fall After Newton (Queda Depois de Newton) traça onze anos de Contato através de um foco quase exclusivo na dança de Nancy Stark Smith. À medida que Steve Paxton narra uma história curta de Contato, o vídeo começa com mais de um minuto com Stark Smith empoleirado nos ombros de Paxton enquanto ele gira rapidamente. Essa longa sequência de 1983 configura a narrativa implícita do virtuosismo, mostrando a dança espetacular de Stark Smith. À medida que o espectador é apresentado com uma extraordinária série de imagens suavemente em camadas de Stark Smith caindo dos ombros de Curt Siddall, Steve Paxton e Danny Lepkoff, Paxton observa: “Impulsos mais altos trazem novas áreas de risco. Para desenvolver esse aspecto da forma tínhamos que sobreviver a ela. Essa sobrevivência depende de se aprender a como canalizar o impulso de uma descida vertical para um percurso horizontal.

Uma parte do vídeo inclui várias repetições lentas de uma queda particularmente intensa onde Stark Smith cai no chão diretamente em cima de suas costas. Embora a queda seja desacelerada para demonstrar a narração de Paxton (“Durante essa queda tão desorientadora, os braços de Nancy conseguem amortecer suas costas, e isso distribui o impacto em uma área maior. E ela não para de se mover. Isso ajuda a dispersar o impacto durante um tempo um pouco mais longo”), o espectador consegue ainda ver o impacto reverberar através de seu corpo, mesmo quando ela rola (agora em tempo real) para fora e continua dançando. A repetição em movimento lento, combinada com a articulação de Paxton de como se envolver naquele momento de desorientação, realmente ajuda o espectador a vislumbrar a possibilidade de expandir aquela suspensão dentro de uma queda. Como Stark Smith relata em sua nota do editor: “Quando eu comecei a cair por escolha, notei um ponto cego. Em algum lugar após o início e antes do final da queda, havia escuridão.” Trabalhando a partir da imagem para trás até a sensação, os espectadores podem aprender com o exemplo dela a como ficarem na luz.

Grande parte das filmagens em *Queda Depois de Newton* é da série de dez anos de apresentações, de 1983, no St. Marks Danspace, em Nova Iorque. Os movimentos virtuosísticos característicos do Contato-Improvisação – ombros girando e quedas que faziam um *loop* até o chão apenas para dar um giro de volta para cima no ar – estavam muito em evidência. É claro que Smith havia aprendido a sentir o impulso de uma descida sem se apertar ou se contrair com medo. Ela havia internalizado os reflexos treinados de esticar os membros para distribuir o impacto numa área de maior superfície e foi capaz de se

adaptar instintivamente a variações aparentemente intermináveis da passagem de cima para baixo. Ao descrever essa transição, ela escreve:

Quanto mais eu caía, mais familiar se tornava a sensação de cair através do espaço, e menos desorientada eu estava durante a queda. Ficando acordada desde o primeiro momento da perda de equilíbrio, eu achei que a queda era em si um equilíbrio dinâmico. Um equilíbrio no qual as forças em jogo – gravidade, impulso e massa – estavam todas operando em sua ordem natural e, se a minha mente estava comigo, eu poderia suavemente guiar aquela queda para um pouso suave. A confiança veio com a experiência e logo o prazer tomou o lugar do medo e da desorientação.

Desorientação é uma palavra que insiste em seu oposto de significado. Ser desorientado é ser desfeito, fazer perder o equilíbrio. Mas também aponta para um conhecimento mais profundo que pode ser tirado de nossas memórias individuais incorporadas. Raramente pensamos sobre onde estamos até ficarmos perdidos. Para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo. Na conclusão de sua meditação sobre orientações mutantes em *Queer phenomenology*, Sara Ahmed escreve:

Momentos de desorientação são vitais. São experiências corporais que jogam o mundo para cima, ou jogam o corpo do seu chão. Desorientação como uma sensação corporal pode ser inquietante, e pode destruir ou abalar o nosso senso de confiança na terra ou chão ou a nossa crença de que o chão em que nós vivemos pode sustentar as ações que fazem a vida parecer vivível. Essa sensação de destruição, ou de ser destruído, pode persistir e se tornar uma crise. Ou a sensação em si pode passar assim que o chão volta ou assim que nós voltamos ao chão (2006, p. 157).

Quando perde o equilíbrio, o corpo distorce o nosso senso de direção de maneiras que podem reformular a nossa noção do que constitui uma política de localização ou a organização cultural do espaço. Parece, então, que a queda oferece um novo ponto de vista, por assim dizer, no binário de em cima (*up*) e embaixo (*down*). Na verdade, poderíamos até pressupor, seguindo o trabalho de Sarah Ahmed em fenomenologia, que a queda insiste em uma mudança de orientação, uma perspectiva a partir da qual poderíamos aprender, até mesmo quando voltamos para o chão. Entretanto, para experimentar essa diferença na queda é importante não desligar a sensação, inclusive a sensação de

perder o chão. Como Smith reconhece: “O ponto cego na queda é o momento quando a queda e quem cai perdem a sincronia”.

É lógico que a desorientação não é necessariamente um gesto radical. Ela também pode provocar uma resposta conservadora, assim como cair pode. Tomemos, por exemplo, a resposta em pânico do governo americano para a queda das torres do World Trade Center, em 9 de setembro de 2001. Essa queda terrível foi vista como uma falha em muitos níveis e criou muita desorientação e medo nos Estados Unidos. O que se perdeu no processo de transformar o nosso medo em patriotismo foi o potencial para a nossa desorientação mobilizar novas posições ou nos conduzir para uma compreensão de nossas amarras anteriores. Como Sarah Ahmed observa: “A questão não é se sentimos uma desorientação ou não (porque nós a sentiremos e a sentimos), mas como essas experiências podem ter um impacto nas orientações dos corpos e espaços, [...] A questão é o que fazemos com esses momentos de desorientação, assim como o que esses momentos podem fazer – se eles podem nos oferecer a esperança de novas direções ou não, e se as novas direções são motivo suficiente para esperança ou não.” (2006, p. 158)

Estar atento à desorientação espacial vem de uma prática física que inclui se acostumar a ficar de cabeça para baixo, girar, cair em todas as direções (especialmente no espaço às costas da pessoa), bem como mover-se com ímpeto – às vezes, com os olhos fechados. O fenomenologista Maurice Merleau-Ponty descreve a desorientação como sendo “a experiência vital de vertigem e náusea”. Acredito que essa experiência “vital” tenha implicações psíquicas, para não mencionar físicas. Pessoalmente, acho que, ao trabalhar com desorientação, meu corpo pode se abrir para lugares e ideias que a minha mente tem dificuldade em encontrar por conta própria, incluindo outras formas de pensar sobre quedas e cair. Ao aceitarmos a oportunidade que a desorientação oferece, podemos buscar novas direções, não apenas nas quais cair, mas também dentro da própria queda, aproveitando os momentos de expansão entre o em cima e o embaixo. Porque, na trajetória inclinada de cima para baixo, podemos experimentar as duas direções de uma só vez – encontrar a suspensão e, ao mesmo tempo, sentir a atração da gravidade. Nancy Stark Smith refere-se a esse momento como um “gap” (lacuna).

Onde você está quando você não sabe onde está é um dos pontos mais preciosos oferecidos pela improvisação. É um lugar a partir do qual mais direções são possíveis do que qualquer outro lugar. Eu chamo esse lugar de *Gap*. [...] Estar num *gap* é como estar em uma queda, antes de tocar o chão. Você está suspenso – no

tempo e no espaço – e você realmente não sabe quanto tempo vai levar para estar “de volta”.

Para Smith, essa suspensão entre dois pontos conhecidos (em cima e embaixo) abre múltiplas possibilidades e diferentes orientações. Para mim, este “gap” permite uma suspensão de uma espécie de paradigma cultural (de que a queda é uma falha), de modo que outros significados podem tomar o seu lugar.

La chute (A queda) é uma série de fotografias de Denis Darzacq de homens jovens (e uma mulher) captados no ar. Tiradas entre 2006 e 2007, essas imagens capturam corpos caindo de mais ou menos meio metro de altura (às vezes, apenas alguns centímetros) do chão. Em sua declaração de artista que acompanha o portfólio, Darzacq descreve esse trabalho como uma meditação sobre o indivíduo em um ambiente urbano, com especial referência ao 11/9 e à difícil situação da classe trabalhadora pobre na periferia de Paris. Nessas fotografias, homens jovens predominantemente de comunidades de imigrantes dos subúrbios parisienses são fotografados contra um pano de fundo de edifícios de concreto genéricos – o que Darzacq chama de arquitetura “sem alma” de muitos projetos de moradias públicas. Ao pegar um corpo suspenso entre o lançamento e a recuperação, Darzacq consegue inspirar um ar de vulnerabilidade existencial na imagem potente de vitalidade jovem.

A justaposição desse tipo de fisicalidade energizada – parte *parkour*, parte capoeira e parte arte circense – flutuar no ar ressalta a posição marginalizada da juventude urbana. Ao mesmo tempo, a intensidade da experiência de voar e cair anula qualquer postura ou “atitude” gestual que possamos associar com subculturas de jovens urbanos. Muitas das fotografias nem mesmo mostram expressões faciais. No entanto, os arranjos desordenados, deslocados e irregulares de braços e pernas batendo criam uma ideia de personalidades individuais. A trajetória da queda é interrompida pelo clique da câmera, e o congelamento resultante nos dá uma pausa para considerarmos a experiência deles.

No trabalho de Darzacq, a narrativa da queda é suspensa. Seu quadro fotográfico atua tanto como interrupção quanto como absorção. Ao prolongar um movimento no ar, essas imagens nos dão uma oportunidade de pensar sobre momentos entre o início e o fim de um salto. O desfecho pode parecer inevitável, mas não é necessariamente predeterminado. Na verdade, *La Chute*, de Darzacq, torna visível o que Erin Manning, fazendo referência a Deleuze, chama de “a elasticidade do quase” (2009, p. 114). “[O] corpo elástico é o

corpo do entre, o corpo do quase, quando o movimento está a ponto de acontecer, real, mas quase virtual, pendurado, pulsando, em espiral.” Assim como Stark Smith, Manning impregna essa lacuna ou suspensão com possibilidades de improvisação. Ela pensa nela como um intervalo, um momento de intensa abertura que tem um potencial sobrenatural (“quase virtual”). É essa experiência mútua de um intervalo que estrutura a sincronia mágica de se mover juntos, sejam dois dançarinos em um tango ou um dueto de contato, o que cai e a queda, ou o encontro do salto de fé de um jovem e a capacidade de um fotógrafo de capturar essa breve suspensão da descrença.

Todas as suspensões chegam a um fim, é claro, e o que importa, então, é como atingimos o chão. Definida abstratamente como “a propriedade de um material que lhe permite recuperar a sua forma ou posição original depois de ser dobrado, esticado ou comprimido”, a resiliência nas pessoas geralmente é



determinada por uma combinação de circunstâncias históricas, contexto sociocultural, disposição familiar e atitude individual. Para os jovens urbanos documentados nas fotografias de Darzacq, essa habilidade é medida na capacidade de continuarem com um próximo movimento, a capacidade de encontrarem o chão com um ombro, as costas, o quadril, ou a mão, a fim de darem um impulso e ficarem novamente de pé. Na frente da câmera, eles tentam o mesmo movimento várias vezes, lançando-se pelo ar e batendo no chão como uma bola quicando. A resiliência física deles é impressionante, uma prova do grande potencial da sobrevivência humana. Mas será que a flexibilidade física sempre produz elasticidade psicológica também? O que essas imagens de suspensão, a ideia de “gap” de Stark Smith ou a noção de “a elasticidade do quase”, de Manning, nos dizem sobre as quedas que resultam na perda do sustento de vida, da condição social ou da vida de um ente querido?



Embora, muitas vezes, interpretemos a resiliência como significando voltar a ficar em pé ou onde estávamos antes da queda (recuperar-se), ela também pode sugerir uma certa flexibilidade, em que a possibilidade de reorientação após a desorientação leva a pessoa a diferentes direções, ou até mesmo uma noção diferente de direcionalidade. Nessa reconfiguração da política de verticalidade (para cima é bom, para baixo é ruim), eu me junto a Judith Halberstam, cujo recente livro *The queer art of failure* incentiva as possibilidades de improvisação do que ela chama de “teoria do baixo” (*low theory*). “Em certas circunstâncias, cair, perder, esquecer, destruir, desfazer, ser inadequado, não saber podem, de fato, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de estar no mundo.” (2011, p. 2 e 3)

Aqui voltamos ao potencial do Contato-Improvisação para nos ajudar a entender algo extremamente importante. Embora muito do trabalho profissional no Contato-Improvisação enfoque no virtuosismo do *up* (em cima) – impressionantes saltos em rotação que deslizam pela sala – na minha mente, o potencial verdadeiramente radical do Contato, nesse momento histórico, está no treinamento físico que celebra o *down* (embaixo), espalha-se no chão, deleita-se no processo de rolar, afundar e rastejar. Através da memória incorporada de trabalhar com a gravidade, o Contato pode nos levar a uma resistência que não só nos ajuda a sobreviver às quedas inevitáveis da vida, mas também nos livra da ascensão implacável e da luta pelo sucesso que marcou o final do século XX. Em seu ensaio *The memory of movement* (A memória do movimento), Gabriele Brandstetter pergunta: “Como é que os traços de memória cinética podem ser seguidos em um processo que nunca é executado de uma forma linear e progressiva, mas desenvolve um poder antecipatório em sua oscilação entre lembrar para trás e para frente?” (2000, p. 110). Eu acredito que a resposta para essa pergunta está na prática de cair no Contato-Improvisação. Suspensos entre o em cima (*up*) e o embaixo (*down*), o passado e o futuro, os nossos corpos começam a reconhecer aquilo que a nossa memória já sabe: que a gravidade pode nos levar a um estado de graça – se estivermos dispostos a correr o risco.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Bales, Melanie (ed.). *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Illinois: University of Illinois Press, 2008.

- Brandstetter, Gabriele. *Remembering the body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. New York: Distributed Art Publishers, 2000.
- Clark, Mary Marshall (ed.). *After the fall: New Yorkers remember September 2001 and the years that followed*. New York: New Press. Distributed by Perseus Distribution, 2011.
- Diana, Taylor. *The archive and the repertoire: performing cultural memory*. Durham: Duke University Press, 2003.
- George, Alice Rose (org.). *Here is New York: a democracy of photographs*. Zurich, New York: Scalo. Distributed in North America by D.A.P./Distributed Art Publishers, 2002.
- Halberstam, Judith (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Manning, Erin (2009). *Relationescapes: movement, art, philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stark Smith, Nancy (1979) Editor's Note in *Contact Quarterly*, vol 5, no.1, p.3.
- . Editor's note, in *Contact Quarterly*, vol. 12, n.2, p.3, 1987.



A MEMÓRIA NO TEATRO-PERFORMANCE: O ATOR-PERFORMER SIGNO MNEMÔNICO DA FRATURA ESPETACULAR

Alberto Kurapel

*¡A Compagnie des Arts Exilio trabalha
com a realidade da Memória,
com a Estética da Insatisfação!*
Alberto Kurapel¹

(O fundo da cena apresenta uma tela branca onde serão projetadas sequências de Cinema e Vídeo. O piso se ilumina gradualmente; no lado direito, ao fundo, apareço nu com as mãos na nuca, caindo várias vezes como resposta a fortes sons de bumbo que são ouvidos. Assim vou percorrendo a cena, como um prisioneiro político golpeado em diferentes partes do corpo até desaparecer pelo lado esquerdo.

Sobre a tela é projetada a sequência cinematográfica em branco e preto da obra Off-off-off-ou sur le toit de Pablo Neruda, que mostra a imagem de um homem levando nas costas uma pirâmide de cristal, caindo e se levantando enquanto se ouve a "Paixão segundo São Mateus", de J.S. Bach. Fim da sequência.

Apareço no fundo do cenário, vestido com calça escura, camisa, gravata, paletó, descalço. Sento-me à frente da mesa de conferências. Coloco os óculos, pego as folhas, começo a ler.)

Teatro-performance

No Chile, pouco após o Golpe de Estado militar de 1973, a sangrenta repressão significou uma tragédia cujos danos e consequências totais, ainda hoje desconhecidos, tergiversaram a história e a cultura democráticas do país.² Como resultado do desterro, convertemo-nos em estrangeiros, nômades e forasteiros, consequências desse deslocamento político, traumático, infor-

1 La Compagnie des Arts Exilio. Espace Exilio. Montreal – Maio – 1985. Canadá.

2 Estas ditaduras militares se instauraram globalmente na América Latina, inter-relacionando-se estreitamente na década de 70. Começam a desaparecer como tais ao redor de 1986.

túnio que, além de uma repressão institucionalizada, matanças, torturas e sequestros, gerou uma diáspora, impelindo-me à situação de exilado-imigrante-latino-americano no interior da sociedade norte-americana, em um Primeiro Mundo que me recebia e no qual a proposta dessa linguagem do desaparego no interior da criação foi uma opção indispensável para assumir nossa nova essência. Como seres sociais, temos um passado semiconsciente e nos inserimos em uma história que é um construto, e através da constante evolução podemos indagar em nossas fendas mnemônicas que são nosso presente. Por isso procurei conceber em cena uma “inscrição efêmera de uma escritura mnemônica, palimpséstica que permita ao ator-*performer* mostrar suas feridas, suas cicatrizes, como vestígios de nossa memória coletiva”.³

Hoje vou compartilhar alguns marcos de uma criação – a minha criação teatral –, vou remexer em uma incessante busca estética que surgiu em uma situação de estranhamento, e que nasceu da necessidade de expressar artisticamente na dolorosa situação de derrota, de isolamento, de solidão, de uma fratura que não é senão a dor intransigente do fracasso.

Por isso considero minha trajetória teatral como uma criação de desaparego, que se desenvolveu no exílio (condição política imposta), e que nasce a partir da urgente necessidade de evidenciar a marginalidade do criador, o exílio, o nomadismo, a derrota, a diversidade em cena, identidades e signos rompidos, desintegrados, fragmentados, para obter o direito de cidadania cultural através da alteridade, para assim transcender graças a uma expressão cênica que interpretara minha condição e castigo social: “político”.

Frente a essa história, o único processo possível foi o de propor relatos espetaculares que induziram a um questionamento, isto é, a um reconhecimento, a um renascimento, que resultaram na criação de uma proposta cênica diferente, numa grande resistência que radicou, como diz muito bem Deleuze, *na criação. Teatro-Performance (representação/ apresentação)*, para nos expressarmos como sujeito e objeto, emergindo dos elementos constitutivos de tal entorno.

(Levanto-me, tiro o paletó e a gravata, que coloco no espaldar da cadeira. Dirijo-me ao lado direito, sento-me, pego o violão e canto: Pregón del nacer.)

De sangre eran mis pasos/ de labranzas y de siembras.
 Mi surco tenía el rumbo/ del que no conoce estrella.
 De tanto mirar pa'abajo/se me hizo cuerpo la espera;
 sarmiento sobre sarmiento/mi garganta se hizo piedra.

3 Conferência no XIV Congresso da AMIT: *La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridéz*. México, agosto de 2007.

Pero el Sol que es peón y es indio/puso su llama en mis venas
 y con un otoño viejo/me hice guitarra campera.
 Desde un entonces...de escarcha/desde los siglos sin nombre,
 mi canto de piedra es hacha/cortando maleza de monte...
 Voy por las noches gritando/que la Noche; no es eterna,
 que mi América Semilla/ya tiene el Sol en las venas.

(Alberto Kurapel)

(*Volto à mesa de conferência, coloco os óculos, leio.*)

A memória no teatro-performance

Memória, que segredos te fazem renascer
 das pedras quebradas do pensamento?
 Kurapel (1987, p. XX)

A partir de nossa particular situação/visão, exploramos pragmaticamente a linguagem artística tomando sempre como base nossa memória e cultura fraturadas, a apropriação e desconstrução do discurso histórico, e como princípio de criação o hibridismo ou mestiçagem artística, o que engloba a performance, o registro, a representação, a apresentação, o acontecimento, nosso idioma, o castelhano, e a apropriação de outros adquiridos, como o francês e o inglês, a tradução, a transmidialidade, a precariedade de meios e, com certeza, o ator-*performer* como centro, o eixo dessa conjugação significativa. Ao falar da relação representação-acontecimento, minha reflexão se centrará no papel do ator como presença, dentro dos conceitos de memória, historicidade e hibridismo.

Esse é o relato de minha visão e criação artística – **de** exílio e não **em** exílio –, que lutou e luta contra uma amnésia imposta, que impede de conservar na memória coletiva e cósmica – principalmente nas novas gerações – os imprescindíveis vestígios dos fatos históricos que nos modelaram.

Por seus componentes específicos, o conjunto da minha obra, me refiro às produções junto à Compagnie des Arts Exilio, no Canadá⁴, foi/é percebido

4 Principais obras criadas com a Compagnie des Arts Exilio, como Dramaturgo, Diretor e Actor: *Exilio in pectore extrañamiento* (1983) / *Mémoire 85 / Olvido 86* (Canadá, 1986) / *Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (Canadá, 1986) / *Recyclage* (Canadá, 1986) / *Altitude variable* (Canadá, 1987) / *Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel* (Canadá, 1988) / *Carta de Ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (Canadá, 1989) / *Indicios/Signes* (Canadá, 1989) / *Aurores Mobiles* (1990) / *Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arrière garde* (Chile, 1992) / *Utopial Sans Arrêt* (1993) / *La bruta interférence* (Canadá, 1994).

da, analisada e estudada como um discurso cênico pós-moderno e pós-colonial, “por ser híbrida, intercultural, interdisciplinar, por apresentar uma intertextualidade e escritura palimpséstica, multiplicidade e proliferação rizomática, para fazer uso da história como construto (em sociedades onde a historicidade ou consciência histórica desapareceu), e por ter um discurso desconstrutor na representação do **Outro** e na articulação do Eu.”⁵

Ao me aproximar hoje dessas teorias, encontro coincidências e divergências, que me levam a compreender e a examinar a partir da própria criação as bases de um novo paradigma na representação cênica, que incorpora conceitos como alteridade, hibridismo, transmidialidade, ausência de binarismos e a fundamental relação centro-periferia, temas que, para mim, sem conhecer sua conexão teórica, foram princípios e plataforma fundamental de toda esta produção de exílio, que lutou contra a amnésia histórica imposta em nosso tempo, esquecimento que impede conservar os necessários vestígios desses fatos **na memória coletiva**.

“Trata-se de uma reescrita do discurso do centro, de um “contradiscurso” como discurso subversivo, de seu descentramento, em um sentido semiótico-epistemológico (e não ideológico-militante comprometido) e não da reconstrução de uma identidade substancial (essência), mas de uma apropriação dos discursos do centro e de sua implantação recodificada através de sua inclusão em um novo contexto e paradigma histórico.” (De Toro, 1996, p. 68)

Farei uma apresentação geral de minhas obras, partindo da base prática do trabalho cênico, dos objetivos, da essência que o criador tentou transmitir ao público com sua criação. Muitos detalhes já foram apresentados em conferências internacionais, colóquios e em algumas de minhas publicações⁶ anteriores. Para mim, o teatro (como toda obra artística) é uma expressão subversiva, que desencadeia relatos nas margens da história, questionando a história oficial do centro, do poder e da periferia. Através da representação, o teatro como construto permitiu-me romper as fronteiras do silêncio, ultrapassar o processo social que tende à assimilação e homogeneização no caso do exilado e do imigrante,

5 A esse respeito assinala Fernando de Toro em seu artigo “Identidade, alteridade e o terceiro espaço: O teatro de Alberto Kurapel”:

“O trabalho performativo e artístico de Kurapel coincide com as teorizações atuais de Gayatri Chakravorty Spivak (1988, 1990, 1993), Judith Butler (1990, 1993), Edward Said (1979, 1993), Stuart May (1996, 1996a, 1996b), o Homi Bhabha (1994a), com respeito à busca de uma nova linguagem que possa negociar efetivamente na competência discursiva, Kurapel se inscreve em um espaço onde se nega a ser reduzido à margem: em um duplo movimento e gesto revela sua cultura, e a outra exhibe sua fratura e sua dor, habita a alteridade como uma forma de evitar a marginalização”. (Fernando de Toro, 2002: 102)

6 Ver biografia e obras de Alberto Kurapel nos anexos.

pois a perda de identidades, da linguagem, da comunicação, junto com a solidão que o acompanham, são temas universais que em nosso caso foram fraturas sociais derivadas diretamente do castigo que comporta o desterro.

No meu caso – disse em múltiplas ocasiões – história pessoal e criação se entrelaçam e poderia dizer se condicionam, pois sou o que crio e crio o que sou. Crio para sobreviver. Frente à minha necessidade de explorar as censuradas feridas da história recente, de mostrá-las ao mundo, artisticamente, construí minhas metáforas cênicas buscando recuperar marcos da memória coletiva, indagando, nesses interstícios, o que deu origem a um discurso cênico fragmentado, aberto, transdisciplinar, que na partitura cênica se defende através da interação de códigos significantes de diversas culturas, idiomas, acentos, pigmentações de pele, raças, gestos, que em nossa busca são os vetores que permitem o intercâmbio, assinalando, marcando e apontando uma denotação “múltipla”, que se articula como canal expressivo da Memória Coletiva e histórica do Outros/Nós.

O teatro pós-moderno, como diz Fernando de Toro, se caracteriza por um procedimento que foi chamado “reapropriação e apropriação da memória”, conceito que foi introduzido por Paolo Portoghesi (1983:35) e que poderíamos perceber como:

A inscrição de estruturas, temas, personagens, materiais, procedimentos retóricos do passado no tecido mesmo de um novo texto, e utilizados paradoxalmente em uma dupla codificação (Jenks 1989: 10 e 14) articulada em um presente/passado. (1999: 158)

Fernando de Toro sinaliza também que esse procedimento se denomina *intertextualidade e se divide em: “intertexto, palimpsesto e rizoma”*.

Em minha prática, desemanando os silêncios censurados de nossa própria memória individual, afirmei no Primeiro Manifesto:

Acudimos uma e outra vez à Memória Social, à Memória Popular que fecunda a Rebelião e nosso Direito à Liberdade.

(...) Baseamos nossas obras nessa Memória Coletiva, Individual, que nos levou a apresentar criações de Inquietude, de Inconformidade, de Crítica. (...) (Kurapel, 1987, p. XVIII)

Ou seja, em meu caso particular, examinando o tema *a posteriori*, a memória se apresenta próximo à definição de funções que Fernando de Toro aplica e explica (função estética, função crítica/reflexiva e função política), mas que des-

7 Fernando de Toro. “La(s) Teatralidad(es) posmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, in *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, 1999. Galerna.

conhecíamos absolutamente no momento, pois como já especifiquei, em repetidas ocasiões, nossa busca artística pretendia “romper as barreiras do silêncio”.

(Vídeo de uma Sequência do filme Off-off-off ou sur le toit de Pablo Neruda, baseado na performance teatral de Alberto Kurapel. Terminada a sequência, estou sentado na mesa de conferências com chapéu e óculos. Leio.)

“Off-off-off ou sur le toit de Pablo Neruda”

Em 1986, criei a performance-teatral *Off-off-off ou sur le toit de Pablo Neruda*⁸. A instalação⁹, o vestuário e a maquiagem dos atores-performers estão em branco e preto.

No início, são projetados vinte *slides* de uma mulher com olhos vendados, reagindo aos constantes jorros provenientes de diversos lugares – uma cena corrente das torturas na América Latina.

A performance teatral se desenvolve através das tentativas do protagonista, Mario, que trata de escrever constantemente algo em folhas de papel, sendo totalmente impossível, entrando, dessa forma, em seis estados de consciência.

A obra *Off-off-off ou sur le toit de Pablo Neruda* associa visões: a busca de uma prisioneira política desaparecida, o reconhecimento de nossas múltiplas e diversas identidades, e a indagação para uma reflexão atual de uma linguagem artística. Repensar a arte é a premissa inserida em um espaço cênico circunscrito por uma instalação de tábuas queimadas (recuperadas no local de um incêndio) com intertextos de Ernesto Sábato, Jorge Enrique Adoum, Pier Paolo Passolini, Umberto Eco, Mathieu Maguire e Herbert Marcuse, com trechos de cinema, vídeo, *slides* e com uma pergunta repetida e obsessiva do personagem: “Onde está? Où est?” A sequência de vinte *slides* mostrando os métodos de tortura de uma mulher, uma prisioneira política desaparecida, com a qual a obra tem início, aparece como informação que se associa na ficção graças a um tratamento jornalístico ou documental, como referente e signo da história, permitindo-nos revisitar e repensar a narração, ao incorporar-se como nexos entre intervenção e realidade, entre apresentação e representação, reflexão de artistas exilados, marginalizados, desde as margens do Primeiro Mundo, pois

8 Publicada por Humanitas/Nouvelle Optique livro 3, *Performances Théatrales de Alberto Kurapel*.

9 Instalação: material cortado ou modelado em três dimensões, que, localizado no lugar cênico, atua como um signo polissêmico de existência com frequência autônoma, que absorve e emite criatividades que interagem com os atores-performers.

Practices of representation always implicate the position from which we speak or write – the positions of enunciation (Stuart Hall, 1996, p. 110).

Conservar latente a memória dos prisioneiros políticos, dos desaparecidos no Chile e em quase todo o continente, foi o ponto inicial da obra. Ao construir uma aproximação em um espaço e um tempo míticos, através de metáforas e símbolos na narração cênica, pretendemos criar uma linguagem de não esquecimento e de redenção para a história traída.

Partindo da perspectiva da condição pós-moderna, para mim, aqui se re-escreve especificamente a tragédia dos presos desaparecidos a partir de um contexto social, entrecruzado com a busca de uma linguagem por um “artista-performer”, intercambiando-se as buscas, o que leva a transformar essa mulher prisioneira desaparecida na linguagem do homem que a busca e que, ao encontrá-la, tira a própria vida/linguagem. A tortura também é um tema recorrente em várias de minhas obras de teatro-performance – expressão na qual inseri toda minha criação. Aqui a memória adquire em toda magnitude a sua dimensão cultural-histórica,

Nas obras criadas, se analisamos os signos e componentes (dramaturgia, atuação, poética, música, criação audiovisual e direção), podemos ver que o hibridismo é exposto e se apresenta de variadas formas, seja como mescla de sistemas significantes (teatro, literatura, vídeo, filme, instalações, música), como mecanismo transcultural do cruzamento de culturas e como mecanismo de inclusão de meios de comunicação (rádio, vídeo, filme).

(Tiro os óculos, coloco espelho sobre a mesa, maquio o rosto com uma pintura ritual de certas cerimônias da cultura pré-incaica Mochica, que dedicava a alta solenidade do acontecimento na qual se participava. Caminho até o lado direito, toco o trompe, instrumento utilizado na cultura mapuche para cortejar a amada, neste caso, o público, todos os participantes da ABRACE. Pausa. Pego o violão, canto “AMMILLAN”.)

Venía el silencio envuelto/ en una manta de sueños
mojando pastos dormidos/ de una montaña serena.
Te vi surgir al sendero/que se abría en soledades
al perfume de tus trenzas./Tu mano izquierda en las riendas
parecía una azucena/cerrando cinco pupilas/por respeto a las estrellas./Balanceabas
tus caderas/a horcajada sobre el lomo
de tu yegua caminera/ y tu pollera de india/dura rozaba tus muslos./No me miraste
siquiera/para abrigarme en tus ojos

negros de raza y espera./No me miraste y... seguiste
rumbo a las rukas¹⁰ de Keule.

(A. Kurapel)

(Caminho até a mesa, sento-me, coloco os óculos, continuo lendo.)

O ator mestiço como centro do hibridismo e da memória

O ator-*performer* sempre foi o signo mais importante do rito teatral, eixo em torno do qual organizamos e compomos o cosmos cênico. O corpo do ator (território de sentimentos, emoções e sensações de alteridade) se transforma em um signo básico da linguagem espetacular. Seu corpo físico é trabalhado, treinado e afinado diariamente para ser apresentado, em nosso caso, como o significante fundamental da alteridade, da mestiçagem em cena.

Minority discourse sets the act of emergence in the antagonistic in-between of image and sign. (...) minority discourse acknowledges the status of national culture – and the people- as a contentious, performative space of the perplexity of the living in the midst of the pedagogical representation of the fullness of live (Bhabha, 1990, p. 307).

O ator mestiço é o *corpus* fragmentado de todas as feridas sociais. Nosso ator “estrangeiro”, “corpo estranho”, torna-se um agente perturbador que aporta com seu corpo/gesto outros vínculos que materializam um novo enunciado significante. Corpo capaz de expressar em linguagem cênica as diferentes histórias que nos habitam e transmutam. A presença desses atores, com seus corpos, suas modulações, sua gestualidade, seus códigos e automatismos culturais, representando personagens, faz nascer no espectador uma reflexão ativa frente à “presença”, à “memória”, considerando o que afirma Pablo Conneron ao ampliar o conceito e incluir o corpo humano como local para os processos coletivos de retenção e propagação da memória.

Ao examinar o estrangeiro de nosso teatro-performance latino-americano-canadense, pudemos descobrir nossas identidades, nossa alteridade, que, por sua vez, constitui as margens ocultas da teatralidade. Assumir nosso caráter de estrangeiros foi mostrar-nos como atores-*performers*, signos referenciais da marginalidade e da diferença, alteridade que buscamos desentranhar para

10 Habitação dos índios mapuches. Sul do Chile.

elucidar a imagem atuante desta, para edificar em nossa dramaturgia espacial o fundamento capital da ação em todas as minhas obras, pois assim:

“The discourse of the minority reveals the insurmountable ambivalence that structures the ‘equivocal’ movement of historical time. How does one encounter the past as an anteriority that continually introduces an otherness or alterity within the present?” (Ibidem, p. 308).

É o teatro de exílio, com sua transculturação como componente fundamental no qual o ator adquire papel suprassocial, ao encontrar o material que será o fluxo vital para aquela realidade cênica do exílio como fenômeno “histórico”. É na ficção, no interior do signo cênico, onde devem aparecer os significados do hibridismo e da diversidade cultural defendidos em um sincretismo de multi-identidade para comover o espectador através da subversão dos sistemas significantes.

(Fico de pé, vou até um pódio localizado no lado esquerdo. Leio ali um poema de meu livro Correo de Exílio.

Em seguida, leio em castelhano o poema da poetiza canadense Janou St-Denis “Accidente el 23 de agosto 84”, que, no ano de 1990, durante meu exílio, musicalizei, mesclando instrumentos indígenas da América Latina e instrumentos acadêmicos. Canto em francês com instrumentação gravada ou cover”).

Il y a le vivre à gorge fendre/ après l’impact du vide
 corps déployé sur le béton / assoupli d’inconscience
 se bouleverse, se décripe/ puis s’émerveille
 il y a écrire comme/les feuilles à l’automne dénudent l’arbre. / La pensée virevolte/
 le vent frais infiltre /souffle et histoire vécue / s’articule la magie /un sourire aux lèvres
 en incidences/ fentes du cœur/sur le fond de l’air

(Janou St-Denis*-A. Kurapel)

(A cena fica escura. Projeta-se na tela de fundo uma sequência cinematográfica da obra Carta de ajuste ou nous n’avons plus besoin de calendrier, na qual um caminhão e máquinas escavadeiras recolhem a neve caída nas ruas num inverno de Montreal. Os movimentos das máquinas são acompanhados por uma valsa de Richard Strauss.

A luz está centrada na mesa de conferência. Termino na frente do espelho a maquiagem mochica. Coloco os óculos. Leio.)

Reflexões finais

Minha produção teatral desde o início enfrentou o grande problema do desconhecimento, da falta de estudos e parâmetros teóricos para analisá-la, integrá-la ou enfrentá-la. Hoje, olhando para trás, posso afirmar que essas manifestações, que não podiam ser examinadas a partir dos paradigmas e parâmetros estruturalistas ou semióticos, estiveram ausentes e por longo tempo desterradas pela penúria de estudos a respeito no complexo leque da modernidade vigente. Por isso, considero fundamental o aporte de obras como *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (1979), e no caso do teatro latino-americano os trabalhos que Alfonso de Toro, que começa a publicar a partir dos anos noventa, como seu trabalho *Hacia un modelo para el teatro posmoderno* (1990), no qual defende, descreve e estabelece as características para quatro modelos de teatro pós-moderno, e posturas nas quais as aplica, determinando categorias operativas constituintes tais como ritualidade, desconstrução (Derrida), descontinuidade, simulação (segundo os enunciados de Baudrillard) e as diversas formas de intertextualidade.

Estes e outros aportes levam ao melhor conhecimento de formas que o espectador recebia unicamente através de sua própria sensibilidade e conhecimento, que não tinham um campo de investigação teatral que lhes fosse específico.

(...) A criação em si mesma, se podemos dizer assim, não implica outra coisa além do dirigir-se ao outro pedindo talvez mais além do pedido o presente, que ofereça a promessa de sua presença como outro, e finalmente a transcendência de sua própria alteridade, sem nenhuma outra determinação, o reconhecimento, por sua parte, sem ser um simples atributo, guarda, no entanto, uma relação irreduzível com a atribuição (Derrida, 1997, p. 42).¹¹

Nas reflexões de Derrida sobre a desconstrução e a alteridade, encontram-se noções-chave que hoje podem ajudar a interpretar minhas criações *a posteriori*, pois a desconstrução, a alteridade, que expõe, me serviram para perceber melhor essa imensa necessidade de expressar no interior do espaço cênico e na textura dos signos as noções de *memória, desenraizamento, estranhamento, ambivalência, recuperação do passado e da história*, que correspondem a características da condição pós-moderna da arte e da cultura em geral, como novo modo de expressão contemporânea.

11 Jacques Derrida, "Cómo no hablar. Denegaciones", in *Como no hablar y otros textos*. Barcelona: Projecto A Ediciones, 1997.

(Tiro os óculos, caminho até o lado esquerdo, seguro o microfone e canto minha canção: “Québec”):

Andando voy con tu cielo polar/sobre los hombros
y una réplica nocturna/en mi guitarra.
Un violín me sale al paso / vestido de cesante /cubierto por la nieve.
Violín endurecido / con cuerdas ya proscritas/ cierto día
en la Acadie / Madero delicado de las fábricas / luchando al interior
del mínimo salario y accidentes del trabajo.
Violín de Norte /Guitarra Sur /tañendo /para cuidar mañana
lo que hoy imaginamos /y no podemos modelar.
Violín Jobin /Guitarra Benjo Cruz/ Violín Carignan
Guitarra Víctor Jara /Violín Gauvreau/ Guitarra Sampayo/
Violín Vanier /Guitarra Roberto Parra/ Patrick Straram le Bison ravi,
Pablo de Rokha,/ Madeleine Gagnon, Quelentaro, Violeta Parra,/ Brideau, Alberto
Zapicán, Janou St-Denis, /Héctor Pávez.
Violines marginales /guitarras encarceladas /cloaca, emboscadas,
Tuellanosotrosélyo /y un querer ser, algo más / que un pasaporte.
(Alberto Kurapel)

(Tiro o chapéu, deixando-o sobre o pódio e à frente da mesa de conferência, faço uma coreografia de dança moderna, acompanhado pela música eletroacústica de Marco Olivotto. Caio de costas, imóvel, sob a mesa de conferência. Apagam-se as luzes.

Sobre a tela de fundo, projeta-se uma sequência de vídeo da obra Desplazados 4, que mostra a morte massiva de cisnes-de-pescoço-preto, por causa das águas contaminadas do Santuario del Río Cruces (Sul do Chile) pela fábrica de celulose da CELCO.

Estou de frente para a mesa de conferência, sentado, de óculos. Leio.)

Conclusões

Assinalo mais uma vez que cheguei a uma compreensão diferente da expressão cênica através da ruptura daquele que a interpreta, deixando nela o vestígio, a memória de uma fratura, que não é senão a dor intransigente do fracasso, e é essa dor que ao ser alheio e próprio se incrusta em minha atuação e nos obrigou a ultrapassar os tempos e trazer um passado para nosso eterno presente, impelindo-nos a reparar perdas, diversificando o olhar, voltando-o para dimensões

espaciais e temporais desconhecidas, isto é, transformando as perdas em uma metáfora sempre móvel, rechaçando o estatismo que nos levaria a um diletantismo artístico, transformando-o em uma moeda de “livre comércio”, na imediatez do valor de troca. A expressão teatral da derrota, ao transformar-se em arte, deveria ser universal, abarcando assim todas as derrotas do cosmos.

“Meus signos cênicos estão ali, ultrapassaram e continuam ultrapassando um presente carregado de parados futuros.”

(Tiro os óculos, digo ao público:)

Antes de cantar e de me despedir com esta canção que compus em 11 de setembro de 1973, quando as forças armadas chilenas desencadeiam o sangrento golpe de estado, assassinando o presidente democraticamente eleito, Salvador Allende.

(Caminho até o lado direito, pego o violão e canto: “Hoy se fue mi corazón”.)

No entiendo mi corazón / porque volé hacia la nada
entre los sueños frutales / de la noche entre las ramas.
Tal vez quería mojarse / la garganta en los follajes
y con silencios verdosos / remediar ajenos males.
Hoy se fue mi corazón / por los nogales dormidos.
Quizás buscaba en la sombras / el sueño azul de los niños.
Hay que andar tanto camino / afinando el sentimiento
con cuerdas de tierra y sangre / pa' rasguear un instrumento.
Quién lo pudiera saber / quién tuviera una razón
para pedirle que vuelva / que no me deje sin voz. (Alberto Kurapel)

REFERÊNCIAS

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Hellen. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.
- . *Key concepts in post-colonial studies*. London and New York: Routledge, 1998.
- Bhabha, Homi. *Nation and narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- . The other question, in Mongia, Padmini (ed.). *Contemporary postcolonial theory*. Arnold, 1996.
- . Unpacking my library... Again, in Chambers, Ian & Lidia Curti (eds.). *The postcolonial question: Common skies. Divided horizons*. London/New York: Routledge, 1996.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éd. Du Seuil, 1964.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Éditions Gallimard, 1972. p.124. Traducción libre del autor.

- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . Cómo no hablar. Denegaciones, in *Como no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1996.
- De Toro, Alfonso. Post-coloniality and post-modernity. Jorge Luis Borges: The periphery in the centre, the periphery as the centre, the centre of the periphery. *Borders and Margins*. Post-colonialism and post-modernism. *Iberoamericana*: 44, 1996 Tubingen: Max Niemeyer Verlag.
- . post-coloniality and post-modernity. Jorge Luis Borges: The periphery in the centre, The periphery as the centre, the centre of the periphery. *Borders and margins*. Post-colonialism and post-modernism. Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995.
- . Cambio de paradigma: el "nuevo" teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular. *Iberoamericana*: 15, Jahrgang n. 2/3 (43/44), Frankfurt am Main, 1991.
- . Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: Postcolonialidad en diálogo con latinoamérica. *Postmodernidad y Postcolonialidad*. *Iberoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997.
- . Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. *Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. *Iberoamericana*. Madrid, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2004.
- De Toro, Fernando. La(s) teatralidad(es) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática, in *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1997.
- . From where to speak? Post-modern/post-colonialism positionalities, in *Borders and margins: post-colonialism and post-modernism*. Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995.
- . *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, postcolonialidad*. Frankfurt, Madrid, 1999.
- . Las teatralidad(es) postmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática, in *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1999.
- . *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y Literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Buenos Aires: Galerna. 2002.
- Hall, Stuart. Cultural identity and diaspora, in *Padmini Mongia (ed.). Contemporary postcolonial theory*. USA: Arnold, 1996.
- Jencks, Charles. *The post-modern reader*. London/New York: Academy Ed. St. Martins Press, 1992.
- . *What is post-modernism?* New York, London: Academy Editions. St Martin Press, 1987.
- Kurapel, Alberto. *3 performances teatrales de Alberto Kurapel*. Montreal: Humanitas, 1987.
- . *Prométhée enchaînée selon Alberto Kurapel*. Montreal: Humanitas, 1989.
- . *Carta de ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*. Montreal: Humanitas, 1990.
- . *Station artificielle*. Ensayo. Montreal: Humanitas, 1993.
- . *Colmenas en la sombra ou L'espoir de l'arrière garde*. Montreal: Humanitas, 1994.
- . *La bruta interférence*. Montreal: Humanitas, 1995.
- . *10 obras inéditas de teatro-performance*. Santiago: Humanitas, 1999.
- . *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Ensayo. Santiago: Cuarto Propio, 2006.
- . *Reflejos abrazados*. Teatro-performance. Santiago. Humanitas, 2008.
- . *Soy mares y ciudades*. Teatro-performance. Santiago: Ed. Universidad Bolivariana, 2008.



ALBERTO KURAPEL: APROPRIAÇÃO CÊNICA DA MEMÓRIA COLETIVA E DA HISTÓRIA RECENTE DO CHILE

Susana Cáceres

“O conteúdo e a interpretação dos signos se modificam ao longo da História. Nossas performances se baseiam em significantes da Memória e em significados do Presente que revelam a escória na qual nos movemos e as lutas de nosso PORVIR.”

(Alberto Kurapel. *La Compagnie des Arts Exilio/Espace Exilio/* Montreal – Maio – 1985, Canadá)

Um pouco de história/Antecedentes

O Golpe de Estado no Chile de 1973 gerou mudanças radicais no funcionamento da sociedade chilena, mudanças nos referentes culturais, nos costumes, na língua falada e na gestual, novos matizes que crescem à sombra da repressão e da morte. Não podemos esquecer que o Chile mostra, porém, feridas não cicatrizadas provocadas pela ditadura. Os quatro milhões de chilenos que vivem no limite da extrema pobreza são apenas um exemplo da situação que se arrasta depois da ditadura, gerando grandes desigualdades, que fazem, por exemplo, com que a cada dia mais jovens estejam imersos na pobreza; aumentem as frustrações, o desânimo, a dor nos indivíduos, e aumente a delinquência juvenil, diminuindo o respeito social, a solidariedade, o valor social.¹

Em consequência desse trauma social, Kurapel se encontra em exílio e dali, a partir dessa nova situação, dolorosa para ele, como artista, busca revertê-la, sobreviver, reinventar-se, liberar-se da carga que significa estar longe de sua terra natal em momentos nos quais seus concidadãos sofrem a sangrenta repressão, com danos brutais, de consequências ainda desconhecidas, que alte-

1 Segundo revelou recentemente a pesquisa *Consumo cultural y Uso del tiempo libre*, realizada em conjunto pelo Instituto Nacional de Estadísticas (INE) e o Consejo de la Cultura, aplicada a 1.524 pessoas da Região Metropolitana, no Chile, os grupos de maiores recursos têm acesso contínuo e elevado a livros, cinema e espetáculos artísticos ao vivo. Ao contrário, a população de baixa renda tem acesso à cultura basicamente através da televisão e do rádio. Santiago. El Mostrador. 25 de novembro de 2004.

raram a história democrática de um país, desaparecimentos, repressão e tortura, o que, para ele, é um motivo poderoso para reconstruir-se. É por isso que, em meados de 1981, reúne um grupo de artistas, atores, fotógrafos, cineastas, que trabalhavam desde 1974 com ele, para dar um corpo orgânico a uma colaboração de vários anos no campo das artes cênicas. A urgente necessidade de romper o silêncio, de ultrapassar os limites, as fronteiras culturais, fez com que Kurapel e colaboradores fundassem no Canadá La Compagnie des Arts Exilio (1981), companhia de Teatro-Performance Latinoamericana, cujo objetivo era criar obras com um planejamento estético/ético de "Teatro de Exílio", tendo "como ponto de partida a criação cênica na encruzilhada de culturas diferentes, mantendo a situação social e identidade como origem de uma cosmovisão artística", como expressa Kurapel.

Memória e história

A obra de Alberto Kurapel foi qualificada em estudos e por críticos como visionária, lúcida, arriscada, inclusive, genial, mas de onde surgem essas qualidades? Quais são as razões para considerá-la assim? Nosso objetivo hoje é buscar essas razões, expor e indagar na relação entre memória e história de suas criações. Ao percorrer suas obras e criações, encontramos marcos que nos ajudam a entender essas qualificações. O Golpe de Estado no Chile, em 1973, contra o presidente Salvador Allende, eleito democraticamente, origina o exílio de Kurapel, o que o coloca em uma situação de estranhamento. Nessas condições, o que sabemos é que compreende que depois de sofrer a ruptura brutal de um golpe de estado, esta situação apenas pode ser superada se for adquirida uma liberdade de criação, rompendo antigos parâmetros, isto é, buscando novos caminhos para poder expressar a tragédia e que esta chegue a um público diferente. Em segundo lugar, está sua absoluta necessidade de superar um estado de marginalidade, de isolamento, na qual coloca sua qualidade de imigrante de um terceiro mundo em um primeiro mundo. Como artista, ao desconhecer a língua, a cultura, a identidade de um país de acolhida, Kurapel descobre que apenas pode vencer esses obstáculos através da criação cênica, utilizando suas carências e falências como elementos constitutivos desse discurso cênico. E, a partir dessa perspectiva, descobre a importância da memória para seu trabalho através do sentido de pertencimento que esta lhe outorga e implica. Memória que trabalha, a partir de um presente, os fatos de um passado, para assim construir um futuro cênico.

Kurapel consegue sobreviver dedicando-se a praticar uma linguagem artística, pois intuitivamente conclui que é a única que lhe permitirá ultrapassar, não apenas o peso de tal castigo, mas também lutar, à sua maneira, contra os causantes de tal barbárie. Nessas condições, compreende que depois de suportar a atrocidade de um golpe de estado e suas consequências, somente pode ultrapassar essa situação adquirindo e exercendo uma liberdade de criação que gere para ele os caminhos para poder expressar a tragédia, para tornar partícipe ao público, para que conheça e se sensibilize face a uma situação inadmissível para a dignidade do ser humano, mas distante de um realismo ou de um panfleto cênico. A situação de exílio o levou a repensar os fundamentos de uma prática teatral cujos signos haviam perdido seus referentes culturais e, portanto, sua memória identitária por trás de um deslocamento geográfico de transplante. A esse respeito diz:

É esta realidade a que gerou uma prática e uma atividade rigorosa e dinâmica como resposta a questionamentos vitais: De que forma me insiro como artista neste primeiro mundo no qual devo criar, viver e algum dia morrer? Como lograr romper o silêncio e erguer a voz como criador? Como fazer dessa mestiçagem, racial e cultural, que nos constitui, um componente vivo, um elemento de criatividade? Como gerar um sentido teatral através da Memória, do longínquo, da Alteridade, sabendo que no interior da linguagem espetacular os signos que ali se encontram são artificiais e que a minha preocupação era a de poder dialogar através e com eles? (Kurapel, 2004, p. 187).

Ao explicar essas premissas e examinar hoje suas obras sob esse prisma, podemos ver e compreender como através de uma aproximação à função mnemônica, ele investiga, escava em um passado recente – seu passado – e na memória coletiva como fonte ficcional para desde ali inserir no registro cênico as feridas e cicatrizes de uma memória, para ele, fragmentada, deslocada, dissolvida, trabalhando com sua equipe de atores – a maioria, imigrantes como ele – através da atuação, da dança, da música, das canções, das sequências de cinema e de vídeo, para ampliar dessa maneira o registro espetacular através do teatro-performance, pois este autor-diretor-ator entrega desde aí ao público uma visão contemporânea, inovadora e audaz da dolorosa história recente do Chile e da América Latina, diria eu, graças aos “vestígios, ressonâncias e mutações” da memória espetacular.

Longe da terra natal, em sua cena performativa, o que expressa não são apenas suas recordações e feridas, mas aqueles que não têm voz que, desde longe, lhe transmitem sua dor e luta. Poderíamos aplicar a essa intuição-ação de Kurapel o que Maurice Halbwachs expressa em seu livro sobre a memó-

ria: "C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous: car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas" (1950, p. 7).

Para Kurapel, depois de um trauma dessa natureza, os artistas, nesse caso, de teatro, deviam ser capazes de expor textos espetaculares que fossem a origem de uma mudança, que possuíssem uma força transformadora que ajudasse a tentar um renascimento. Para suas criações concorre, como ele repetiu em inúmeras ocasiões, a memória, no Primeiro Manifesto da Compagnie des Arts Exilio, já assinalava:

O "Exílio" e a "Memória" são indivisíveis.

O Homem tem na "Memória" sua plataforma de criação/luta. No "Exílio" tem uma grande plataforma de dor.²

Kurapel busca comunicar, não esquecer, e graças à recordação individual inserida na recordação coletiva, se reelaboram e são expostas novas experiências cênicas.

A poética

Com o passar dos anos, sua obra é estudada e qualificada de pós-moderna ou pós-dramática³ (era necessário um novo paradigma para abordá-la); a poética de Kurapel inaugura insuspeitos caminhos cênicos, recorrendo ao historicismo, como uma apropriação original da memória e do passado (considerado como parte e produto). Como afirma Halbwachs (1950, p. 31): "Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres", que é o que este criador faz nas encenações híbridas, que incorporam também o intertextual e o transmedial em seu tecido sógnico. Por outra parte, Fernando de Toro afirmou:

2 Primeiro Manifesto da Compagnie des Arts Exilio.

3 Tomo como referência a frase de Alfonso de Toro acerca da pós-modernidade: "O lugar epistemológico da pós-colonialidade é a cultura pós-moderna. A pós-colonialidade, como categoria epistemológica pode ser entendida como uma reescritura do discurso do centro, de um 'contradiscurso', como um discurso subversivo de descentramento, em um sentido semiótico-epistemológico (e não ideológico-militante comprometido)" (1997, p. 29). Ou também: "this is a new form of pluralism and international cultural dialogue between the periphery and the centre.(...) post-colonality shares, in this manner, the epistemologic cultural space of international Post-Colonialism, but it focuses on the cultural field rather on scientific fields" (1995, p. 13).

...Um dos aspectos que mais se destacam na cultura pós-moderna,... é a consideração da História e da Realidade como produtos discursivos, o como qualquer constructo (...) Definitivamente, tudo é um constructo: identidade, gênero, cultura, ciências, etc.

(...) O historicismo pós-moderno se manifesta como uma recuperação do passado, como um reconhecimento de que somos produto e não começo, e a partir daqui a cumplicidade/crítica e a dupla codificação pós-moderna (De Toro, 1997, p. 195).

A trajetória de Kurapel poderia ser descrita como sempre através de uma criação artística de exílio (tanto no Canadá como em seu retorno ao Chile), que viaja através da memória coletiva e que luta para conservar os vestígios dos fatos históricos que a originaram, esquadrinhando desde as gretas, as fissuras, para compartilhá-las, para que isso permaneça principalmente com as novas gerações, desde uma mestiçagem tanto racial quanto cultural, componente vivo que se evidencia em todos os aspectos de suas criações.

Memória e história são dois caminhos distintos que se irmanam nessa obra cênica, acolhendo e interpretando a realidade e os fatos, como um exercício de confrontação, de rebelião frente aos relatos estabelecidos. Por essa razão é importante assinalar que os temas tratados por Kurapel tocam o âmbito dos direitos humanos (tortura, repressão, desaparecidos políticos, exílio), que são também temas universais, como são a solidão, a discriminação, etc., passando do pessoal e subjetivo ao coletivo e global. Importante é assinalar que, desde ambas as visões Kurapel, expõe, sugere, confronta desde a cena para que o espectador busque explicar-se e talvez encontrar razões e explicações para os acontecimentos que ocorreram e que ao recordá-los permanecem. Halbwachs oportunamente expressou que a recordação individual passa pela recordação coletiva e se reelabora.

Por outra parte, sabemos que a história é um processo de reconstrução com o qual já não temos laços; em troca, a memória pode instalar uma narrativa particular, desde onde é criticada não apenas a história mas também os relatos oficiais, graças à ruptura da temporalidade linear, como encontramos nas obras de Kurapel. Para Jacques Le Goff, "a memória, à qual se acrescenta a história, que, por sua vez, a alimenta, pretende salvar o passado apenas para servir ao presente e ao futuro. Deve-se agir de modo que a memória coletiva sirva à liberação, e não à servidão dos homens" (1991, p. 183).

O professor Fernando De Toro diz a esse respeito:

Em termos gerais, a escrita dramática de Kurapel (...) é sempre uma reescrita. (...) Há uma preocupação quase obsessiva pelo passado e sua relação com o presente.

Esta prática de escrita é desconstrutivista no sentido de que não somente expõe o passado, mas, ao mesmo tempo, ostenta seus mecanismos de construção e oferece uma leitura alternativa da história (1997, p. 197).

Em 1983, no *Primeiro Manifesto da Compagnie des Arts Exilio*, Kurapel expõe os fundamentos do que denominou “estética do desenraizamento e da insatisfação”, que constitui a pedra angular de toda a sua criação. “Ao examinar minhas obras, encontraremos um reposicionamento da causa do exílio como fato histórico, e um questionamento de nossas próprias carências: perda de identidades, da linguagem, da comunicação, da solidão, condições derivadas diretamente do castigo que significa o desterro” (Kurapel, 2005).

A obra de Kurapel, qualificada de nomádica, migrante, pós-moderna, pós-colonial, itinerante, e se instala com uma poderosa linguagem em constante devir com um território simbólico pessoal inédito. Em seus textos, a história aparece como traumatismo, referência, ponto de partida, indício, e nos intertextos – de diferentes origens – são recursos de proliferação rizomática, que, situados no denotativo do texto espetacular, afirmam e defendem o oculto, através da interpretação, do encadeamento do ritual cênico.

Um teatro no qual se celebra a arte como ficção e o teatro como processo, como performance, não textualidade, onde o ator se transforma no tema e no personagem principal, e onde o texto é mera base que, em geral, carece de importância (De Toro, 1997, p. 22).

Kurapel não buscou nunca difundir em cena uma visão da realidade, mas superá-la, criando outra ficção com ações partidas, signos interrompidos, fragmentação, linguagens desintegradas, em contextos e relações diferentes, para transcender com uma narrativa cênica de teatro-performance, para exorcizar a cruenta história presente através do exercício prático do conceito de diversidade cultural na linguagem metafórica da cena.

Performance, porque o que realizávamos era um fenômeno ritual ligado à atividade, ao processo e nunca ao resultado. Em nossas investigações/práticas questionávamos a linguagem literária, sentindo a imperiosa necessidade de integrar outras disciplinas, que provinham deste mundo no que nos havia correspondido habitar. Além disso, devíamos, como no começo da Performance, romper a hierarquia entre Produtor-Instituição-Lucro-Autor-Diretor-Ator.

De Teatro, nossas expressões possuíam uma teatralidade; com isso quero dizer uma valorização essencial da encarnação de um personagem que se encontrava fora de nossas características pessoais (Kurapel, 1993, p. 26-27).

Expressão originada por artistas imigrantes que não apenas se apropriam de uma forma artística, mas que a reinventam, ao pretender dialogar com o que conhecemos como o centro através de uma atividade, de uma atitude cênica, de uma linguagem cênica que acolhe em seu seio a atuação, sequências cinematográficas, canções, música, rituais, poesia, vídeo, dança, estabelecendo relações surpreendentes ao “pôr em ação”, metaforizando com isso significantes que podem comunicar fragmentos de subversão. Utilizar essas linguagens para expressar o inconsciente coletivo, que gera, por sua vez, novas relações nos textos através de corpos, línguas, gestos, signos da condição de estrangeiros, distinção que nos levou a buscar ao OUTRO. Teatro da alteridade, no qual a hibridização na representação cria novas relações com o espectador.

Para Kurapel, é através da forma teatro-performance que o texto espetacular evidencia, desde a origem, a marginalidade de seus criadores, o exílio, a derrota, a diversidade em cena. Esse termo o inibe ante a dificuldade de expressar essa forma híbrida que associa teatro e performance em uma época na qual o teatro ainda não se liberava de antigos preconceitos puristas.

Reescrita do discurso histórico

Ao percorrer as obras de Kurapel é fácil encontrar ali uma análise crítica da causa de seu exílio como fato histórico e de sucessos ocorridos no Chile e na América Latina, são textos construídos desde as margens, questionando a história oficial, o poder, como forma de subversão.

Em termos gerais a escrita dramática de Kurapel (...) é sempre uma reescrita. (...) Há uma preocupação quase obsessiva pelo passado e sua relação com o presente. Esta prática de escrita é desconstrutivista no sentido de que não apenas expõe o passado, mas ao mesmo tempo ostenta seus mecanismos de construção e oferece uma leitura alternativa da história (De Toro, 1997, p. 197).

O teatro de exílio se afirmará ao precisar uma proposta que demonstra que

... Um dos aspectos que mais se destacam da cultura pós-moderna, ... é a consideração da História e da Realidade como produtos discursivos, ou como qualquer construto (...) Definitivamente, tudo é um construto: identidade, gênero, cultura, ciências, etc.

(...) O historicismo pós-moderno se manifesta como uma recuperação do passado, como um reconhecimento de que somos produto e não começo, e então a cumplicidade/crítica e a dupla codificação pós-moderna (Ibidem, 1997, p. 195).

Em geral, as obras são tecidas por Kurapel, em torno de uma reescritura da história do Chile e da América Latina, não dos fatos em um sentido mimético, mas da penetração nas brechas, em suas fraturas. Escrita que se insere nas ausências, nos interstícios, nos silêncios impostos. Por isso, de maneira natural, um tema fundamental que transpassa as obras, é o fenômeno das ditaduras, da repressão, da tortura, que são a causa de muitos exílios. Encontramos aqui uma escrita do risco, ao apresentar esses temas, constituindo um olhar alternativo a partir da perspectiva do oprimido que não pode se expressar nem ser ouvido.

A obra *Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arrière garde*, criada no Chile em 1992, em seu primeiro retorno como convidado ao Chile, e publicada no Canadá em 1994, é um exemplo claro de tudo que expusemos aqui.

Trata-se de encenação que parte de uma investigação pessoal do autor da conquista da América, na qual, de maneira não linear, expõe fatos de períodos diferentes, presente e passado, personagens, deuses e homens, que se confundem, coabitam, através do ofício de ator dos atores-performers, que evoluem numa cena repleta de escombros.

Coexistem nessa obra vários discursos, recursos e tempos (a memória, o presente, o passado, os mitos). O texto cênico está constituído por fragmentos de todo tipo: midiáticos e tecnológicos, cinema, vídeo, música clássica, popular e folclórica, fragmentos da história, lendas da América Latina reais ou míticas, e compõe com esses mecanismos um grande mural, um resumo desde a época da Conquista através de diferentes espaços e personagens; os personagens são prisioneiros políticos que criam, agem, representam, para sobreviver às torturas às quais estão submetidos não explicitamente, antigos e recentes suplícios e feridas, pois somente assim, graças ao fenômeno da "representação", poderiam lograr sua salvação e evitar a morte.

Os espaços cênicos, também fragmentados, correspondem a uma devastação, disseminados no espaço cênico-performativo no qual deambulam os "personagens-agentes"; encontramos espalhados objetos diversos, talheres,

óculos quebrados, lixo, sapatos que não servem, espantalhos. Um caos, uma desordem aparente, mas é desde esse pano de fundo que aparece uma luz de esperança final.

O espectador recebe uma narração que nasce nas fissuras da história transmitida. O autor postula dessa forma que a sujeição do homem pelo homem não é uma calamidade recente da humanidade e que nosso patrimônio social e histórico está povoado de ditaduras, guerras, mortes, sujeições, fome, pobreza, que o exílio atual do homem latino-americano é parte de nossa herança mnemônica, de nosso inconsciente coletivo. Mas também nos diz que a criação é um mecanismo de salvação, de resiliência, poderíamos dizer, que ajuda os seres a ultrapassar a adversidade.

A obra nos mostra a chegada dos espanhóis à América, a despedida do deus Quetzalcoatl, a Serpente emplumada, à Casa del Alba (prometendo voltar algum dia), a decadência do império asteca, Moctezuma, prisioneiro de Hernán Cortés e, por último, a relação deste com a Malinche, índia que era sua intérprete e amante, que o ajudou a conquistar o país.

O personagem central, Tlalepán, é um prisioneiro político que, para evitar a dor física e resistir à tortura, chama a personagens da história da América Latina, mostrando a complexidade e as contradições do ser humano.

Conclusões

Vimos sucintamente como nessa encenação os atores habitam em cena tempos, espaços, linguagens, marcos de grupos sociais de um passado, passando da representação à apresentação (característica da performance), o que permite reavivar a memória coletiva e individual, para reconhecer-se, reconstruir-se e contemplar ou entender que “C’est que l’histoire, en effet, ressemble à un cimetière où l’espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes”; como bem expressa Halbwachs” (1950, p. 32).

A linguagem cênica e seus signos de uma beleza trágica, ao estar imbuídos de uma significação social, a partir de uma memória coletiva, entrega uma interpretação mais humanitária da história e da cultura ao recolocá-la dentro de contextos mais amplos. Poderíamos nos apoiar no que defende Stuart Hall (1996, p. 100): “We seek, here, to open a dialogue, an investigation, on the subject of cultural identity and representation”.

É importante assinalar que Kurapel explora esses temas tendo sempre como base a incorporação cênica do ator marginal, transeunte, com os componentes e complexidades de seu caráter estrangeiro, como ator mestiço, um

dos marcos essenciais que evidenciam cenicamente o caráter híbrido em suas obras. O ator e seu corpo atravessado pelo lugar, tanto físico como mental, que escuta o tempo e o espaço, transformando-se graças às excelentes interpretações em corpo-poemas.

O corpo funciona aqui como cifra, pista, história e memória, pois a experiência se inscreve nele (De Toro, 2001, p. 34).

Decididamente contemporâneo, pós-moderno, recuperando identidades e tradições, Kurapel, em suas obras, mescla e funde memória e história com a harmonia de expressão aberta e transcendental. Memória coletiva, memória social, posta em cena a partir de uma linguagem de risco, de criatividade.

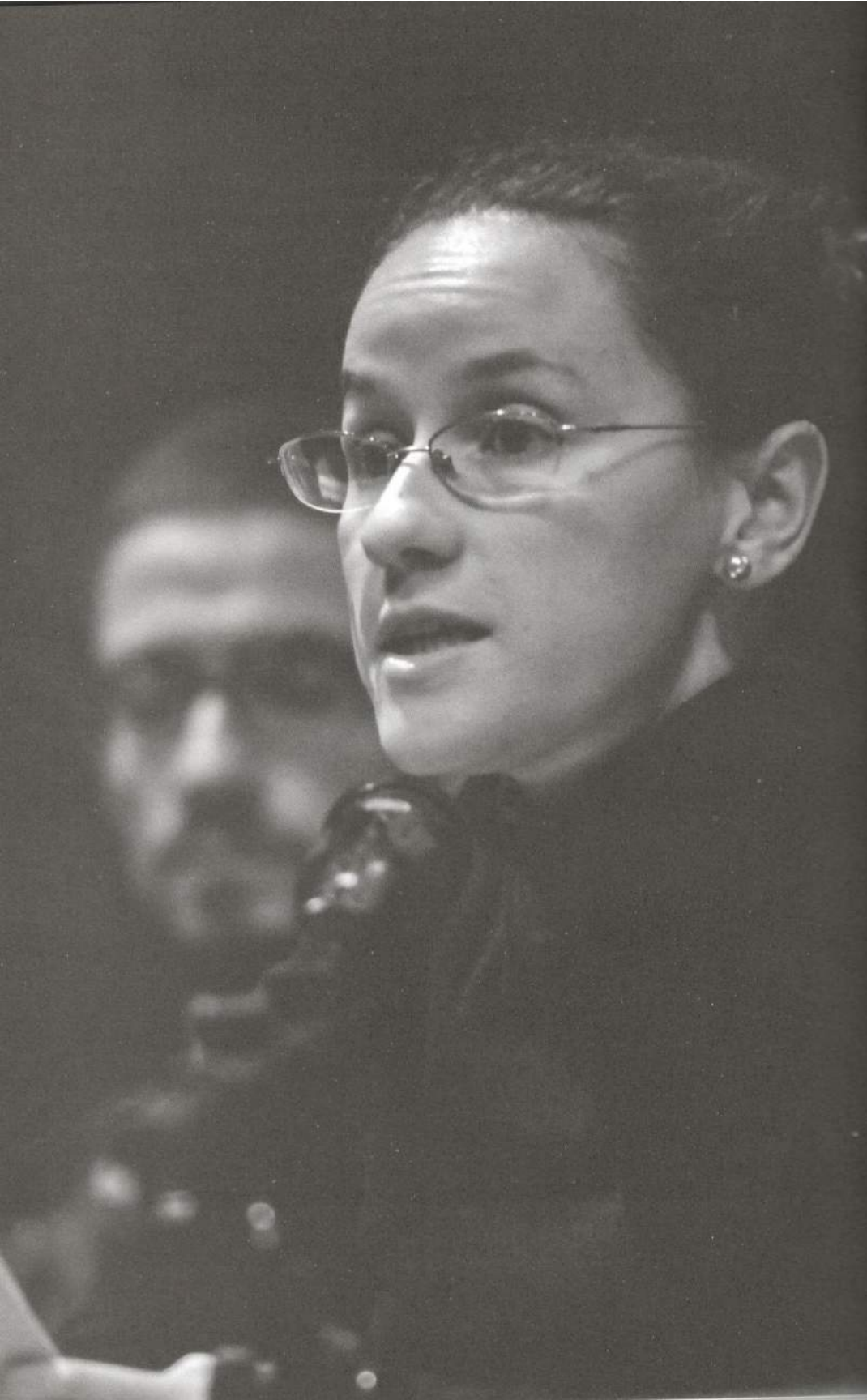
Nosso trabalho se concentrou no cultivo da Consciência da Memória, buscando novas vias de expressão. (...) Baseamos nossas obras nessa Memória Coletiva, Individual que nos levou a apresentar criações de inquietude, de Inconformismo, de Crítica (Kurapel, 1987, p. XVIII).

Kurapel consegue instalar uma visão cênica que transcende a “realidade” da história presente e cremos que a supera, graças à linguagem metafórica da cena, com o que chama teatro-performance e sua poética cênica exilada e pessoal.

REFERÊNCIAS

- De Toro, Fernando. Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”, in *Postmodernidad y postcolonialidad*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1997.
- . La(s) teatralidad(es) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática, in *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1997.
- Halbwachs, Maurice (1950). La mémoire collective. Dans le cadre de la collection: *Les classiques des sciences sociales*. Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.
- Hall, Stuart. Cultural identity and diaspora, in Padmini Mongia (ed.). *Contemporary postcolonial theory*. USA: Arnold, 1996.
- Kurapel, Alberto. *3 performaces teatrales de Alberto Kurapel*. Montreal: Humanitas, 1987.
- . *Prométhée enchaînée selon Alberto Kurapel*. Montreal: Humanitas, 1989.
- . *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier*. Montreal: Humanitas, 1990.
- . *Station artificielle*. Ensayo. Montreal: Humanitas, 1993.
- . *Colmenas en la sombra ou L'espoir de l'arrière garde*. Montreal: Humanitas, 1994.
- . *La bruta interférence*. Montreal: Humanitas, 1995.

- . *10 obras inéditas de teatro-performance*. Santiago: Humanitas, 1999.
- . *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Ensayo. Santiago: Cuarto Próprio, 2006.
- . *Reflejos abrazado*. Teatro-performance. Santiago: Humanitas, 2008.
- . *Soy mares y ciudades*. Teatro-performance. Santiago: Ed. Universidad Bolivariana, 2008.
- . *El actor performer*. Ensayo. Santiago: Cuarto Próprio, 2010.
- . Teatro de la alteridad y la memoria: estética del desarraigo de la insatisfacción, in *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridex-Medialidad-Cuerpo*. Alfonso de Toro (ed.). *Theorie und Praxis des Theaters*, vol. 11. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 2001.



A DANÇA COMO INSTRUMENTO DE PAZ E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Ana Carolina Ávila

É com imensa gratidão à vida e a vocês, que emprestam seus ouvidos a esta leitora, que iniciei o desenvolvimento desta apresentação, prestando três esclarecimentos sobre como foi construído este texto:

Primeiro. Sou bailarina, fui formada e educada como uma. Sou originária de um país que dança com poderosa insistência, desde antes de que se compreendesse a si mesmo como tal: Colômbia. Tudo o que aprendi nesta viagem pelos caminhos da dança aprendi como unidade mente-corpo, e as conclusões emergem em palavras e movimentos. Quero dizer com isso que estas ações que vou relatar correspondem a uma viagem que empreendi com a totalidade do que sou, e estou convencida de que, de outra maneira, não é possível fazê-la. Não posso separar a bailarina da narradora, da professora, da mulher, do ser político ou sensível; e, da mesma maneira, tudo também aconteceu no meu corpo.

Segundo. Os relatos correspondem a duas intervenções em comunidades vulneráveis, através de oficinas, dos trabalhos que ocorreram em tempos e ambientes diferentes e grupos humanos de natureza diversa. Os dois trabalhos, porém, se baseiam na mesma hipótese: o uso da dança, do corpo em movimento, e especificamente o uso da dança tradicional como ferramenta de construção da identidade, reconciliação e reparação através dos corpos dos assistentes: ex-combatentes desmobilizados de grupos armados ilegais, jovens de comunidades vulneráveis em risco de recrutamento para a guerra, líderes de processos comunitários, docentes rurais, sem-teto, vítimas diretas e indiretas do conflito armado. A ideia central elementar: o que se aprende pelo corpo, o que se escreve com ele, o que se fragmenta através dele, pode ser desaprendido, reparado e reconstruído através do mesmo caminho.

Terceiro. As ideias aqui expostas são produto da análise e reflexão do trabalho de campo nessas comunidades e regiões do meu país. Não foram conduzidas por referências teóricas nem relacionadas a alguma delas, bem como não se circunscrevem a visões institucionais ou missionárias. São o fruto de horas de trabalho de leitura e de prática com seres, corpos, pessoas, histórias e ideias, de conversas extensas com os participantes e outros professores dos

processos, de experiências de convivência, de muita observação, reflexão sobre blogues e textos que foram necessários para percorrer esses trajetos.

Este, em síntese, é uma trama de ideias de uma leitora de corpos.

Ao longo da minha história aprendi, encarnada neste corpo, que tempos um corpo apenas para cada experiência vital e é nele mesmo que se escrevem as experiências, em termos físicos e emocionais, que nos atravessam. Este corpo que é masculino, feminino, ou de um gênero em trânsito, corpo de mãe/pai, de filho, de criança, jovem, idoso, de aluno, de professor, corpo político, corpo depósito de ideias e tela sobre o qual pomos as imagens que inventamos para nós mesmos quando vamos construindo um eu com identidade, é o depositário de nossa história, é o corpo/imagem inventado a partir da nossa ideia de "identidade", e é a estrutura que contém nosso autorretrato móvel e mutável.

Isso, muito antes de estar escrito ou relacionado com qualquer forma de conhecimento, estava implícito no desenvolvimento da vida, corpo, educação e noções elementares das comunidades indígenas e afro que habitavam esse território no qual agora se situa o meu país e está implícito no conteúdo simbólico das danças tradicionais que ainda são matéria viva na nossa cultura, sendo elas as depositárias de uma extensa e profunda memória coletiva, na qual, como na música, se recriam de vez em quando as mestiçagens, as simbioses, os encontros e desencontros entre habitantes ancestrais, colonizadores, velhos e novos reis, novas raças, etnias puras, e a imensa maioria dos que somos um pouco de todos os anteriores.

A dança aparece e nós a habitamos como necessidade do corpo em movimento, dando lugar à revelação de uma linguagem comum aos outros e, ao mesmo tempo, própria, desde a individualidade e intimidade de cada corpo, é canal infinito entre o universo pessoal e o coletivo. A dança é para os povos como o movimento para o corpo do indivíduo: o homem precisa mover-se para apoderar-se desde a dimensão espacial encarnada no corpo no mundo, desde o menor movimento como as batidas do coração e o vai e vem dos pulmões, até a dança em sua mais complexa e elaborada versão, o homem se constitui como presença física; os povos se deslocam, marcham, dançam como uma declaração territorial, demarcam o espaço como seus passos e suas figuras, e se constituem como coletivo que configura um espaço simbólico que os reúne em um: comunidade. A evidência dessa residência de um sentido nos corpos coletivos está nas danças tradicionais da maioria dos povos ameríndios e de influências africanas; existe ainda nas danças de nossos povos mestiços, em sua maioria em grupos: coletivas.

Desde as marchas em longas filas (militares, estudantis, fúnebres), percebe-se o movimento em uníssono, cadenciado e insistente, que irrompe no espaço como uma declaração do grupo que se move, até as danças populares, sociais, escolares, ancestrais, virtuosas, que se percebem como tratados simbólicos em movimento, carregados de gestos naturais, cotidianos, solenes, aprendidos, que dão lugar e evoluem em complicadas elaborações estéticas em nossos corpos, que dançam para dizer o que somos e como nos entendemos. A evidência da importância das manifestações coletivas, que reúnem corpos em torno da ideia de constituição de identidade de um grupo humano, está escrita na própria história dos povos.

O objetivo deste texto é apresentar o desenvolvimento na prática de uma ideia: a construção a partir dos corpos em movimento, juntos, através da dança, de novas ideias ao redor da identidade, a reconciliação e o corpo como território e motor de paz, desde o indivíduo até a comunidade.

Contexto

A Colômbia atravessa uma situação de conflito armado interno há mais de 40 anos. Ao longo desse tempo, participaram nele grupos insurgentes, contrainsurgentes e estatais cujos mecanismos, filosofias, estratégias e objetivos se diferenciam em alguns aspectos e se assemelham em outros.

Para entender as profundas cicatrizes que sulcam os habitantes do território, é preciso entender a mecânica do conflito que nos submerge nessa realidade, onde se normalizam valores como a violência e o esquecimento da paz, desde os gestos mais cotidianos e sensíveis, até os mais eloquentes e contundentes, desde os indivíduos até o Estado.

Os grupos insurgentes, FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo) e ELN (Ejército de Liberación Nacional) fundamentam seus discursos em ideologias de esquerda, com referências filosóficas que apontam para a revolução pela via armada como mecanismo de tomada do poder para garantir uma mudança na sociedade, em mãos dirigentes que vejam no comunismo e em alguma forma de socialismo a solução para a situação social do país. Os dois grupos estão ativos desde meados da década de 70, os dois se baseiam em estruturas organizacionais que respondem ao modelo de "instituições vorazes", como descreve Coser (1978), com base na sociologia. Desde seus estatutos e escolas de guerra, configura-se a relação do grupo armado com a população civil como uma relação indispensável; reconhece-se o civil como um igual, configura-se no imaginário do guerrilhei-

ro a igualdade entre ele e os outros por quem combate, define-se o inimigo: o “objetivo” é o estado e seus atores. Mesmo quando na prática da guerra as ações transbordem essas definições e efetivamente a população civil seja vítima das ações bélicas desse grupo armado, é de vital importância compreender esses pontos relevantes dentro da definição do combatente como corpo para a guerra e sua relação com os outros grupos dela. Quero dizer aqui que não estou sugerindo a prática de um duplo discurso desse grupo armado, estou chamando a atenção sobre como as práticas de guerra desvanescem as ideias dos grupos imersos nela.

Os grupos contrainsurgentes, conhecidos amplamente como grupos “paramilitares”, são, por sua vez, desde a sua origem, grupos armados ilegais, constituídos para deter a consolidação e o avanço dos grupos insurgentes. Com base na literatura escrita para a análise de suas ações, sugere-se que suas relações com um projeto político definido são vagas e ambíguas, carecem de hierarquias organizadas, e basicamente atuam e combatem pelo controle de um território e de seus recursos. Pode-se rastrear o início de suas operações na década de 80, em regiões onde existem fortes concentrações de patrimônios privados, concentrações de senhores e proprietários de terras que se armam frente à pouca proteção do Estado de seus bens e recursos. Os grupos paramilitares, ante a impossibilidade de derrotar a guerrilha no ambiente rural, adotam como estratégia a lógica de “quitarle el agua al pez”, que basicamente quer dizer atacar e desmembrar a rede de apoio e de obtenção de recursos das organizações insurgentes. Essas redes de apoio e recursos fazem referência direta a civis colaboradores e operadores de redes de abastecimento. A ação bélica paramilitar está dirigida ao ataque dos grupos guerrilheiros, que militam em zonas de concentração de bens privados e de civis relacionados a esses grupos armados.

As ações de todos os grupos do conflito (grupos insurgentes, contrainsurgentes e as forças do Estado) ultrapassam os limites da imaginação e do horror. É provável que nesses 40 anos de história da Colômbia nada seja alheio ou não tenha sido afetado de maneira direta ou indireta pela guerra. É indiscutível que esse conflito armado permeou todos os aspectos da vida de cada um dos habitantes do país, de maneira consciente ou inconsciente.

As vítimas diretas do conflito contam-se em centenas de milhares, em censos inexatos sem espelho retrovisor. Atrevo-me a dizer que somos todos. Nos corpos de todos está inscrito o conflito armado como uma realidade latente, às vezes não perceptível. A violência está escrita, marcada, impressa, não pode ser apagada dos habitantes dos territórios da guerra, nas populações rurais que viram passar os combates, de vez em quando, mesmo estando no meio, e nas populações que foram deslocadas de seus lugares de origem por al-

gum ator armado. Está inscrita até nos corpos dos que a veem ocorrer pela televisão e pelo noticiário, nos olhos que se fecham às vezes entrar no estupor da indiferença, mas a guerra persiste e segue ali, e se instala nos corpos de todos.

Todo o trabalho aqui relatado se concentra nesta hipótese sensível: se educamos o ser para a guerra através da modelação do seu corpo como arma, talvez seja possível que se desprenda o ser da dinâmica da guerra através da reinvenção da noção de seu corpo como outra coisa, não letal, no instrumento de guerra, talvez instrumento de paz. Se rompemos o universo de um ser que é violentado, através de seu corpo golpeado, ferido, violado, mutilado, deslocado de seu território, o trauma fragmenta seu espírito; e talvez o ser possa ser aliviado, reconciliado, consolado, compreendido e aceito através de outra leitura do corpo, de um corpo – ser que não está apenas na dor e no luto, um corpo que retorna a seu território através da dança que define o que lhe é próprio como construto cultural.

Todos esses corpos são e levam a memória da guerra. Somente através deles pode-se ler e escrever outra coisa distinta, mais parecida com a paz.

1.

O primeiro processo que apresento como insumo para esta dissertação é o Projeto Piloto de Educação Artística para Jovens em Processo de Reintegração, realizado no âmbito da Alta Consejería para la Reintegración, da Presidência da República. No documento final da investigação desse processo, a antropóloga Camila Medina afirma o seguinte:

Os seres humanos somos produto de processos de socialização e mecanismos de disciplinamento concretos, que são exercidos de maneira sistemática e cotidiana particularmente sobre o corpo, para construir sujeitos produto e produtores de uma ordem social particular... reconhecemos que nosso corpo não é apenas um ente biológico; é um construto social, político e simbólico. Por isso argumentamos que não temos um corpo, somos um corpo; corpo disciplinado, no qual se incorporam, naturalizam e reproduzem múltiplas relações de poder e exclusão. De maneira particular, reconhecemos que no campo da milícia, através de processos de socialização complexos e particulares, se edificam corporalidades e relações dicotômicas, de oposição e negação do *outro*, radicalmente fortes. Por isso, os ex-combatentes (dos grupos armados em geral) têm inscrito no corpo sua passagem pelas organizações armadas, trânsito que naturaliza e exacerba desconfianças, impossibilita o reconhecimento da diferença e legitima a violência. No entanto, é importante esclarecer

que, embora no campo da milícia se agravem as dicotomias e os antagonismos, estes fazem parte da ordem social em geral, porque somos uma sociedade onde se reproduzem múltiplas formas de violência; não apenas os participantes constituem corporalidades-subjetividades guerrilheiras.

O objetivo principal desse processo foi apresentar esta hipótese sobre as rotas do corpo nas linguagens da arte, especificamente da dança, como geradora de mudanças na percepção dos participantes sobre sua realidade imediata, a partir de processos de sensibilização e reconhecimento de si mesmos e dos outros, em um entorno onde se privilegia a tolerância e a igualdade numa comunidade mista. Os participantes eram homens e mulheres, ex-combatentes de grupos armados ilegais, em sua maioria ex-guerrilheiros, jovens de comunidades em situação de risco pela presença evidente de recrutamento para esses grupos e suas famílias. Absolutamente todos provinham de ambientes violentos, e eram, haviam feito e fariam parte de alguma organização à margem da lei, em contato direto com o conflito armado.

O ponto de partida nesse processo foi a criação de oficinas de música, dança, teatro e literatura para as cidades de Ibagué e Santa Marta, com uma carga horária de 4 horas semanais durante 6 meses. Iniciei minha participação no processo formulando os conteúdos dos módulos de música e dança para a cidade de Ibagué, assumindo depois a coordenação da oficina nesse cenário. Uma vez iniciado o caminho, seria necessário andar com olhos e pés firmes, indagando o contexto e o de seus participantes, para modelar os conteúdos de maneira que pudessem cumprir com o objetivo de servir como ferramenta e veículo de experiências, mais que como obstáculos a superar com a aquisição de destrezas corporais e rítmicas.

Não podia ser uma oficina para formação de músicos e bailarinos; devia ser uma oficina para formar uma comunidade em torno da música e da dança como desculpa para comunicarmo-nos e reconhecermos-nos entre todos os que fizemos parte do processo. Neste ponto quero destacar que intuo que as oficinas são apenas espaços que tornam possível que os indivíduos de uma comunidade se encontrem e se reconheçam entre si à luz de um mesmo foco de atenção, a aprendizagem de uma ideia nova, mas não são o objetivo a seguir. Em muitos casos, se não se cumpre o objetivo da oficina como tal, cumpre-se com a missão de reunir uma comunidade com um fim comum: já, de fato, há uma ganância em termos de construção de paz, que abre novas formas de relacionar-se com outros seres humanos.

O primeiro achado, ao submergir no contexto, foi a profunda e estreita relação que existe entre a atividade física do guerreiro em sua cotidianidade e

as implicações que esta tem na compreensão simbólica do mundo dos membros retirados dos grupos armados. Nos grupos armados legais e à margem da lei, a rotina do treinamento físico, a supremacia da força, o controle territorial exercido desde a ocupação física do espaço, a intervenção do espaço dos outros, e o corpo como arma, são realidades e necessidades na construção da noção do guerreiro. O corpo se reeduca com um fim, o do combate, da resistência e do controle absoluto da emoção posta a serviço da ação, determinada pelo coletivo ao qual pertence o sujeito, qualquer que seja a frente para a qual milita.

Nesse sentido, concluí que, obrigatoriamente, para esses sujeitos o corpo e seu uso simbólico são importantíssimos e, longe das elaborações conceituais, respondem simplesmente à obviedade: corpo/território, corpo/arma. Este corpo, cada corpo, é usado como instrumento de controle através da intervenção de práticas físicas e sociais, como símbolo de terror através de práticas aberrantes de manipulação e exibição dos corpos sem vida dos que morreram em batalha, corpo troféu de guerra e campo de batalha; é usado como instrumento de dominação através das práticas sexuais e da violência de gênero na guerra.

O grande desafio era instalar em seus espíritos a ideia do corpo como território de paz, não como ausência de conflito, sendo todos nós seres cheios de tensões e contradições que fluem e coabitam universos pessoais, mas como território do indivíduo e de seu mundo sensível, que possibilita a relação com os outros, longe da dominação como forma de relação, próxima da convivência natural entre iguais, na contramão absoluta com tudo que havia sido instalado neles através de seus corpos na guerra.

Qual é o lugar da dança nessa paisagem? Pode alguém dançar depois de ter sido objeto e campo de batalha?

A dança, por sua natureza coletiva e não verbal, propõe um ponto de encontro a partir do que todos temos, isto é, o "corpo", e do que todos buscamos, "o coletivo/os outros". Começar a dançar no salão de dança e de música com o mesmo corpo que foi da guerra significou um passo importantíssimo na construção do sujeito que se instala em um marco social que o recebe como um estranho, às vezes um pária, uma verdade incômoda, e abre um espaço onde a música e a dança o recebem como a qualquer um, porque, de fato, lhe pertencem como a qualquer um que seja/tenha corpo.

Começa-se, numa sala de aula, a dançar com outros, distintos, alheios, e se aprende a mover-se em conjunto, a cantar junto, a rir em uníssono... O mais significativo desse processo, em termos de aprendizagem e transformação dos participantes, não apenas ex-combatentes, mas de todos os partici-

pantes em geral, foi tornar possível a leitura do corpo como instrumento de não agressão nem de domínio sobre os outros: os braços que sabiam bater agora aprendem a abraçar, a segurar o outro como par na dança. A marcha, que antes correspondia à caminhada eterna e pesada pela montanha, agora é um círculo que não se limita a um passo de *cumbia*. *Cumbia* que, desde o seu aparecimento em nossa constelação de danças, foi um ponto de reunião poderoso, importantíssimo entre brancos, negros, índios, senhores, escravos, idosos e crianças. Aqui segue cumprindo seu propósito histórico e silencioso esta antiga dança que servia para que as senhoras passeassem com suas escravas com orgulho, como uma subversão total da ordem social, onde o branco estava orgulhoso do negro. Agora é o pretexto para reunir os guerreiros com os jovens sedentos de guerra, e a todos eles com suas famílias.

O aprendizado nas aulas de música e dança foi realizado sobre o eixo temático das danças e dos ritmos próprios de Carnaval da costa atlântica, por serem uma referência que não necessariamente restringe seu desenvolvimento a um grupo cultural ou étnico, mas que possibilita um ponto de encontro entre pessoas com diferentes marcos de referência culturais, nos remete à festa, ao espaço de encontro entre a subversão da ordem que nos permite o Carnaval. Esse espectro de danças e ritmos metodologicamente permite um número importante de variantes em relação ao ensino das atividades rítmicas musical e corporal, desde os níveis básicos até os avançados, no desenvolvimento do processo individual dos participantes, o que nos abre uma imensa possibilidade de trabalho com amplas margens para o acerto e o erro de pessoas que nunca passaram por essas disciplinas.

Deve-se mencionar especialmente que, no caso dos ex-combatentes e dos jovens de comunidades em áreas de recrutamento, o tema dos símbolos de identidade nacional merece especial cuidado: ocorrem reações muito distintas e contraditórias no mesmo grupo, mas em todos há uma noção clara da importância dos mesmos. O hino nacional, a bandeira da Colômbia, os uniformes, são todos representações simbólicas do Estado, da ordem social estabelecida contra a qual essas populações particulares se levantaram, ou simplesmente não têm significado algum dentro da sua noção de identidade. Nesse sentido, deve-se compreender que o que representa para qualquer cidadão um referente de identidade cultural, para o universo desta oficina, é simplesmente uma desculpa a partir da qual se originam perguntas sobre essa relação do indivíduo com seu entorno.

A construção simbólica da identidade no que diz respeito ao sentido de pertencimento a um grupo humano, seja nação, região ou família, depende diretamente da identificação desse grupo como algo próprio: "fazer parte de"

é “ser de”. O hino nacional e a bandeira não lhes dizem muito em termos de identidade, mas a *cumbia*, o *chandé* e o *garabato* se tornam seu território e sua pátria porque eles os habitam com seus corpos e espíritos, desde as festas populares, as canções da rádio, o que se “dança” na sociedade, o que me levou a concluir que, em termos de sua estrutura, apenas se podia chegar às perguntas sobre a identidade, se esse processo se atravessava com e em seus corpos.

O primeiro processo situa as conclusões no campo da necessidade iminente e evidente da construção de rotas novas, imaginadas a partir das linguagens da arte, que tornam possível o encontro entre os universos dos vitimadores e das vítimas. Essas rotas devem apontar para a construção de uma noção de comunidade que reúne histórias e versões distintas delas, como um passo fundamental para uma sociedade em trânsito entre a guerra e a paz, ou pelo menos a ideia dela. A particularidade que faz com que os processos humanos nesses marcos tão institucionais e frios funcionem é a sua natureza sensível; aponta-se o corpo como epicentro de experiências significativas e se conduz através de seu uso na música e na dança particularmente a uma ressignificação de si: de instrumento de guerra ou campo de batalha a instrumento de paz ou campo neutro. Põe-se nas mãos do indivíduo e de mais ninguém a possibilidade de decidir sobre ele; ele se apodera de sua experiência vital através do movimento consciente e a porta de entrada ao grupo humano que o reclama como um par, o de seus companheiros de dança, é aberta.

2.

O segundo processo que serve como insumo para esta reflexão é o fortalecimento dos processos de formação em escolas municipais de dança em comunidades vulneráveis: Formação em Técnicas de Psicoterapia de Dança e Movimento para 6 municípios vulneráveis. Quem o realiza é a organização Dunna, alternativas criativas para a paz. Em oposição absoluta ao que foi exposto anteriormente, esse processo se dá como resposta a dois processos que antecedem a este em menção. Desenvolve-se em conjunto com a área de Dança do Ministério da Cultura e se dirige à população vulnerável pela presença, ação ou consequência do conflito armado, através de seus líderes de processos pedagógicos ou comunitários, na figura dos professores de dança ou áreas afins do conhecimento.

Nesse processo, fiz parte da construção da oficina “A dança tradicional como fonte de identidade e reconciliação coletiva” e como facilitadora dela nas regiões em que houve intervenção nos dois últimos anos. A condição es-

sencial e mais significativa dos participantes da oficina é que são docentes, formadores de processos, guias ou membros de grupos artísticos e escolares de 6 cenários, muitos deles vítimas diretas, indiretas ou testemunhas de primeira mão de ações dos grupos armados ilegais que militaram em seus respectivos lugares, e que, em sua maioria, estão à frente de processos grupais onde a maioria da população faz parte do enorme grupo de vítimas do conflito.

Desenvolveu-se em 3 módulos, de dois dias de duração cada um, em 6 cenários ao longo desses dois anos: Sincelejo, Sucre, Orocué, Casanare, Terralta, Córdoba, Florencia, Caquetá e Carmen de Bolívar e Corinto, Cauca em duas ocasiões. Os 6 cenários têm características etnográficas e estados distintos face ao desenvolvimento do conflito armado. Em Sincelejo e Carmen de Bolívar, a ação dos grupos paramilitares foi devastadora em termos de impacto no tecido social; isso é evidente no número de massacres e atos violentos cometidos contra a população civil; a população é predominantemente afrodescendente e mestiça. Terralta, Córdoba, era o epicentro de grande parte da operação de controle territorial da máquina paramilitar, agora ainda influenciado pelos sobreviventes desses processos de ocupação; ali se encontra o maior assentamento de indígenas Embera Katio, retirados de seu território ancestral, e Zenúfanos na mesma situação. No caso de Corinto, Cauca, reconhece-se esse povoado como uma das regiões vermelhas de conflito armado em desenvolvimento, conta com a presença constante de frentes móveis da guerrilha FARC-EP; combates no perímetro urbano de maneira constante e uma complexa problemática pela existência de uma das maiores reservas indígenas do país na fronteira de guerra, a terra dos Nasa Paez, que convivem com um número importante de afrodescendentes. Orocué, no Casanare, na metade das planícies orientais, também é população vizinha de uma reserva indígena e se encontra justo no meio do desenvolvimento de um campo petrolífero, cujos recursos impactam de maneira direta o desenrolar da vida cotidiana do povo, em detrimento de sua composição social. Em Florencia, Caquetá, se reúnem por razões de segurança aos formadores dos municípios de San Vicente del Caguan, Cartagena del Chairá e outros municípios do departamento impactados pelo processo da região de desocupação para o fracassado processo de paz com as FARC-EP nos anos 90.

A lembrança de todas essas populações reside em seus relatos, ditos a meia voz, em suas manifestações populares. Em muitos casos somente reside no silêncio de seus corpos, que receberam tudo quanto foi visto, presenciado e vivido silenciosamente, sem nenhuma possibilidade de contar a sua versão do conflito. Até pouco tempo atrás, três ou quatro anos, através de um programa estatal em associação com o Centro para la Recolección de la Memoria

Histórica, liderado pela Universidad de los Andes, deslocou-se uma equipe de investigadores que viajam pelo país coletando testemunhos para montar um quebra-cabeças da verdade.

O eixo da formação nesse caso são as técnicas definidas de psicoterapia em dança e movimento, estruturadas sob a direção acadêmica da organização Dunna. Ali é concebido frontalmente e como objetivo principal o trabalho do corpo em movimento e com dança como ferramenta conciliadora entre o universo interior e exterior, e, de maneira enfática e contínua, trabalha-se sobre a noção de corpo como portador de memória da história pessoal de cada ser. O foco de atenção são os formadores e guias de processos nessas comunidades mencionadas, onde é notória a necessidade de alimentar o ofício artístico, pedagógico e de gestão cultural com novas perspectivas e olhares que possibilitem diálogos sensíveis dentro de ambientes vulneráveis; e que permitam o reconhecimento desde a intimidade até o coletivo dos rastros de suas vidas e das mortes presentes nelas.

O ponto de partida para a reflexão sobre esta intervenção, em relação ao pertencimento da dança tradicional, particularmente como fonte de ferramentas que potenciem a identidade e a reconciliação coletiva, tem a ver diretamente com as noções que habitam e se constroem desde nossos corpos na história cultural e familiar que temos. A história que habitamos com o corpo em movimento, a mesma que reside na dança como o rastro do movimento dos povos.

O que aprendemos a dançar e percebemos como próprio em termos de movimento está intimamente ligado ao tecido da memória emotiva e nos põe dentro da noção de território. Como definimos anteriormente, o corpo é o depositário de toda a nossa história, e nesse sentido esses corpos e os corpos dos alunos desses professores são depositários da violência que os rodeou cotidiana e sistematicamente. À diferença do processo anteriormente relatado, o desafio não é resignificar noções no corpo, mas reconstruir a partir da reparação do que se tornou vulnerável por ação direta ou indireta do conflito. O que foi desalojado, aterrorizado, que sofreu intervenção, deve ser visto, reconhecido, valorizado e educado de novo com os olhos de professores com uma perspectiva integradora e clara da educação sensível e respeitosa.

Uma das consequências mais sérias que enfrentam as populações vítimas do conflito armado é a perda de identidade e de território, o que é fundamental na psique das comunidades, sendo sobre essas noções que se fundamentam a maioria das práticas culturais, em cujo epicentro encontramos a música e a dança; encontramos-nos no coração da memória desses grupos humanos, quando dançamos a dança tradicional. O apoderamento das novas gerações

e dos professores e guias de processos comunitários que aceleram a tarefa de conservação desses valores e heranças culturais cobra um papel importante na construção de garantias para um processo de reparação e reconciliação em um marco de paz.

No meio do processo também surgem perguntas claramente éticas e estéticas sobre o ofício do professor e do artista, do bailarino, em um marco de guerra e de decomposição social. Emergem comparações entre identidades regionais distintas, enormes coincidências nas problemáticas que atravessam uns e outros, a milhares de quilômetros de distância. Nos 6 cenários, ouvem-se algumas vezes as perguntas dos professores preocupados com a impossibilidade de neutralizar os marcos sociais nos quais estão imersos, e a constante do professor de artes como uma voz solitária, como um pária que busca construir, a partir do mundo sensível, a partir do trabalho com o corpo, alternativas de convivência em suas comunidades, referindo-se ao corpo e às manifestações através dele, sempre como poderoso instrumento de visibilidade da realidade de suas comunidades e dos universos pessoais, íntimos de seus habitantes. Todos reconhecem instintivamente o depósito da história de suas comunidades em seus festivais, suas danças, suas festas e seus corpos dançantes.

Nos 6 cenários também aparecem reflexões em torno dos olhares carregados de juízos negativos sobre os corpos de crianças, adolescentes e adultos, nos quais os padrões de beleza se impõem sobre valores mais humanos na formação de artistas e públicos da dança; aparecem críticas sobre a supremacia da estética da dança de projeção ou estilizada sobre as manifestações *raízales* e desprovidas de acessórios, aparecem perguntas sobre a função de uma e de outra. Aparece, algumas vezes, a enorme preocupação sobre a reificação do corpo, distante de posições conciliadoras e positivas na formação das crianças e adolescentes dessas regiões, muito mais próxima das tendências do mercado do sexo, muito próximo das comunidades com poucos recursos.

Uma das experiências mais importantes para as reflexões desta apresentação é a que corresponde ao trabalho sobre o contato físico como veículo dinamizador da comunicação entre sujeitos. Em primeiro lugar, é preciso nos situarmos em um marco no qual o contato físico, embora fora de ambientes vulneráveis e hostis, já é problemático, dentro de uma estrutura social que o abriga dentro do terreno do sexual e o carrega de conotações negativas. Abrir os corpos aos outros, abrir o canal do contato físico como via para a comunicação sensível, é uma das maiores ambições dessa experiência. Além de ter proposto um caminho para que os participantes experimentassem transformações desde seus próprios corpos na percepção dos outros como realidades que também lhes correspondem, “não ser estranho aos outros”, abrem-se in-

interessantes diálogos e discussões sobre os conteúdos sexuais que subjazem na comunicação não verbal e como estes vão permeando e condicionando a cotidianidade de nossos discursos. Abre-se a porta para a reflexão sobre a violência de gênero, sobre os papéis de homem/mulher, que se legitimam através de nossas danças e aprendizagens culturais, e suas transformações de região para região, emerge uma importante reflexão sobre a necessidade de educar crianças e jovens em uma noção de corpo como território do sensível, na qual o indivíduo constrói suas noções de si mesmo e de suas relações com os outros.

Uma vez aberta a possibilidade de escutar, observar, reconhecer esse corpo-depósito de memórias individuais e coletivas aparecem com frequência relatos tristes, desgarradores, choro, nostalgias, duelos, angústias, decepção nos participantes das oficinas. E da mesma maneira, quando vêm à tona em palavras e saem, tomam outro rumo, até a compreensão desses retalhos de história como uma parte a mais da vida, acima das mortes.

Nos 6 cenários concluo com a mesma clareza e intensidade que em um país que dança antes, durante e depois da guerra, dança-se para não esquecer os corpos, para não nos desconectarmos do que somos, para sobreviver ao horror, para fazer luto pelos que se vão, para reconstruir o que se partiu, para inventar-se a paz. Os professores sabem disso com uma tácita sabedoria do ofício, e insistem em sua tarefa de ensinar; dança-se porque através da dança tecem-se fibras que nos conectam às noções que sustentam a esperança: identidade, território, coletivo; e todas elas são tecidas a partir de, com e através dos corpos dos bailarinos e aprendizes.

Uma vez perguntei a um idoso, um sobrevivente da ocupação paramilitar, habitante de algum povoado da região dos Montes de María, porque não haviam deixado de fazer as festas populares, porque insistiam em dançar mesmo depois de terem visto massacres e outro número infinito de violências, e a resposta foi contundente: “porque, se não dançamos, morremos”.

Aí entendi que o que para mim, desde a universidade, era uma hipótese ou uma referência do meu ofício, para eles era uma necessidade vital.

Conclusões

A partir das reflexões e conclusões de cada um dos processos, pude rastrear alguns pontos em comum, que à luz das aprendizagens são importantes no sentido de dar à dança um lugar, uma derivação desse lugar central que tradicionalmente teve nas manifestações dos povos e de seus acontecimentos, como cenário de reconciliação e reparação para populações que

estiveram em contato direto com o desenrolar do conflito armado, de um ou de outro lado.

É inegável que a dança aparece como campo fértil para o diálogo, a aproximação e o reconhecimento entre universos pessoais distintos, porque, basicamente, nos aproxima de um território comum a todos os habitantes de um país que privilegia a festa como manifestação da vida e da morte: estamos culturalmente educados para dançar na fartura e na escassez, para celebrar e fazer o luto. Há um lugar para a dança também nesse processo de reconstrução de povos, de reparação de vítimas, de reconstrução de memória da guerra.

Tudo ocorre em primeiro lugar em cada indivíduo, e então em cada corpo. Sendo a dança o lugar de encontro dos corpos, torna-se possível pensar que através dela possam ser tecidos ou restaurados os laços entre as pessoas. Talvez não seja apenas a dança como exercício, talvez seja a abertura de um espaço para reconhecer os outros na mesma via de reparação de si mesmos...

Essa necessidade de nos sentirmos parte de um coletivo nos empurra para os outros, outros corpos, para a necessidade de contato físico como realidade pulsante aparece, algumas vezes, nos diálogos, nos exercícios espontâneos e nas reflexões dos participantes de um e de outro processo. A reconstrução do universo vulnerável, da vítima e do vitimador, através da reconstrução de seu eu individual, mostra-se timidamente nas palavras, mas generosamente nos gestos e expressões dos corpos. E todas essas respostas possíveis aparecem, algumas vezes, esboçadas em figuras de danças de duplas, danças coletivas, danças com e sem coreografias definidas; danças onde a gente se encontra a partir do corpo, com outros que estão ali, decifrando o mesmo espaço.

A dança propicia o encontro entre mundos distintos e permite a construção de outros possíveis, onde cada membro de uma coreografia, de uma fileira, roda ou marcha é um semelhante, é parte de um grupo em movimento, em particular, no desenrolar das danças tradicionais, onde esses espaços do coletivo são privilegiados frente à destreza do virtuoso: é maravilhoso ver um corpo gracioso e hábil dançando, mas é comovente ver um grupo movendo-se em uníssono, a um só compasso. O delicado tecido simbólico das danças vai permeando os bailarinos aprendizes e levando a essa consciência de grupo sem necessidade de negociações verbais ou de imposições, simplesmente através do corpo e de sua associação com os outros, com seus corpos também.

Com base no que somos, no que construímos historicamente como uma identidade em meio a um conflito armado, seguimos dançando. Dançamos para celebrar, para respeitar o luto, para nos encontrarmos com o outro como par, e mesmo com o inimigo em meio à trégua. A dança se converte em um lugar de resistência ao horror da guerra, é uma fonte de esperança. As relações

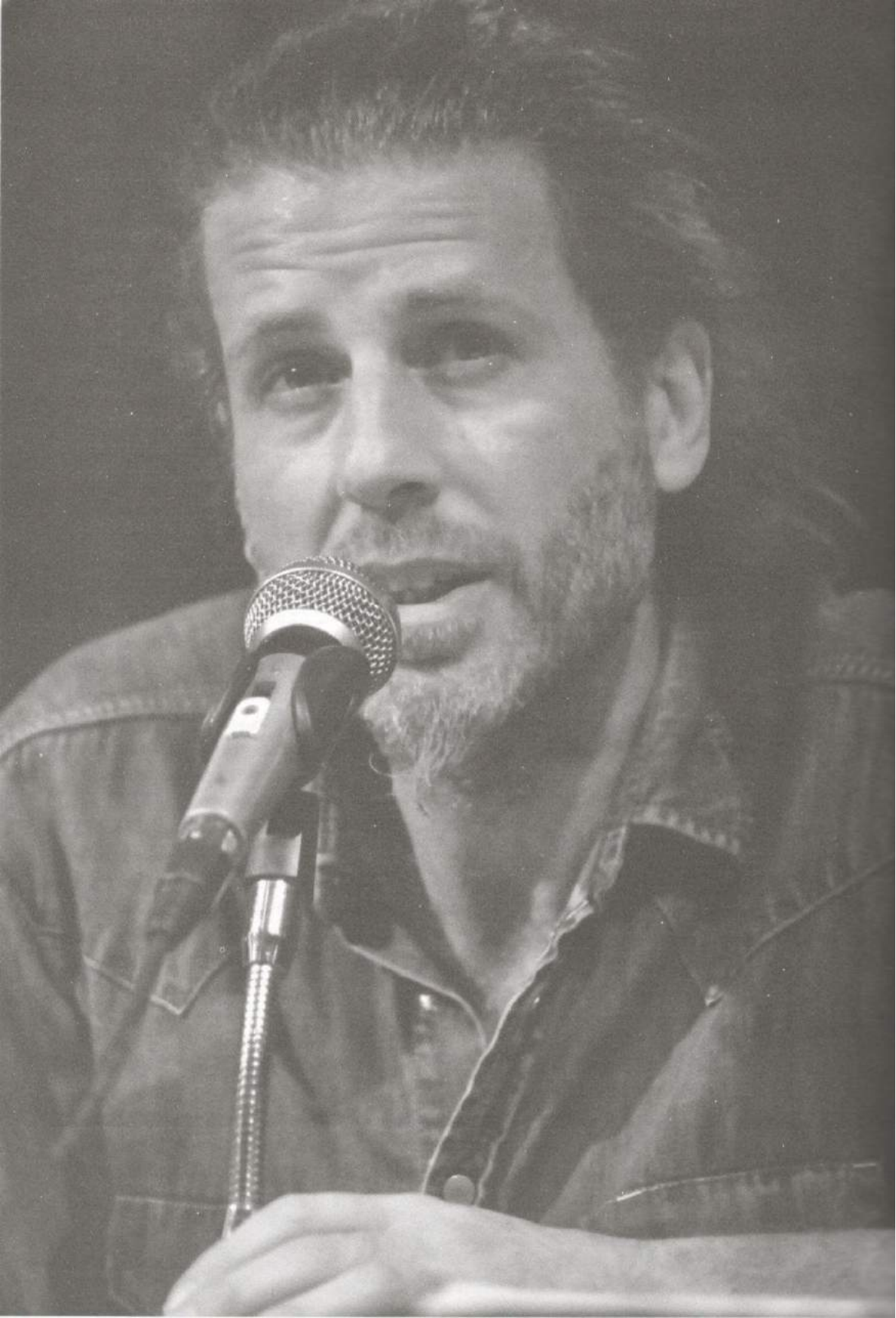
entre o que somos e o que dançamos são estreitas, tanto como a relação entre a nossa identidade e o movimento de nosso corpo.

À medida que somos capazes de nos compreendermos como uma totalidade, um tecido feito de fibras de ideais, impulsos, movimentos, expressões, vai ser possível compreender como os guerreiros, as vítimas, os espectadores do conflito somos uma constelação de experiências que dão forma a nossas ações na vida, como comunidade interconectada, como habitantes do mesmo território. Um grande corpo, feito de partes inconscientes umas das outras, todas portadoras de memória de um único povo.

Quando começamos a buscar paz, começamos a fazer perguntas. Estamos obrigados a olhar para trás e a encontrar respostas. Sem dúvida, a política propõe distintas formas de aproximarmo-nos do fim do conflito, mas é no interior das comunidades e entre seres humanos que a paz é feita e construída. Neste caso particular, a dança pode fazer parte da conciliação: oferecendo olhares e perspectivas respeitosas sobre os corpos e suas histórias, a possibilidade de nos reunirmos ao redor da música, é dada às comunidades a possibilidade de encontrar respostas para sair de um marco definido pelo conflito, e entrar em um marco definido pela vontade de fazer parte de um coletivo.

Está escrito no meu corpo que a minha história tem sentido quando danço. Às vezes, preciso de dias para dar forma às ideias, meses para decidir escrevê-las e muito tempo lendo o que escrevi para realmente entender a direção na qual penso, e, portanto, logo vislumbrar entre isso alguma coisa que possa ser útil a alguém mais... mas basta um par de horas de dança para respirar melhor e sentir com certeza que essas viagens têm um sentido e propósito, que esse trabalho é útil a alguém além de mim, como um feixe de ideias que povoam um corpo.

Gosto de imaginar que o mesmo possa ocorrer ao meu país, como um corpo feito de todos: levaremos anos para encontrar formas legais e políticas para estabelecer alguma paz, como um corpo de nação, mas talvez esse tempo não esteja nem tão longe, se nós, partes desse assunto, começarmos a viver como comunidades que buscam reconciliação e formas pacíficas de coabitarmos uns com os outros, vivendo e dançando, escutando a memória dos corpos e aprendendo o que somos, e o que podemos ser.



MEMÓRIA DO TEATRO ARGENTINO GALINA TOLMACHEVA

Martín Wolf

Em 1925, Galina Tolmacheva chega a Buenos Aires, uma cidade que fomentava a imigração, garantindo não apenas o desenvolvimento econômico, mas também a não intervenção do Estado na vida privada das pessoas, a plena liberdade. Gala – assim a chamariam anos depois seus discípulos mais próximos – repetia cada vez que lhe perguntavam sobre sua condição de imigrante: *talvez eu seja mais argentino que você, porque eu escolhi ser!*

Dois anos depois da chegada, recebe a cidadania, e progressivamente se introduz no campo teatral argentino. Até 1987 – ano em que se suicidou, junto com Konstantin Von Shultz, seu último marido – dedica-se a traduzir as obras completas de Chekhov, Puchkin, além de contos escolhidos de Tolstói; cria e dirige a Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Cuyo, ABC de Mar del Plata e o elenco Pequeño Teatro de Mendoza; dirige e encena Eugene Ionesco, Sófocles, Hugo Von Hofmannsthal, Antón Chekhov, Gregorio de Laferrere, Molière, Friedrich Durrenmatt, Fernando Lorenzo, John B. Priestley, George Bernard Shaw e Miguel de Cervantes Saavedra, entre outros autores. Além disso, introduz e publica as concepções pedagógicas e espetaculares dos maiores renovadores do teatro moderno, como Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Feodor Komisarjevsky, Max Reinhardt y Konstantín Stanislavsky.

Ou seja, o legado de Galina Tolmacheva é tão grande e indiscutível no campo teatral argentino que o fato de que a historiografia teatral local não lhe outorgue um lugar destacado nas contribuições específicas realizadas no país constitui uma omissão imperdoável. Acaso esse *esquecimento* esteja vinculado com aqueles deslocamentos reais e simbólicos que realizou Tolmacheva ao longo de sua vida: não apenas com a decisão de mudar-se do centro para a periferia (de Buenos Aires para Mendoza), visando a desenvolver o trabalho com o teatro, mas também com o fato de ter sido uma militante ativa do Exército dos russos brancos, braço militar do Movimento Branco, que reunia as forças contrarrevolucionárias pró-czaristas, que, após a Revolução de Outubro, combateu o Exército Vermelho. Ou, talvez, apenas esteve à frente de seu tempo e, por isso, não pôde ser ouvida... Sejam quais forem

os motivos de tal omissão, não é objetivo do artigo investigá-los. Ao contrário, buscamos descobrir o *ator de Tolmacheva*, concentrando-nos na análise de suas contribuições no campo da pedagogia e da pesquisa teatral local; a saber, no modo particular no qual associou seu próprio ideário ético e estético com o de seus mestres – em particular, o de Konstantín Stanislavsky, de quem foi aluna nos anos de formação como atriz, em Moscou. Porque, além do debate contra ou a favor de Stanislavsky – a esta altura, se não estéril, ao menos, envelhecido... –, pretendemos indagar que elementos Tolmacheva usou do método do Mestre; uma apropriação que teve a particularidade de não se estruturar unicamente em torno da leitura e estudo de textos escritos, mas também em torno de suas vivências dos anos nos quais foi uma atriz em formação e “experimentou” no próprio corpo de aluna, as pesquisas do grande Mestre russo.

Galina Ivanovna Rudenko (Tolmacheva é o sobrenome de um ex-marido) nasceu em Iecaterinoslav, Ucrânia, em 1895. Muito jovem, mudou-se de San Petersburgo para Moscou, para ingressar na Faculdade de Filosofia e Letras, e para estudar teatro.

Em Moscou, presenciou um dos períodos de maior intensidade do teatro russo e um dos mais “produtivos” do teatro ocidental; um teatro que estava em plena ebulição e mudança, um teatro que, imerso em constantes buscas e inovações, incorporou-a imediatamente em suas hostes, transformando-a em testemunha e partícipe do início da chamada modernidade teatral. Estudou atuação com Stanislavsky e depois com Komisarjevsky (que, além de ser o fundador do Teatro Trâvia – no qual Tolmacheva foi primeira atriz e estimada docente –, foi seu marido e pai da única filha).

Sabemos, porém, que não era apenas no teatro que a Rússia atravessava um período de transformação. A convulsão que vivia o país nesses anos também era política. E o espírito inquieto de Tolmacheva não ficou à margem de tais acontecimentos. Assim, depois da revolução de 1917, militou no Exército Branco e, vestida de homem e de comunista, ajudou os perseguidos pelo regime a fugirem. Resistiu até onde conseguiu, mas fugiu definitivamente da pátria quando a cidade de Sebastopol foi incendiada, deixando a filha com uma babá. Jamais soube o destino de sua única descendente.

Na Europa, colaborou com Forreger, criou e dirigiu na Iugoslávia um elenco de atores imigrantes, que chamou de Teatro Russo. Em seguida, mudou-se para a Alemanha e a França, onde, aparentemente, se separou de Komisarjevsky. Os acontecimentos que envolveram a separação deixam entrever quanta intransigência ideológica existe em sua personalidade (que foi

celebrada por seus seguidores tanto quanto foi criticada pelos detratores; que foi também o fator que explica sua marginalidade no teatro argentino): conta Pedro Rossel – considerado “um filho” por Tolmacheva y por isso herdeiro de seus bens – que, estando em Paris, Komisarjevsky levou Tolmacheva ao Les Folies Bergère e confessou que não apenas encontrava valores artísticos no espetáculo a que assistira, como também este lhe parecia maravilhoso, obtendo como única resposta de Gala uma bofetada e um adeus para toda a vida. Da mesma forma, sua discípula Nina Cortese relata: “Lutara no como oficial do exército branco, empunhando uma arma contra o próprio marido, que se encontrava no grupo adversário” (1998, p. 21).

Embora não esteja claro como se concluiu a relação com Komisarjevsky (porque, deve-se observar, ambas as anedotas indicam o temperamento forte de Gala e não se constituem como relatos com valor documental), seus dias em Paris terminam e se muda e estabelece definitivamente na Argentina.

A vida de Tolmacheva está cheia de mistérios: tanto nos testemunhos orais quanto nos escritos dos que a conheceram, destacam-se os fatos que sempre a colocam como protagonista de um romance, como uma heroína trágica. Tolmacheva, expulsa de sua terra, vive um destino de sucessivos exílios que sempre a conduziram para as margens: de Moscou à Europa do Leste, da França à Argentina, de Buenos Aires a Mendoza e da capital da província a Chacras de Coria. Trata-se de uma viagem “para fora”, na qual nunca deixou de comprometer-se com seus semelhantes, de integrar-se ativamente na cultura de cada povo com que viveu.

Galina amava as montanhas e voltou para elas: nascera nas proximidades dos Urais e escolheu morrer nos Andes.

Em busca do teatro perdido

Modificações no paradigma dominante da pesquisa teatral

A Argentina é um país com uma história teatral muito rica. No entanto, não existe nenhuma produção ensaísta abundante que registre e analise minuciosamente suas épocas, protagonistas, poéticas e fatos relevantes. O teatro, especialmente o fenômeno cênico, continua sendo a Cinderela do campo das humanidades. É certo que, nos últimos quinze anos, aumentou consideravelmente a publicação de livros e artigos sobre dramaturgos, diretores, atores, grupos e tendências, mas ainda não se chegou a cobrir minimamente a existência histórica de um *corpus* tão vasto e complexo.

Jorge Dubatti

Como assinalamos, são escassos os estudos dedicados à obra de Tolmacheva e concentrados na análise de sua obra pedagógica e como diretora, ao contrário da obra de pesquisadora. No entanto, as contribuições que deu Tolmacheva foram decisivas.

Em uma etapa inicial da pesquisa teatral na Argentina, na qual o objeto de estudo era quase que exclusivamente o texto dramático, dedicou-se a estudar o teatro como acontecimento e como fenômeno cênico. Em 1946, publica o livro *Creadores del teatro moderno*, editado por Centurión, no qual estuda e analisa o que Jorge Dubatti (2009) denominou o “teatro perdido” através de memórias próprias e alheias, cartas pessoais, críticas, artigos de revistas, anedotas, retratos, ilustrações, fotos de vestuário, esboços cenográficos e espaciais. Isto é, sob a certeza de que *a verdadeira história do teatro ainda não fora escrita*, e de que para encontrá-la era necessário fazer referência, além do significado histórico e do valor literário da peça, a todo tipo de material meta e paratextual, afirmou: “Não tendemos ao ‘objetivismo histórico’. Aspiramos ao contrario a indicar uma nova direção no estudo do problema teatral, de um novo método.” Depreende-se do texto não apenas a ideia de um leitor no qual se possa despertar *desejos de continuar trabalhando num campo quase ermo* (1946, p. 21), mas também a intenção de fomentar e abrir novos caminhos no campo da pesquisa teatral.

Nesse sentido, cabe retomar o que se afirmou no início do presente artigo: Galina Tolmacheva foi uma mulher à frente do seu tempo. Os pontos de correspondência entre suas ideias acerca das matérias pendentes e capítulos obrigatórios da pesquisa teatral esboçados até meados do século XX não se diferenciam muito do que hoje se concebe como, ao mesmo tempo, necessário e ausente nos estudos teatrais. Assim, se Tolmacheva afirmou que “quando os historiadores se dedicam ao estudo da literatura dramática em lugar de estudar a arte cênica interpretativa e representativa, não são historiadores do teatro, mas de uma das artes auxiliares do próprio teatro como tal” (1946, p. 24), sessenta e três anos depois Jorge Dubatti – prestigioso pesquisador teatral argentino – concordou com ela ao assinalar:

O teatro é acontecimento da cultura viva, nos corpos, no espaço e no tempo, acontecimento efêmero que constrói entes efêmeros. O teatro dura enquanto dura o acontecimento irrecuperável, por isso, a história do teatro é a história do teatro perdido. Em consequência, ao estudar o “drama” – é indispensável esclarecer – não nos referimos apenas à literatura dramática conservada, mas a uma composição integral, mais ampla, que subsume o literário a uma concepção heteroestruturada do acontecimento onde são determinantes o corporal, o cênico, o convivial e o territorial por sobre o literário (2009, p. 5).

Em *Creadores del teatro moderno*, Tolmacheva analisa as características que adotou a transição entre dois períodos fundamentais da história teatral do Ocidente, que se produziu entre as ruínas do ator divo do século XIX aos inícios dos Laboratórios Cênicos do XX, descrevendo as poéticas de Antoine, Fort, Copeau, Teatro de Meinengen, Reinhardt, Craig, Stanislavsky, Meyerhold e Komisarjevsky.

O que se deve verdadeiramente destacar de sua obra de pesquisadora não é apenas que, como assinalamos, exerce um olhar absolutamente moderno, uma capacidade de entrever os assuntos ainda pendentes da historiografia teatral, mas o modo particular no qual estabelece relações entre a linguagem visual, o som, os objetos, o espaço, o movimento, os espectadores, os atores, os dramaturgos, os *diretores*, e os contextos históricos e sociais, além de artísticos. Ou seja, até fins dos anos 40, quando não abundavam no campo teatral argentino os estudos supostamente pormenorizados e sistematizados das inovações concretas que os mestres europeus haviam realizado, Tolmacheva encara a ousada tarefa de estudar como teve início e se desenvolveu essa nova etapa do teatro. Uma “nova etapa”, não é necessário dizer, cujos resplendores chegam aos dias de hoje.

Tolmacheva considerava que o teatro era um fato vivo; por isso, interessava-lhe transmitir o que ocorria no palco e entre o palco e a plateia. Entendeu muito cedo que deveria preservar, nas suas pesquisas, o irrecuperável, o efêmero, o que acontece, pois, segundo sua concepção, “o teatro é um espetáculo no qual pessoas vivas, os atores, atuam para representar algo, para interpretar o espírito de alguém por meio de um acontecimento que é encenado”. (1946, p.15). Trata-se de uma definição na qual o espectador aparece concebido em função da ideia de recepção ativa; por isso, afirma que “o espectador, como o artista, é cocriador do espetáculo” (1946, p.104).

Talvez, na hora de desempenhar seu papel de historiadora, sua condição de alguém que faz a arte teatral levou-a a estudar o teatro a partir de suas tensões vivas, e não apenas a partir das que se encontram no texto dramático. Nesse sentido, surpreende a contundência com que defende que os historiadores do teatro não compreendem sua função real:

A arte dramática – a arte da interpretação e representação do drama, sem a qual a obra teatral por maior que seja existe apenas como peça literária incompleta, a arte dramática que tem existência própria em todas as épocas e povos – com o concurso da criação literária ou sem ela, esta arte é pouco considerada por quase todos os trabalhos históricos sobre o assunto. Muitos autores acreditam ocupar-se de teatro ao tratar apenas de seu repertório (1946, p. 22).

Por isso, aprofundando essa concepção teatral, Tolmacheva considerou que, no estudo do acontecimento, deve-se considerar o ator como essência dele, e denuncia a falta de registro sobre este:

É digno de nota que, em tais histórias, diz-se muito pouco também sobre os atores, estas pessoas que são a essência, a substância primitiva do teatro. O que sabemos sobre eles? Nada ou quase nada. Que tipo de pessoas eram? Como e o que pensavam, o que sentiam e como criavam? Em vão, buscaremos resposta para essas perguntas nos inúmeros e grossos volumes que, tratando da matéria teatral, não satisfarão nossa curiosidade, tão verdadeiramente justa. Os atores? Um historiador “sério” não se ocupa de tais “pequenices” (1946, p. 23).

Em resumo, é curioso confirmar como Tolmacheva se antecipa em décadas aos parâmetros atuais da investigação teatral. Ela lançou um olhar desviado dos cânones de pesquisa daqueles anos, que não se adaptou aos horizontes de expectativas da época, conduzindo-a a uma espécie de incompreensão de seus pares. Felizmente, suas concepções sobre o fato teatral permaneceram em seus livros. Existem, não obstante, referentes inquestionáveis da obra crítica, como Ernesto Schóo, que valorizaram seu trabalho: de fato, o crítico argentino reconheceu que o primeiro livro de Tolmacheva foi a “Bíblia de sua juventude”. Isto é, embora a rejeição não fosse absoluta, sua concepção de como devia trabalhar e o que devia estudar o historiador de teatro foi absolutamente inovadora (e por essa razão também foi marginalizada da centralidade do campo), pois seu enfoque, suas perguntas, não tiveram seu apogeu no campo teatral argentino até os anos da pós-ditadura.

Em resumo – e cabe insistir nisso –, retomando os conceitos apresentados por Dubatti (2009), Tolmacheva compreendeu que o que se devia registrar e transmitir é a história do teatro perdido. Tolmacheva merece ser considerada como uma precursora da pesquisa teatral argentina.

Buenos Aires: entre arte e política

Tolmacheva viveu em Buenos Aires entre 1925 e 1949, ano em que se radicou na província de Mendoza. Nesse primeiro período, sua atividade teatral pública é intermitente e se mescla com sua militância política. Entre suas atividades políticas, pode-se mencionar a edição da revista *El ruso en la Argentina*, pertencente ao partido monárquico revolucionário.

Por meio do amigo Ezequiel Martínez Estrada, que a encarrega de uma conferência sobre o teatro russo, é que se dá o regresso ao teatro.

Em 1937, viaja para a França por alguns meses junto ao último amor, Konstantin Von Shultz, pianista – o mesmo que, cinquenta anos depois, para cumprir um antigo pacto selado com a amada, dispara mortalmente um revólver calibre 22 no peito.

Pouco se sabe sobre a atividade de Tolmacheva em Buenos Aires: os registros são escassos e se relacionam à sua vida privada. No entanto, pode-se associar a obra e o ideário estético de Tolmacheva na linha do teatro de arte, cujos postulados estavam nas antípodas do teatro popular (revista *criolla*, sainete, grotesco *criollo*), dominante nesses anos. Pode-se dizer que Tolmacheva defendia um teatro de texto e fundamentalmente por um ator “formado”; ambos os pilares contradiziam os procedimentos do circuito popular. No que se refere à formação dos atores, talvez não seja inteiramente arriscado encontrar em sua figura e credo estético uma consonância com as inovações que a esse respeito eram levadas a cabo no âmbito cultural oficial: recordemos nesse sentido que, um ano antes da chegada a Buenos Aires, sob a iniciativa do presidente Marcelo T. de Alvear, foi reinaugurado o Conservatório Nacional. Por isso, podemos compreendê-la como uma atriz integrante do que Osvaldo Pellettieri (2003) denominou *os precursores da modernização dos anos 1930*.

Na atividade cultural, Rosell conta que nesses tempos editava *Sembrando*, um jornal político-literário, escrito inteiramente por ela, que assinava com diferentes nomes (Tolmacheva usava muitos nomes, mudava constantemente: o mais lembrado é “Garuto” – “Ga” de Galina, “ru” de Rudenko e “to” de Tolmacheva). O que se sabe é que não há mais informações relevantes até 1946, ano em que, como vimos, publica *Creadores del teatro moderno*, e funda a Escuela Dramática de Buenos Aires, um empreendimento que foi apoiado pela Fundación para el Estímulo del Teatro (FUPET). Com os alunos que frequentam a escola, forma então o Teatro de Actores, um grupo cujo nome se constitui em índice da importância que a diretora e docente conferia aos atores: para Tolmacheva, *o ator é a substância do teatro*. Dessa escola, os nomes mais reconhecidos são os de Enrique Fava, Mercedes Sombra, Marcelo Lavalle e María Luisa Bemberg. Em 1947, estreia *Semillas antiguas*, de Julio Vier, com os alunos, no Teatro Odeón – um espetáculo que contou com música composta por Alberto Ginastera. Tratava-se de um espetáculo que, como anos depois reconheceu a crítica, “em seu momento, serviu para mostrar a Buenos Aires os primeiros frutos de uma maneira nova e profunda de entender o trabalho dos atores no teatro” (“Galina la grande” no jornal *Confirmado*, 21 de agosto de 1969, Mendoza). Ou seja, em sua primeira e única encenação em Buenos Aires, as críticas coincidi-

ram ao destacar as mudanças que a diretora e docente introduzia no campo teatral argentino, tanto em relação aos atores – dos quais se destacou o equilíbrio do conjunto – quanto no que se refere à síntese dos signos da encenação. Mas, além dessa valorização da instância crítica, a temporada não durou o previsto, pois, categórica como era, Tolmacheva percebeu que os atores não tinham a disciplina que ela considerava essencial para o trabalho e, por esse motivo, deu por terminada a relação com o elenco e o espetáculo quando a obra ainda estava em cartaz: “[Galina] não gostou do comportamento dos atores atrás do cenário. Foi para o *hall* principal, onde estava o público reunido para entrar na sala, e, diante das pessoas, arrancou o nome do cartaz e disse: ‘Não dirigi esta porcaria que vocês vão ver!’” (Bagnera, 1996).

Sua atividade em Buenos Aires se estendeu por mais dois anos. Pouco depois se mudou para Mendoza, província onde constituiu sua última morada.

Mendoza: entre a direção e a educação

Quando Tolmacheva chega a Mendoza, distancia-se da atividade política e se dedica por completo à teatral. Embora nessas terras pudesse ter continuado com seu ativismo político, pois a comunidade russa já estava assentada na cidade de Mendoza, Galina recusou todo contato com ela. Conta Masha Ivanovna, integrante da comunidade dos russos ortodoxos, que, na época de sua chegada, foram visitá-la para convidá-la a ser parte de sua igreja, mas, entre distante e amável como era, Tolmacheva comunicou-lhes que não tinha nenhum interesse em relacionar-se com a comunidade.¹ Como veremos, embora sua vontade fosse manter-se à margem do político, não pôde concretizar seu objetivo, pois uma rápida revisão da história argentina demonstra que, em nosso país, arte e política nunca estão tão separadas como parece. E Galina Tolmacheva viveu as consequências disso na própria pele. Com efeito, ao longo da história argentina, muitas foram as ocasiões nas quais o campo de poder se imiscuiu no campo intelectual, conduzindo não apenas a constatar que sua “relativa autonomia” a rigor não existia: nos anos em Mendoza, afastada do ativismo político, Tolmacheva foi vítima de abusos de poder que interromperam bruscamente sua atividade de formação.

Da estada de Tolmacheva em Mendoza registram-se dois períodos: o primeiro, de 1949 a 1955, abrange o trabalho junto à Escuela de Teatro e ao elenco universitário; o segundo, entre 1981 e 1986, com o Pequeño Teatro.

1 Entrevista com Masha Ivanova realizada pelo autor em 15 de fevereiro de 2008, em Mendoza.

Nesses dois períodos, Tolmacheva consegue realizar a ação pedagógica mais significativa em nosso país.

Em relação às contribuições realizadas no primeiro período, cabe assinalar que, em 1949, ela cria e dirige a Escuela Superior de Arte Escénico, da Universidad Nacional de Cuyo. Ao chegar à universidade, Tolmacheva se nega a pendurar os retratos de Eva e Juan Perón, por considerar que essa era uma Casa de Arte e se tivesse retratos, deveriam ser dos artistas. Esse fato, que lhe custou um atentado por parte das autoridades em via pública, seria uma espécie de ato premonitório sobre seu final na instituição...

Em 1951, após dois anos dedicados exclusivamente à formação dos alunos, forma com eles o grupo Teatro de Cuyo, que encenou: *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *El retablo de las maravillas*, de Cervantes; *Pigmalión*, de Shaw; *El médico a palos*, de Molière; *Los parasitos*, de Martín Coronado; e *Ollantay* – drama inca em versão comparada de Farfán Eyerbe, Pacheco Zegara, Barranca e Spilsbury, que foi sua última peça e a de que ela mais se recordava –, entre outras. Relata José Navarrete (2007, p. 246) em relação à *Ollantay*: “o público apreciou a complexidade da montagem: cantos, bailes, música de queñas originais e ao vivo, cenografia sintética e figurino e objetos de cena adequados, e os jornais falaram do ‘bom gosto, da sobriedade e do sentido artístico da peça’.” As obras eram representadas na universidade, em espaços abertos, no Teatro Independencia, e depois viajam pela província e pela região.

Em 1953, Tolmacheva publica *Ética y creación del actor*, ensaio sobre a “ética” de Konstantin Stanislavsky, com edição da Universidad Nacional de Cuyo: “em 2 de agosto de 1938, trinta anos depois de escrever aquelas linhas (...), Stanislavsky, já muito doente, selecionou e separou todos os manuscritos e notas que queria (...) para dar-lhes forma definitiva: entre eles, encontrava-se o manuscrito sobre a ética” (1953, p. 15). Trata-se de um ensaio que aborda “a influência do fator ético sobre o desenvolvimento da arte teatral e sobre a criação dos artistas teatrais” (1953, p. 15), publicado em Mendoza nove anos depois de ser publicado, pela primeira vez, no *Anuario del Teatro Artístico de Moscú*; um ensaio que, ao se constituir em livro de leitura obrigatória para todos os alunos da universidade, assinala o estatuto e o alcance de suas convicções artísticas e vitais. Tolmacheva compreendeu que existe uma relação direta entre a ética, a disciplina e a criação; por isso, promoveu um teatro e um tipo de ator “responsável”, educado, comprometido, dono de uma grande integridade ética e artística.

Nesse período, encontramos entre seus alunos Luis Politti, Aldo Braga, Gregorio Manssur, Nina Cortese, Eva Cabral, Fernando Lorenzo, Rosaura Díaz, Néstor Romero, Carlos Owens, Luisa Games e Tino Pascali.

Durante a direção na escola de teatro da universidade, em várias oportunidades, Tolmacheva foi pressionada. Conta Pedro Rosell²: “...peronistas muito fanáticos denunciavam que Gala tinha alunos comunistas. “São jovens, e dos meus alunos, me ocupo eu”, dizia ela, e quando apareciam com as denúncias para levá-los, jogava os papéis no rosto deles. Chiche Doméstico³ e Fernando Lorenzo eram esquerdistas, e, embora fosse anticomunista, sempre os defendeu.”

As pressões repetiam-se com mais frequência, e ela se viu obrigada a renunciar em 1954. No ano de 1955, com a interrupção do governo de Juan Domingo Perón pela chamada Revolução Libertadora, Tolmacheva é reincorporada à universidade, a pedido dos antigos alunos. No entanto – e paradoxalmente no mesmo país que elegera como residência porque se gozava de “liberdade” –, poucos meses depois, viu-se sem o trabalho por ser considerada “comunista”. Não é necessário dizer que “a russa branca do teatro” não se havia tornado “vermelha”, mas que a incapacidade que caracterizou os golpistas não lhes permitiu discernir que “russo” não significava necessariamente comunista.

Sem poder continuar a obra pedagógica em Mendoza, afasta-se por um tempo das montanhas, partindo para o mar. No ano de 1953, seu discípulo José María Orensanz fundara o Teatro-Escuela ABC, de Mar de Plata, sala pioneira na atividade independente da região atlântica. Após a demissão da Mestra da direção da Escuela de Teatro de Cuyo, Orensanz a convida para dirigir seu Teatro-Escuela. Tolmacheva aceita, viaja a Mar del Plata e permanece dois anos trabalhando no projeto de seu discípulo. No ano de 1957, termina o trabalho na cidade atlântica e regressa a Mendoza.

Até 1980, ano em que cria o Pequeño Teatro – com o qual ocorre seu regresso à atividade teatral –, em um isolamento quase absoluto, e já na casa de Chacras de Coria (novamente aos pés das amadas montanhas), além de dar aulas particulares a uns poucos escolhidos, dedica-se a traduzir os autores russos já mencionados, e realiza uma série de pesquisas sobre teatro oriental e sobre os mitos andinos (lamentavelmente não publicadas). Nessa segunda fase de sua carreira artística em Mendoza, junto com o Pequeño Teatro, estreou *Lady Macbeth*, de Domingo Renaudière de Paulis, *Electra*, de Sófocles (em versão de Tolmacheva); *Ha llegado un inspector*, de Priestley; *La lección* e *La cantante calva*, de Ionesco; *El aniversario* e *Pedido de mano*, de Chekhov – comédias do dramaturgo russo que são particularmente lembradas pela diretora.

2 Entrevista a Pedro Rosell realizada pelo autor em 18 de janeiro de 2008.

3 Nina Cortese.

Entre os alunos que formou e que integraram o elenco, encontramos Marta Persio, Miguel Wankiewicz – que fora seu assistente de direção nesse período –, Martín Neglia, José Navarrete, Elina Knoll, Josefina Otero e María Adela Calderón.

No que se refere à recepção crítica de suas peças, Tolmacheva declarou: “Invariavelmente, o povo reage melhor que os intelectuais” (Tolmacheva, no diário *El andino*, sábado, 12 de julho de 1975). Tanto no primeiro período, no qual trabalhou na universidade, quanto no segundo, em que trabalhou de forma independente, a crítica jornalística nem sempre a tratou como ela acreditava que merecia: embora em algumas ocasiões tivesse lido elogios a seus trabalhos, em outras, debateu-se com uma opinião desfavorável. O público, no entanto, sempre comemorou suas apresentações.

Em resumo, podemos afirmar que mesmo que, como diretora, Tolmacheva tenha criado respostas prontas, o mesmo não ocorreu com seu trabalho como docente: os alunos e discípulos sempre a consideraram uma grande Mestre.

Gala, a Maestra

Entre as tensões dos “racionalistas” e dos “intuicionistas”

Segundo a teoria dos “racionalistas”, a técnica ocupa um lugar preponderante na arte interpretativa, enquanto que para os “intuicionistas”, os atores da inspiração pura lhe atribuíam um papel secundário, embora importante, afirmando que a técnica somente serve para que o ator considere mais fácil transmitir as imagens criadas por sua fantasia para o espectador, contagiando-o com as emoções vivas do intérprete em estado de inspiração. (...) Mais adiante, veremos como o mesmo tema será debatido por diretores (...) Já não se chamarão racionalistas ou intuitivos, mas formalistas e espiritualistas. No fundo, porém, a questão é a mesma (1946, p. 31).

Komisarjevsky, o intuitivo

Como mencionamos, Tolmacheva admite em sua formação de atriz dois mestres: Stanislavsky e Komisarjevsky.

A partir das declarações em entrevistas em jornais, do que dizia aos alunos e das próprias publicações, pode-se afirmar que, embora elogie Stanislavsky, sua não adesão ao método é contundente: “Embora as ideias de Stanislavsky,

vsky me interessem, seus métodos me repugnam e já lhe disse isso demasiadas vezes...” (“Galina la grande”, no jornal *Confirmado*, 21 de agosto de 1969).

Para ela, a concepção de Teatro de Síntese de Komisarjevsky resume todas as renovações de que o teatro precisava e, ao considerá-lo superior ao primeiro, ela o adotou.

Tolmacheva não reconhece no “grande Mestre russo” o seu Mestre. Como veremos a seguir, embora vivenciando e estudando, elogiando e criticando Stanislavsky, seu ideal de teatro foi extraído de Feodor Komisarjevsky.

Este “desconhecido” diretor e professor nasce em 1882, em Veneza, Itália. Integra uma família de conhecidos artistas russos: o pai, Feodor Petrovich, um famoso tenor da ópera imperial de São Petersburgo, e professor do conservatório de Moscou, foi Mestre de Stanislavsky. A irmã, Vera Komisarjevskaja (1864-1910), foi primeira atriz do Teatro Imperial de Alexandre: com efeito, no teatro, “A Komisarjevskaja” protagonizou *A Gaivota*, de Chekhov, uma das estreias teatrais mais lembradas da história do teatro pelo fracasso categórico que obteve a peça. Anos mais tarde, Komisarjevsky, abriu um teatro em homenagem à irmã, *in memoriam* de Vera Komisarjevskaja, conhecido como El Teatro Tranvia, onde, como já mencionamos, Tolmacheva foi primeira atriz e docente.

Depois da Revolução de 1917, Komisarjevsky foi nomeado diretor do Teatro Bolshoi, de Moscou, mas, em 1919, abandona a Rússia Soviética e se estabelece na Inglaterra.

Em 1931, é nomeado diretor artístico do Teatro Nacional de Shakespeare, em Stratford-Upon-Avon. Suas produções de *Macbeth*, *Rey Lear* e do teatro de Chekhov, levaram Tolmacheva a afirmar: “Komisarjevsky revolucionou o teatro de Shakespeare e descobriu Chekhov para a Inglaterra” (1946, p. 284).

Em 1939, viaja para os Estados Unidos para dirigir *O príncipe Igor*, de Boródnin, e, estabelecendo-se definitivamente no país, realiza produções na Ópera de Nova Iorque, é nomeado professor na Universidade de Yale, e finalmente cria o Komisarjevsky Teatro Estudio, em New Haven, onde realiza uma grande contribuição pedagógica. Entre seus alunos, encontramos Charles Laughton, Vivien Leigh e Elizabeth Bergner. Morreu em Connecticut, em 1954.

Komisarjevsky caracterizou-se por inovar no espaço cênico, no trabalho sobre a proxemia, e pelo desenvolvimento da linguagem visual: cenografia dinâmica, iluminação desenhada com luminárias não teatrais e o desenvolvimento do figurino. Pesquisou sobre montagens em espaços absolutamente vazios e trabalhados exclusivamente a partir da luz. Apresentava um repertório clássico com uma montagem moderna. As críticas são unânimes em assinalar que suas encenações obtinham uma grande harmonia toda vez que o diretor conjugava magistralmente na linguagem da atuação, o visual, o sonoro

e o espacial, graças a um trabalho sobre a síntese que conduzia a que os sistemas sígnicos da cena dividissem um ritmo comum: isto é, Komisarjevsky, *mais que montar, dirigia o espetáculo*.

Teatro de síntese

Tolmacheva, a partir dessa concepção de síntese, e muito atenta à relação com o discípulo (como veremos mais adiante, ao considerar a ideia de “transmigração”), pois considerava que as instituições educativas desnaturalizam o teatro, cria a escola da universidade. Por isso, em suas aulas, além de desenvolver técnicas de atores, difundiu a aprendizagem e a integração das linguagens cênicas, a partir da premissa de que “todos os artistas que intervêm na criação do espetáculo tem que ajustar-se a uma unidade interpretativa” (1946, p. 246). Isto é, a exemplo do mestre, Tolmacheva, pregava que todos os integrantes do espetáculo são cocriadores: tornando-se responsáveis por sua parte e seguindo as orientações do diretor, os atores também têm que trabalhar para encontrar um ritmo em comum. Por essa razão, o ator devia se formar em música, dança e nas artes plásticas, não (necessariamente) para aumentar sua cultura geral, mas para “entender-se” com os demais cocriadores do espetáculo.

“O Teatro de síntese de Komisarjevsky nos parece apontar diretamente ao Futuro teatro, ao teatro do amanhã”, previa Tolmacheva nos anos 40. Quando o ator-divo havia sido sepultado pela ditadura dos diretores, ela defendia que, em Komisarjevsky, ocorria a síntese de ambos: “a tese é o ator dominante no teatro, a antítese é o diretor onipotente, e a síntese é o ator-artista, livre intérprete e criador dos personagens em conjunto com o diretor, intérprete da obra em sua totalidade e criador do espetáculo” (1946, p. 303). A partir da estrutura de pensamento marxista (tese, antítese e síntese), Tolmacheva pensa a projeção do teatro.

É importante destacar que tanto o cruzamento de linguagens no teatro (ou, nos termos de Komisarjevsky: “a reunificação do que nunca devia estar separado”) – que, embora existisse antes, irrompeu nos anos 90, na Argentina – como o famoso equilíbrio entre ator e diretor, são fenômenos observáveis no campo teatral atual. Tolmacheva não se equivocou ao ver no futuro um teatro no qual se tivesse “tanta intensidade na ação como no aspecto pictórico do espetáculo” (1946, p. 291). Esse seria o futuro teatro.

As contribuições de Komisarjevsky, que afirmava “que o teatro deve expressar suas ideias em formas emocionais”, até hoje são ignoradas em nosso país, apesar dos esforços que Tolmacheva fez para torná-lo conhecido.

A transmigração

Esta é a herança mais apreciada, que recebeu de Komisarjevsky e que foi decisiva em seu trabalho: “Existem casos em que uma sugestão do diretor esclarece imediatamente a imaginação criadora do ator e, por canais complexos e inconscientes, desperta as fibras de sua emoção e dá a chave interior de uma frase, de uma cena, (...) imediatamente, algum estímulo abre caminho pelas trilhas complicadas de sua psique e dispara a mola...” (1953, p. 71). Tolmacheva, sem pretender explicar em termos racionais, apresenta um processo, talvez o mais antigo (e que se poderia relacionar com as concepções antropológicas, no que se refere à provocação de um “estado de luta” e em consonância com Grotowski: em evitar “ensinar”, mas eliminar as resistências psíquicas e físicas que inibem a expressão, a partir da “via negativa”), no fato de que o professor, por meio do contágio da própria tensão criadora, gera a compreensão do aluno. Esse processo de transmigração começa com o autor, passa pelo diretor até o ator, e se completa entre o ator e o espectador. Esse contágio é da ordem do irracional, é pura sensação, é um estado de ânimo que encerra uma – ou várias – emoção e que o professor, graças ao domínio que possui sobre o próprio instrumento, pode descarregar sobre o aluno e estimulá-lo assim a encontrar sua própria tensão criadora: “‘Ensino a quem quero’, costumava dizer. E com uma segurança que dava calafrios, nos levava até o limite do suportável” (1998, p. 35). Não há uma forma de contágio; o professor recorre ao que seja necessário para chegar ao objetivo, desde um sussurro, um grito, até um golpe físico.

Para poder gerar esse contágio, deve-se ter a experiência; “não se pode dar o que não se tem”, dizia Tolmacheva, e, por esse motivo, ela defendia que o professor deveria ser um artista-pedagogo:

Em sua riqueza, na multilateralidade de suas experiências anímicas (e a alma do artista, sobretudo a do artista pedagogo, deve ser rica e multilateral), o professor encontra um ponto de semelhança com o aluno, descobre que o que o aluno está passando ele também passou, de certa maneira, e então sente compaixão por ele. Esta é a única chave que abre e libera a alma do aluno, enchendo-a de fé e de confiança, tanto no professor quanto nele mesmo (1953, p. 37).

Esse processo empático não se aprende, no mesmo sentido que não se ensina, mas que funciona por contágio; é uma passagem a sensações físicas que provocam “humor”, nos dois sentidos da palavra: dos fluidos líquidos, da ordem física e da anímica.

Esse contágio, que é uma entrega do professor ao aluno (e que impacta no corpo, e joga na ordem do simbólico), Tolmacheva recebeu de Komisarjevsky. Ele, e não Stanislavsky, “a iniciou”; portanto, é quem leva a categoria de Mestre.

Stanislavsky, o racionalista

A relação de Tolmacheva com Stanislavsky é muito complexa. As declarações que a diretora e pedagoga deu acerca do mestre russo foram extremamente positivas ou negativas.

Embora tenha afirmado: “Estudei com Stanislavsky durante oito meses, em Moscou, mas o deixei por discordar de seu sistema” (“Galina Tolmacheva. Inspiradora del teatro mendocino”, jornal *Los Andes*, 17 de maio de 1981, Mendoza), não é necessário dizer que, à luz dos princípios pedagógicos adotados em suas aulas, não se poderia levar a sério tais declarações. Antes, conviria considerar essa recusa na ordem privada, não profissional. De fato, a referida publicação de *Ética y creación del actor* constitui uma demonstração mais que suficiente para afirmar que Tolmacheva aderiu, ao menos em parte, às concepções de Stanislavsky. Por isso, lê-se no texto: “A Stanislavsky pertence a honra do primeiro estudo, embora não seja sistemático nem multilateral, deste problema: a relação de dependência entre a criação artística e a ética” (Tolmacheva, 1953, p. 15). Esse ideário ético (inconcluso) pensado pelo mestre russo, e que Tolmacheva amplia e desenvolve, não apresenta apenas questões disciplinares e de organização do coletivo, que o ator deve aprender e exercer. Também fala dos estados cênicos, do sentido real dos ensaios, do desterro necessário de seu meio-tom, do estado pré-criativo que o ator deve abordar por meio da técnica (e que Stanislavsky chama de “humor anterior ao trabalho” (1994, p. 22) Mais ainda, o texto de Tolmacheva considera que a ética stanislavskiana se apresenta como uma espécie de substituta da perda que sofreu a arte teatral quando se afastou da dimensão religiosa, quando rompeu “com o templo de onde havia saído” (1953, p. 17).

Mas esses não são os únicos conceitos que Tolmacheva retirou do mestre russo. Por meio das entrevistas de seus alunos-discípulos, pode-se observar uma série de elementos da técnica de atores, que, embora sempre tivessem estado em circulação nas escolas de teatro, foi Stanislavsky quem os codificou e ordenou.

Uma das ferramentas que Tolmacheva utilizou foi a improvisação, arma fundamental na formação técnica do russo. Conta Benito Talfitti,⁴

4 Entrevista do autor realizada em 12 de janeiro de 2008.

aluno e ator do primeiro período, que “dava pautas para improvisar, e nos dizia: ‘faça de conta que você é um médico que tem que operar de câncer sua esposa nesta mesma noite, e sabe que é terminal; ela não sabe ...’”. Galina dava as circunstâncias prévias e nós as desenvolvíamos. Depois de terminar a improvisação, indicava o que fora verdadeiro e o que não. E se a improvisação saía pela tangente, nos dizia: ‘chega, chega!’.” Trata-se então de respostas e indicações de Tolmacheva que estão em absoluta consonância com o mestre, sobretudo porque se verifica a busca da verdade na atuação: “A cada exercício que apresentava, pedia que fosse feito com verdade. No início, fazíamos coisas estereotipadas, até que à força de nos fazer entender que isso não tinha verdade, começamos a trabalhar de modo diferente. Repetia até cansar: ‘as emoções devem ser verdadeiras; no teatro é um sacrifício’”, conclui Talfitti.

O outro elemento que aparece são as “circunstâncias prévias”, fundamentais no desenvolvimento da estrutura de improvisação stanislavskiana.

Em relação ao texto e ao trabalho sobre comportamentos, conta Marta Persio⁵, aluna e atriz do segundo período: “Primeiro afundávamos na compreensão do personagem, saber por que chora, por exemplo, e logo se memorizava. Não queria que intelectualizássemos na análise”. Talfitti, acrescenta, citando a Mestre: “Se não posso dizer tal palavra, dou a volta, substituo, mas o que não posso é mudar o sentido do autor”. Esses modos de entrar no texto dramático também são próprios do método do mestre: a análise ativa, a memorização progressiva e a possibilidade de romper o texto (sem mudar o sentido), em função da apropriação deste por parte do aluno.

Por último, contam os alunos que Tolmacheva também motivava a observação de terceiros para o desenvolvimento do personagem: “Nos fazia observar na rua. E trabalhávamos com analogias, como se fosse você”, conclui Persio. E os pontos de contato com Stanislavsky se multiplicam de tal modo que tanto a observação quanto o “como se” são dois elementos fundamentais do método.

Até aqui se encontram elementos muito próprios de Stanislavsky, que, apesar de serem claramente citados por ele, não se podia garantir que sua aplicação estivesse em correspondência direta. Não obstante, das entrevistas surge um elemento que é fundamental na concepção do mestre: *o subtexto*.

Recorda Talfitti: “Sempre nos falava de subtexto, dizendo: ‘por meio do subtexto, o personagem vive, embora não tenha texto’. Por meio do subtexto, estabelece a ideia de que a vida do personagem não more se não tem letra... ou

5 Entrevista do autor com Marta Persio realizada em 9 de janeiro de 2008.

se não está em cena. Dizia (Tolmacheva): ‘o subtexto é o que não se diz: sensações, vibrações, é o fio da vida, a linha de pensamento e de ação.’ Notem-se, novamente, os pontos de contato com Stanislavsky, que dizia:

O que se oculta e submerge nas palavras efetivas de um papel no teatro? É a expressão íntima e manifesta de um ser humano encarnado em um papel, que flui sem cessar, sob as palavras do texto, dando-lhe vida e razão de ser. O subtexto é toda uma rede de inúmeros e variados traços internos, (...). O subtexto é o que nos faz dizer as palavras que pronunciamos no drama.(...) A artéria vital da ação em uma peça de teatro não obtém sua existência senão quando nossos sentimentos põem-se em contato com essa “corrente subterrânea” do subtexto. Este se revela não apenas em movimentos físicos, mas também por meio da enunciação, atua-se não apenas com o corpo, mas também com o som e com as palavras (1999, p. 141).

Ao revisar o conceito de subtexto de Stanislavsky, é clara a correspondência que tem com a recordação de Talfitti sobre o conceito vertido por sua mestra, que, por sua vez, afirma: “Para entender e representar os dramas de Chekhov é necessário saber ler, não o texto, mas o subtexto, e descobrir também a corrente que subjaz na ação cênica, essa invisível vida interior dos personagens que flui neles sem cessar” (2005, p. 8).

A introdução do subtexto por parte de Tolmacheva, na década de 40, é realmente significativa. O subtexto emerge do encontro artístico entre Chekhov e Stanislavsky, e é fundamental para compreender a mudança no paradigma da atuação e da dramaturgia contemporânea.

A psicotécnica

Pelo que se deduz das entrevistas, fica muito claro que Tolmacheva havia incorporado os conhecimentos de Stanislavsky em suas práticas. No entanto, afirmava nas aulas: “Eu não acredito que as capacidades do ator estejam restringidas pelos limites estreitos de suas experiências cotidianas”; uma frase remete à fase psicotécnica do mestre russo, a fase de sua pesquisa na qual instala no campo do psiquismo os disparadores para a ação do ator, que Tolmacheva parecia indicar:

Stanislavsky não propõe a seus discípulos que vivam as emoções dos personagens que interpretam, mas que simplesmente revivam as suas. Por isso, não estranhemos que, durante os ensaios no teatro ou nos trabalhos na escola, diante

de situações com pouco ânimo dos intérpretes, o professor os obrigava a recordar algum acontecimento triste de suas vidas privadas, como, por exemplo, a morte de um ser amado e, quando o ator, comovido, começa a chorar, crê que o problema está resolvido e que o intérprete “vive bem” o papel e o executa corretamente (1946, p. 241).

Essa primeira oposição e posterior explicação que Tolmacheva dá do trabalho a partir das emoções que estabelece o mestre nas aulas, tem sua origem, não na análise que se pode obter da leitura dos livros do mestre, mas da própria experiência: uma tarde de outono, o comitê científico do teatro comunicou que ela deveria ser examinada nesse dia: “Eu deveria passar por uma situação difícil em cena e tinha dificuldade. Ele (Stanislavsky) me indicou que devia recordar a morte da minha mãe. Logicamente chorei aos prantos, mas não por causa do personagem ou pelo que ele passava, mas por uma experiência pessoal distante do papel” (Tolmacheva, in Cortese, 1998, p. 79). Tolmacheva sentiu-se absolutamente violentada: Stanislavsky a havia forçado a envolver-se com um episódio muito traumático de sua vida: a mãe havia falecido no dia em que ela nasceu.

Conta Rosell que Tolmacheva “ficou enojada, contou-me que ficou muito mal essa última aula, e considerou atroz os experimentos do Mestre, e nunca mais voltou”. Mais tarde, declarava que “Stanislavsky maltratava os atores. Como ele mesmo não era um intérprete criativo, nos transmitia seus próprios medos e dificuldades” (Tolmacheva, em Cortese 1998, p. 79).

Tolmacheva considerou a psicotécnica do mestre nociva para o aluno; por isso, explicava nas aulas que “o ator não tem que sofrer no cenário do mesmo modo que sofre na vida”. Isto é, buscou, como seu mestre, uma emoção com verdade e a garantia de que “a técnica verdadeira jamais leva a um trabalho desprovido de conteúdo emocional, pois a livre expressão da emoção é precisamente resultado do domínio técnico” (1998, p. 36). Mas a técnica, para Tolmacheva, jamais devia partir de conteúdos psíquicos.

A partir do que foi exposto, pode-se definir que a crítica de Tolmacheva ao mestre se limita ao trabalho que este propunha a partir da evocação das emoções, mas não à sua obra pedagógica. E é lógico: Stanislavsky, com seu exercício de memória emotiva, envolveu a vida privada de Tolmacheva, reabrindo uma antiga e irreparável ferida, o que, para Tolmacheva, foi um ato obscuro, ao perverter os meios de provocar a emoção.

Aos Estados Unidos chegaram María Ouspenskaia e Richard Boleslavski, ambos discípulos de Stanislavsky. Em oposição a Tolmacheva, introduziram o método, baseando-se na linha psicotécnica, a partir do desenvolvimento da

memória emocional. Embora tivessem grandes sucessos, devemos assinalar que, como ocorreu com Tolmacheva, muitos dos atores formados pelos dois professores russos e seu reconhecimento, como o discípulo Lee Strasberg, desistiram da técnica por considerá-la nociva para sua saúde mental.

Foi o próprio Stanislavsky quem voltou suas pesquisas para o corpo, dando forma ao método de *ações físicas*. Nessa época, Tolmacheva já estava em Buenos Aires.

O corpo na composição de uma técnica

Apesar de Tolmacheva estabelecer no nível corporal exercícios para desenvolver a expressividade, não se encontra, em sua proposta, uma relação direta com a ação física como motor da ação. Isto é, o corpo não aparece como a chave de entrada para o desenvolvimento da técnica, tal como a compreendeu e elaborou Stanislavsky.

No entanto, pode-se afirmar que Tolmacheva deixa uma “porta aberta” em relação ao corpo que vai além do estágio de relaxamento e desinibição (e obviamente dos processos de transmigração, que também ocorrem a partir do corpo). Os testemunhos dos alunos permitem reconstruir certos indivíduos que permitem vislumbrar a importância conferida à função do corpo no trabalho do ator: longe de circunscrever o trabalho sobre ele à fase inicial de aquecimento corporal, ele foi concebido como parte constitutiva de uma técnica potencial. Diz Persio: “Ao trabalhar sobre Chekhov, assinalava que era importante o modo como seus personagens gesticulavam, ao cumprimentar-se, por exemplo. Dizia que é necessário conhecer como essa gente se tocava, como se beijava, e a que distância conversava, porque, nessa forma, radicava também o não dito”. A partir dessas expressões, era possível pensar que Tolmacheva buscava elementos subtextuais, plausíveis de inscrever-se no corpo, como é o caso de uma saudação ou um gesto, para que seu aluno reconhecesse algum princípio de ação dramática.

Tolmacheva afirmava que com todos os textos se devia proceder da mesma forma, isto é, investigando os códigos culturais dos textos dramáticos a representar e analisando a relação destes com o corpo, vendo como se inscrevem nos corpos. É importante esclarecer que essas formulações que Tolmacheva oferecia não correspondiam a uma adesão a um historicismo formal; muito pelo contrário, certa de que “as restaurações matam o espírito do autor e da obra” (1946, p.15), Tolmacheva acreditava que devia conhecer os usos e costumes da cultura à qual pertencia, pois eles se traduziam em condutas corpo-

rais. Ou seja, não se relacionavam a reproduções de época, mas à expressão dos movimentos ocultos do texto, a partir do corpo.

Embora não se possa afirmar que, de forma sistemática, Tolmacheva buscou em seus alunos o acesso ao texto a partir de instâncias corporais, a reconstrução de seu trabalho docente em Mendoza nos permite assinalar que encontrou nas ações físicas algumas das respostas necessárias para que o aluno se apropriasse do texto dramático e lhe oferecesse a vida que subjaz nele.

Tolmacheva compartilhou com Stanislavsky a mesma verdade teatral, mas não os meios de sua busca, que vão à lembrança da dor da própria vida, e, apesar de ter saído ferida e de considerar atozes seus experimentos, afirmou:

Durante a elaboração do Sistema, muitos foram os que se esquivaram do diretor: afirmavam que tinha esquecido que se tratava de arte e que seus experimentos se confundiam com os dos fisiólogos que faziam experimentos com coelhos e ratos. Não se pode negar certa razão aos críticos, mas a ciência, qualquer que fosse, não tem outros meios de estudo senão a observação e o experimento. Com toda consciência, Stanislavsky não perseguia outra coisa senão descobrir o método científico do trabalho do intérprete. Se o método de Stanislavsky está bem elaborado ou não, se é necessário para o progresso da arte cênica ou se esta não precisa dele, é naturalmente muito discutível. Mas não resta dúvida de que Stanislavsky realizou um trabalho grandioso e fundamental para aqueles que se interessam pela arte cênica contemporânea (1946, p. 246).

Conclusões

Como esperamos, foi suficientemente exposto que o esquecimento sobre a atividade teatral de Tolmacheva é imperdoável. Sua inserção no campo teatral argentino como tradutora, pesquisadora, diretora e professora se produz a partir de contribuições de valor incalculável. Introduziu as concepções de Stanislavsky, tomando uma posição sobre o mestre, sem cair no debate estéril do “contra ou a favor”, mas estudando-o, testando-o e apropriando-se do que considerou construtivo e, como ele mesmo pediu, não fez de sua obra um padrão a ser seguido. Compreendeu o teatro em sua dimensão religiosa, buscando a síntese que uma vez o constituiu. E sem excluir uma pela outra, posicionou-se entre razão e intuição.

Colocou o teatro no acontecimento e no ator, e, a partir dessa concepção, fez suas pesquisas.

Quando um ator formado por Tolmacheva terminava seus estudos, a mestra lhe outorgava a “Ordem de Cavaleiro das Artes”; nesse ritual de iniciação, refletia-se sua concepção do *ator-artista* (assim chamava ela mesma seu ideal de ator), que devia ser: responsável por sua formação técnica, comprometido eticamente e formado em todas as linguagens artísticas, pois, para “A Tolmacheva”, o ator é um cocriador.

Por último, se por teatro entendemos o acontecimento, e Stanislavsky instaura a modernidade teatral, é justo dizer que Tolmacheva introduz como pedagoga esse novo período do teatro na Argentina.

REFERÊNCIAS

- Araujo, Graciela Gonzalez de. La formación del actor en la obra de Galina Tolmacheva, in Segundas Jornadas Nacionales de Investigación teatral. Mendoza: Acita, 1985.
- Bagnera, Diego. *Vida y obra de Galina Tolmacheva*. Buenos Aires: Programa Nacional de Becas del Fondo Nacional de las Artes, 1996.
- Chejov Anton. *Teatro completo*. Prólogo y traducción de Galina Tolmacheva. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Cortese, Nina. Galina Tolmacheva o El teatro transfigurado. Buenos Aires, INT. Dubatti, Jorge, Pensar el escenario, in diario *La Nación*, miércoles, 3 de febrero de 1999. Edición virtual del 11 de mayo de 2009.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Navarrete, José Francisco. Mendoza (1939-1960), in Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II: Buenos Aires: Galerna, p.237-255, 2007.
- Pellettieri, Osvaldo. Precursores de la modernización del treinta (1924-1930), in *Historia del teatro en Buenos Aires*. Volumen II: *La emancipación cultural (1884-1930)*: Buenos Aires: Galerna, p.489-553, 2003.
- Stanislavsky Konstantin. *Creación de un personaje*. Buenos Aires: Diana, 1999.
- Tolmacheva, Galina. *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.
- . *Ética y creación del actor, ensayo sobre la “ética” de Konstantín Stanislavsky*. Mendoza: Un Cuyo, 1953.



POR QUE UMA ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICA E PESQUISA TEATRAL NA ARGENTINA?

Uma breve abordagem da questão

Carlos Fos

A Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) se manifesta como uma ferramenta viva e em crescimento, e assim foi concebida desde o nascimento há pouco mais de quatro anos. Afastados dos antigos conceitos de instituições separadas do acontecimento teatral, nós nos definimos como um espaço horizontal, federal e em debate contínuo. Propomos nos repensar, revisar nossos recursos de trabalho e nossas bases epistemológicas para o estudo do ato cênico. Para isso, devemos romper com velhas antinomias entre o academicismo fechado e estéril e a práxis do criador. Ao contrário, o desafio de nos completarmos, de aprendermos uns com os outros, desafiando os critérios prescritos de identidade cristalizada. Se o teatro é capaz de teatrar, nós, pesquisadores, devemos estar em contínua relação com o agente desde o momento mesmo do início dos processos de ensaio. Com efeito, essa disponibilidade de quem é de teatro nem sempre é factível, mas uma crítica a partir da perspectiva genética traz novos conhecimentos para ambos os protagonistas e promove sínteses valiosas.

A busca não se limitou aos recursos teóricos, pois os campos de estudo se ampliaram, dando lugar a uma explosão ensaística com uma espessura impensável até então. O crescimento de novas temáticas nos estudos teatrais é notável nos últimos anos. Espaços tornados invisíveis, problemáticas não visitadas e o apoio de ciências auxiliares pouco frequentadas no passado são hoje tópicos ou recursos de uso cotidiano para os investigadores da área. Nos terrenos baldios da cena, ricos em produção, surgem projetos de pesquisa de envergadura e profundidade em seu tratamento. Grupos de teatro comunitário, de rua, poéticas desandadas, se convertem em objeto cobiçado para o olhar do profissional. Os textos de fontes, inapreciáveis, voltam com sua energia multiplicadora em outros textos. A sociologia, a história, a filosofia e a antropologia oferecem sua bagagem de experiências e metodologias, enriquecendo as visões do especialista teatral. Propiciamos, a partir da cartografia teatral, que os colegas de cada cidade ou província pensem a história de seu território cênico, sem imposições dogmáticas nem receitas de discursos blindados. O tea-

tro deve ser interpelado desde a sua origem festiva, festa entendida como encontro de celebração e da memória. Neste último caso, a memória não busca o registro anedótico do passado, isolando-o das circunstâncias históricas que o animaram, descontextualizando-o. O desafio é criar sólidas pontes entre o que se anunciava como patrimônio cultural e as identidades coletivas. Não deve ser um salto no vazio, mas uma abstração teórica imprescindível para dar conta da identidade como um constructo. Esse dever é capaz de dar estrutura significativa a esse mesmo coletivo para que possa se assumir como unidade na pluralidade. A partir de um espaço que trabalha com instrumentos relevantes para a reconstituição da memória, é possível cair na tentação de nos apegarmos afetivamente a peças que vamos recuperando no longo caminho da reconstrução. É natural que sejamos testemunhas de um “cabo de guerra” no qual participam defensores de enfoques incapazes de se complementar ideologicamente. Em um dos extremos da corda imaginária estão os que se empenham em colecionar traços ou elementos isolados, sem se deter em sua análise ou naqueles que os promoveram e, no outro, se encontram os que apostam numa pesquisa que se volta sobre o material selecionado e o questiona em sua relevância atual para a comunidade. A primeira opção estratifica a própria noção de cultura e se esforça para apoiar uma antiquada visão de museu inerte, no qual se acumulam elementos diversos como técnicas teatrais de matizes rituais ou práticas lúdicas populares. Em termos gerais, esses arquivos de miscelâneas seguem a máxima de que “todo tempo passado foi melhor”. E o fazem na medida em que são os criadores, promotores e difusores de saberes que são substituídos pela lógica da evolução de um coletivo. Assim se referem às características de uma cena que se modificou parcial ou totalmente; permanecem como vozes anacrônicas, pintando o inexistente. Existem verdadeiros cruzados da identidade como uma categoria imutável. Cegos por sua falta de espírito crítico, refugiam-se em suas visões estreitas, mais relacionadas ao pensamento religioso que ao científico. São os que desconfiam da dúvida como motor do crescimento intelectual e esboçam categorias essencialistas que os convertem no último baluarte do puro e original diante da ameaça do estranho e contaminante. A busca que os anima é a dos componentes do ser autêntico, sem qualquer mancha ou alteração. E o teatro, como qualquer expressão festiva, não pode renunciar à troca, à interação dos corpos; inclusive, é permeável às aculturações que silenciam vozes em áreas de discurso de poderes centrais. Se a identidade é sinônimo de essência, o teatro apenas seria um depósito de técnicas reiterativas, um sacrifício da potência criadora individual no coletivo. Essas correntes do pensamento, que combatemos, são um obstáculo para a compreensão de um cenário atual vivo e positivamente frag-

mentado; são peças arqueológicas a partir da epistemologia, exalando seus últimos alaridos sob a pretensão de manter uma linguagem da mistificação, uma história sem documentos, sem artistas. Não tem lugar no discurso científico sério, embora siga sendo funcional a peças de oratória oportunistas reacionárias e até obtenha certo impacto, disfarçando como alusões os processos históricos, carregando-os de imagens nostálgicas e de costumes. É recorrente naqueles que pretendem postular essa essência nacional à margem do tempo, em uma operação de cristalização de momentos idealizados pelas massas. A AINCRIT, reunindo as produções de toda a Argentina, põe em questão os artifícios da reificação e reivindica o teatro como convívio no qual a violência recíproca se transforma em vida. Do contrário, seremos cúmplices da morte da individualidade e da liberdade dos componentes do coletivo como criador de arte. Também seremos culpados da prática do “pegar e copiar”, com nefastas consequências de arrastar erros e mistificações de origem duvidosa ou intencional. Os corpos não podem ser encerrados nem sequer a partir de posições teóricas arcaicas, em uma categoria de identidade única e imutável. Se nós o permitirmos, essa suposta tradição que vem até nós desde “idades douradas” da cena, seguirá com seus moldes, com suas inquestionáveis estruturas, com seus modelos acrílicos. O teatrólogo e o pesquisador, nessa função dupla que o criador deve cumprir, não teria elementos para escapar de uma alienação que o isola, empobrece e degrada como sujeito, impedindo-o de sentir-se membro de uma comunidade que o excede. Seu destino está unido ao de outros e apenas na práxis conjunta o impulso criador se manifesta em sua plenitude.

Reduzir, a partir da crítica, a análise a certas verdades parciais é desconhecer a riqueza e complexidade que nos oferece essa contemporaneidade. Falamos de um teatro que está respondendo à crise da realidade atual, à decomposição das sociedades, a essa intimidade que não consegue determinar preceitos indiscutíveis. Evitar esse reducionismo é um dos tantos temas a ser discutido.

Estamos sendo testemunhas de uma mudança importante no campo da crítica e da pesquisa teatral. Os conceitos de autoridade, como pontos de referência unívoca e monolítica, deram nos últimos anos lugar a uma busca de visões múltiplas não excludentes, que melhoram qualquer produto teórico final. É imprescindível contar com todas as ferramentas científicas possíveis para realizar a complicada tarefa de percorrer um caminho dramático heterogêneo e inquietante. Essa necessidade foi entendida e os estudiosos do fenômeno teatral foram capazes de superar visões estreitas e repetitivas, para optar por um caminho que exige projetos multidisciplinares. O teatro começa a ser concebido sem o desejo de métodos infalíveis, sem a imperiosa necessida-

de de um cânone escolástico que entregue sentenças como um *corpus* fechados. Superar a tentação de esgotar o objeto de estudo, apenas como efeito de reação diante das práticas estreitas que prevaleceram e se transformaram em funcionais por confusão ou letargia intelectual. Não é possível, prosseguindo com este exame das “verdades inquestionáveis”, substituí-las por outras. Não há lugar para essa classe de atitudes, e cada pesquisador deve eleger os instrumentos que sua formação constante e seu objeto de estudo exijam. Se não somos capazes de exercitar a tarefa de nos pensarmos como indivíduos, deveremos nos confrontar, cedo ou tarde, com um espelho que nos desnude em nós mesmos, sem estrelismos ridículos. Nessa complexa viagem nós aparecemos sempre unidos ao corpo como um todo e, ao mesmo tempo, integrando um coletivo. Não um corpo sem história, sem memória ou reduzido à docilidade que impõe o sistema exterior de uma sociedade que exige homogeneidade. Era necessário repassar as peças da historiografia do teatro argentino escritas até o presente, não para esquecê-las, mas para nos alimentarmos das contribuições realizadas e nos direcionarmos para análises novas e originais. Parte desse enfoque é tomar consciência de que uma obra se completa com a intervenção de todos; uma nova relação com as formas e o espaço. Uma apropriação do corpo lançado, sem cálculos, sem maquiagens, um corpo pleno e nu. Um critério, finalmente, que replaneja critérios que até agora não foram problematizados e que provoca, que vai ao encontro, que o necessita como depositário da criação mesma.

Entre a busca positivista e a opinião conteudística, está a crítica criativa e seu deslocamento interdisciplinar e transdisciplinar, numa tentativa de não se isolar em textos escolares inúteis. Sem fórmulas estereotipadas, com a dúvida como motor e o profissionalismo como atitude de trabalho, desfrutamos deste presente no qual o teatro nos convida à problematização sistemática. Todos nós encontramos esse caminho, com nossos acordos e discordâncias, promovendo o debate e nos nutrindo dele. Para que esta Associação continue a florescer, precisamos de mais vozes, ideias e mais participação. Porque a AIN-CRIT realmente é uma construção constante, e cada sócio é parte dela.

ESQUEÇO SEMPRE MEU ROSTO – BRECHT, O ARTISTA DE VÁRIAS IDENTIDADES

Hans-Thies Lehmann

É com alegria que hoje estou visitando a ABRACE em Porto Alegre, via Skype, e saúdo cordialmente os amigos e colegas presentes. Minha imagem não é nada boa, está pouco clara; acho que economizei demais na compra do meu *laptop*, pois a câmara é muito ruim.

Mas trataremos de um importante tema: quais são hoje as tendências mundiais da arte teatral e qual o papel que os grandes teatros desempenham nisso. E, em especial, temos de reconhecer que o teatro da atualidade se liberta cada vez mais de seu casulo meramente estético, para se tornar em uma prática social, psicológica e cultural, através de uma diversidade de modos de atuar, cuja riqueza é ilimitada. Um dos pilares mais importantes nessa jornada certamente é o fenômeno Bertolt Brecht e sua influência sobre a prática do teatro mundial. Sobre este tema quero lhes falar como pesquisador de Brecht e como Presidente da Sociedade Brecht Internacional, que irá realizar seu 14.º Simpósio Internacional em Porto Alegre, de 20 a 24 de maio de 2013.

Brecht, minhas senhoras e senhores, é muitos. Por isso temos de, primeiramente, perguntar se estamos falando de um ou do “outro” Brecht, quando se diz Bertolt Brecht. Temos o número 1, o Brecht jovem e anárquico, que, em Augsburg, deixou que passassem por ele, expressionismo, revolução – *Tambores da noite* – e escreveu alguns de seus mais belos poemas, muitos deles compilados em 1927 na *Hauspostille*, de Bertolt Brecht. Ou o Brecht número 2, o roqueiro de jaqueta de couro da Nova Objetividade dos anos 20 e 30. Conhecemos a famosa série fotográfica dele dessa época. Um rebelde ao qual nada era sagrado, mas que, quando da enquete de uma revista literária junto a autores, sobre qual o livro que mais os teria influenciado, respondeu com a famosa frase: “Vocês vão rir, a Bíblia”. E há ainda o Brecht número 3, cujo sucesso da *Ópera dos três vinténs*, em 1928, o tornou mundialmente famoso da noite para o dia. Mas, ao invés de seguir nessa onda de sucesso, engaja-se politicamente, escreve peças para os movimentos de música escolar e dos trabalhadores, estuda marxismo com Karl Korsch desde meados dos anos 20. E aqui nós temos o que para nós é um paradoxo doutrinário: durante as lutas políticas que se seguem, Brecht abraça a causa do Partido dos Trabalhadores, mas em toda sua vida nunca se filiara a um partido comunista. Nos EUA, seus “companheiros” de esquerda o acusavam de

“individualista na casaca do coletivo”, e na RDA (República Democrática da Alemanha) permaneceu sempre como suspeito. Ainda temos o Brecht número 4, o pensador radical de um teatro totalmente diferente, que, entre 1928 e a ida para o exílio em 1933, trabalha no modelo do teatro didático – tratarei disso mais adiante. E temos o Brecht número 5, que escreveu os grandes dramas, com os quais somos familiarizados na escola, os famosos exemplos do “teatro épico” – o *Círculo de giz caucasiano*, *A boa alma de Setzuan*, *Galileo Galilei*, entre outros. Alguma vez vocês já tentaram entender que isso que é aceito como núcleo de sua concepção teatral e como sua grande contribuição ao teatro, em verdade, é o produto de uma vida no exílio, de compromissos e concessões, obras de um ser teatral, o que digo eu: de um animal do teatro sem público? Quando perguntado, um pouco antes de sua morte, em 1956, qual de suas peças ele considerava para um teatro do futuro, Brecht não citou nenhuma de suas grandes obras, mas curiosamente *A medida* (*Die Massnahme*). Esta foi sua obra polêmica; em uma visão superficial, uma apologia da obediência ao partido, em uma linguagem que a muitos lembrava as velhas tragédias e que tinha como tema o assassinato de um jovem agitador comunista pelos próprios companheiros de partido, quando este ameaçou seu trabalho revolucionário na clandestinidade. E, por fim, ainda temos o número 6, o Brecht dos últimos anos, antes do retorno do exílio nos EUA até sua morte precoce, em 1956, com 58 anos. Ele, que estivera sua vida toda à procura de um teatro próprio, finalmente tinha um em 1953, o Berliner Ensemble, cuja fase de sucesso mundial ele ainda pôde viver. Mas o pouco tempo que lhe restava foi comprometido pela crescente resignação com a situação da sociedade na RDA. Talvez vocês saibam: ele viera para Berlim Oriental sem antes haver regularizado sua cidadania na Áustria, sua conta bancária na Suíça e seus direitos autorais na Editora Suhrkamp, no Ocidente.

Sim, havia também Brecht, o poeta do Estado, que aceitava polidamente as homenagens oficiais, ao mesmo tempo em que, protegido pelo sucesso mundial, mantinha uma acirrada discussão com a burocracia estatal da RDA, e que também não expressou uma crítica pública em 17 de junho¹, mas escreveu em um poema as conhecidas linhas: “Não seria melhor que o Partido dissolvesse o povo e votasse em outro”. Este Brecht dominou por longo tempo a opinião pública no Ocidente, em tempos da guerra fria – até que no decorrer do movimento de 1968 ocorreu a grande recepção a Brecht.

Certamente Brecht vive. Mas qual (deles)? E o que queremos dizer com vive? Esta é a pós-vida e não há nada de errado com isso, se parte de sua obra se encontra no panteão e ele se tornou um clássico de “retumbante ineficácia”.

1 17 de junho de 1953 – demonstrações e protestos antistalinistas de trabalhadores contra a situação política e econômica da RDA.

Isso Shakespeare também é. Mas vive também o Brecht sem o qual Heiner Müller seria impensável. Aquele sem o qual o teatro alemão pós-guerra seria bem diferente: começando por Peter Stein, gerações de diretores do pós-guerra, nos anos 60 a 90, que, a partir da intelectualização do teatro por Brecht, (ab)sorveram a tendência a estranhamentos, ruptura e quebra da ilusão e intuição. Brecht está presente no estilo geral do novo teatro – não só do alemão –, mesmo que os diretores não se refiram a ele ou o rejeitem abertamente – em especial devido à aparente simplificação e inclinação didática. Frank Castorf, Einar Schleaf, Christof Marthaler – suas obras teatrais não podem ser entendidas sem o impulso brechtiano. Mesmo que eles, como todos os bons discípulos, como também Heiner Müller, façam tudo diferentemente – vistos de fora, os traços comuns são perfeitamente reconhecíveis. Dito de outra maneira: a enorme influência de Brecht não deve ser procurada somente nas encenações de suas peças, mas sim no efeito continuado dos impulsos que ele deu como teórico e pensador de um teatro que deveria minimizar o “esplêndido isolamento” (*splendid isolation*) do palco em relação ao público e oferecer uma fruição vívida e artística. Isso, segundo uma citação raramente usada por Brecht, de que os atores devem ser compreendidos como “delegados” do público; em resumo: um teatro com uma prática bem desperta, artística e – em um de seus termos prediletos – prazerosa.

Se comparada a outros países, é a força, às vezes também a fraqueza do teatro alemão, sua pronunciada tendência à reflexão, frieza, distância, crítica e uma alta dose de ceticismo contra entrega e vertigem dos sentidos que, muitas vezes, pode ir até a fobia emocional. Nenhum sentimento que não possa ser quebrado de imediato. A qualidade do teatro com pretensão intelectual é uma herança especificamente brechtiana. Uma herança, da qual deve simultaneamente ser dito que esta remete aos primórdios da história teatral alemã. Já na Alemanha do século XVII, era a burguesia esclarecida que, por várias razões, suportava o teatro mais do que a aristocracia. A relação entre escola e teatro na Alemanha sempre já foi especialmente próxima, não somente através do teatro escolar jesuítico. Porventura não se encontram até nossos clássicos fortemente sob o signo de programas pedagógicos de educação: educação do ser humano em Lessing, educação estética em Schiller? Isso não pode ser simplesmente criticado, pois fez surgir a grande tradição de um teatro pensante e de crítica social. Mas também é bom lembrar isso vez que outra – pois até hoje as discussões na Alemanha têm um lado obscuro, cuja tendência de confundir a poltrona do teatro com a classe escolar parece impossível de erradicar. Mas seja de que forma for – historicamente não é um acaso que a maior contribuição da Alemanha ao novo

teatro mundial foi um poeta, para o qual a didática, claro que num sentido mais complexo do que comumente assumido –, é constitutiva para sua obra.

Como já observado por seu contemporâneo Walter Benjamin nos anos 30: o núcleo de sua ideia teatral tem a ver com interrupção, corte (cesura), também no sentido de Hölderlin. O público deve desfrutar a encenação de forma crítica, pensar junto, permanecer livre e descontraído, não se deixar levar por uma vertigem dos sentidos, o que Brecht denominava de “indigno”. Ele queria atores e público que entendessem o teatro como uma situação comunicativa.

E essa me parece ser exatamente a situação do teatro hoje: este terá de aprender novamente a envolver teatro e público em um discurso sobre questões sociais fundamentais. Ele também deverá “cindir”(dividir) o público – esta intenção foi assim formulada por Brecht –, não congregá-lo no sentido do humano em geral.

Hoje vivenciamos um surpreendente retorno de muitos motivos teatrais já arquivados *ad acta*: o documentário, o tema (político), o engajamento, a moral, a indignação, a provocação, a revolta pública. A globalização responde com um teatro “mundializado”, que tematiza as situações globalmente. Respeita-se mais uma encenação pouco espetacular de documentos assustadores sobre Ruanda, baseados em uma pesquisa real, do que um talvez até rotineiramente bem-sucedido “teatro” sobre tais temas. O teatro de seu tempo busca o tema político em novas formas de ação, enquanto, por exemplo, quase se torna uno com o agrupamento de espectadores. No *Time for art 1*, da egípcia Laila Soliman, os participantes se tornam atores quando cada um simplesmente lê em voz alta um requerimento a favor de um processo judicial contra os policiais assassinos do Cairo: lembrança das vítimas, mas também sobre a corresponsabilidade daqueles que testemunharam.

E a mim parece que tais reivindicações ao teatro tornam-se mais atuais de ano para ano. Em todo caso, muitas formas pós-dramáticas e teatro de cunho performático, como um “teatro da situação”, encontram-se muito mais próximos do núcleo do pensamento de Brecht do que os grandes teatros estatais, que têm de encenar suas peças cedendo a vários compromissos.

Sou da opinião de que o que hoje representa a herança mais vital de Brecht não é o que é ensinado como teoria do teatro épico em cada escola. Mas, sim, muito mais uma sequência de gestos de seu pensamento sobre teatro, do qual o modelo do teatro didático (“Lehrstück”) é o mais perene. Sob vários aspectos, tem mais a ver com teatro de ação, performance, teatro aplicado e formas pós-dramáticas de teatro da atualidade, do que a doutrina da atuação e dramaturgia épicas, do conceito de fábula e tudo mais que compõe o acervo básico da pesquisa brechtiana. Nesse sentido quero, através de algumas breves referências, esclarecer o significado, o vivo em Brecht, com vistas ao teatro novo e contemporâneo.

Penso na nova forma de um teatro, situada entre o teatro documentário e do objeto encontrado (*objet trouvé*) do protocolo de Rimini, que coloca leigos no palco. Aqui o conceito de um mundo ficcional dramático é abandonado; pós-dramaticamente, teatro torna-se um intenso processo entre atores e público. Em um trabalho como *O capital*, volume 1, reúnem-se no palco uma série de pessoas especiais e interessadas. Trata-se de pessoas para as quais este livro foi significativo de uma ou outra forma em sua história de vida. René Pollesch, cujas encenações são crítica radical, mas ao mesmo tempo e, apesar do humor considerável, iluminam as profundezas e desesperos de uma subjetividade que ameaça se dissipar em meio à internet, virtualidade, trabalho e desejo sexualizado por uma outra vida, escreve tanto a comédia bem-humorada quanto negra de nosso tempo.

O grupo Andcompany, que já esteve no Brasil, se entende como um “contexto aberto”, como modo de trabalho comunicativo, cooperação social em redes produtivas. Isso significa que eles fazem teatro à procura de formas coletivas de trabalho, mas sem medo de contatos, muito mais com empenho, teoria e trabalho de pesquisa, contemplando-os como parte válida de seu trabalho – aproximação brechtiana da prática da reflexão, da consciência política e do jogo, às vezes absurdo. Esse é um teatro de projetos motivados politicamente, inspirado por Brecht. A mim parece que tais transcendências do teatro tradicional fazem parte dos fenômenos que hoje testemunham a pós-vida de Brecht – mais do que as talvez bem-sucedidas encenações de uma ou outra de suas obras.

Frente a esse cenário, nós, da International Brecht Society, juntamente com os colegas brasileiros, entendemos no *Call for papers* que teatro no sentido dado por Brecht é político, que deve ser pensado a partir do espectador. O que vem atualizar a reivindicação de Brecht em favor de uma nova “arte do espectador” sob condições de um ambiente midiático, no qual a prática do olhar experimenta mudanças dramáticas. Na América Latina há uma tradição viva de teatro político segundo Brecht que – mostra, por exemplo, o conceito do *spect-actor*, de Augusto Boal – e que desenvolve novas “dramaturgias do espectador”. Essa recepção direta ou indireta de Brecht nos últimos 25 anos deverá constituir um dos pontos-chave do Simpósio.

O teatro não pode intermediar respostas ao público a partir da posição do conhecimento, mas sim criar um espaço comum de reflexão e pensamento, no qual se torna possível uma interrupção da prática política pela arte. Este é provavelmente o ponto em evidência: o teatro é antes de tudo político, ao questionar sua própria prática, pressupondo um espectador criativo, que não quer ter respostas servidas, mas sim procura no teatro por material, com o qual ele próprio possa criar uma expressão mais exata para suas perguntas e problemas. Por meio de quais contextos institucionais e com quais processos artísticos um tal espa-

ço de pensamento conjunto seria possível, hoje não pode ser respondido de forma dogmática. Pouco antes de sua morte, Brecht ainda reivindicava “pequenas formas flexíveis”, “teatrinho”, e isso certamente é um estímulo importante. Mas também a representação, respectivamente a figura mimética num sentido mais tradicional, assegura seu lugar no teatro. O desmoronamento de certezas, a fragmentação da experiência, a impossibilidade do coletivo encontram, frequentemente, expressão em formas clássicas de teatro épico. Surgiram formas teatrais, parcialmente inspiradas por Brecht, que relacionam mais estreitamente espectador e palco e que se conectam à maneira de percepção de um público marcado pelas mídias. No *Call for papers* citamos um teatro performático, que envolva o espectador mental (e também fisicamente); teatro com mídias, que explore as tensões entre a presença viva e a midiática; teatro com atores leigos, para minar a percepção meramente estética da pessoa no palco; explorações do espaço urbano de vida; teatro com locação específica (*site specific theatre*); teatro de criação coletiva (*devised theatre*), performance, teatro de participação e teatro ligado concretamente a práticas sociais; novas formas do teatro documentário e outras. E essa seria uma das questões importantes, tanto teóricas como práticas, que vocês deveriam discutir conjuntamente em Porto Alegre em 2013: quais formas teatrais tendem a transformar o espectador em ator de forma mais intensa do que no teatro tradicional e/ou provocá-lo a tomar posição, e/ou, pelo menos, a problematizar suas certezas cotidianas (identidade própria, papéis de gênero, conceitos básicos do político e do humano, etc.).

Referimo-nos – como muitos teatrólogos da atualidade – ao pensamento de Jean-Luc Nancy acerca da coletividade dos não coletivos. Como se apresenta hoje a ideia de uma coletividade, da “comuna”, para um teatro “pós”-Brecht? Como ela se relaciona com a reivindicação de Brecht de que o teatro deve “cindir” (dividir) o público?

E também à afirmação de Jacques Rancière, que fala do “espectador emancipado”, que não é nem objeto de uma doutrinação, nem subjugado pelo espetáculo, mas conecta seu próprio “poema” com o poema da cena. Contrariamente à opinião difundida de que o teatro de Brecht não tem nada a ver com emoções, sendo um teatro da frieza, pensamos que o espectador pensante se emancipa justamente através da ligação entre sentimento e cognição.

Essas são sugestões e também estímulos à discussão. E, espero, realmente poder encontrar muitos de vocês em Porto Alegre, onde essas e talvez outras e variadas opiniões acerca do teatro político depois de Brecht possam ser discutidas sob uma dimensão internacional e em intercâmbio com as diversas culturas teatrais.

Agradeço mais uma vez pelo convite e lhes desejo um exitoso encontro em Porto Alegre.



CONJECTURAS SOBRE O ENSINO DE TEATRO: PRÁTICAS E CONTEXTOS NA EDUCAÇÃO BÁSICA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO PIBID NA UFMG, NA UFRGS E NA UFBA

José Simões de Almeida Junior (UFMG)

Luiz Claudio Cajaíba Soares (UFBA)

Vera Lúcia Bertoni dos Santos (UFRGS)

Introdução

O encontro promovido pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), por ocasião do VII Congresso, realizado em Porto Alegre, no ano de 2013, tendo reunido, numa mesa-redonda, os professores coordenadores ligados ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e vinculados às Universidades Federais de Minas Gerais (UFMG), da Bahia (UFBA) e do Rio Grande do Sul (UFRGS), possibilitou o compartilhamento de experiências entre os diferentes projetos PIBID e a exposição do trabalho a professores e estudantes que prestigiaram a atividade, ampliando o debate em torno dessa importante iniciativa do Governo Federal brasileiro.

O PIBID constitui uma iniciativa de estímulo à docência em âmbito nacional implementada pela Coordenação Geral de Desenvolvimento de Conteúdos Curriculares e de Modelos Experimentais da Diretoria de Educação Básica (DEB) Presencial, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (CAPES) de Nível Superior do Ministério da Educação (MEC).

O Programa vigora desde 2007 e abrange atualmente diversos Estados do Brasil, numa perspectiva de integrar o Ensino Superior e a Educação Básica através da interação entre estudantes e docentes de cursos de licenciatura de diferentes áreas do conhecimento e a realidade educacional das instituições de ensino da Rede Pública Estadual.

Os trabalhos que se realizam nos âmbitos das Universidades Federais de Minas Gerais, do Rio Grande do Sul e da Bahia contemplam, desde o ano de 2010, 25 bolsistas de iniciação e cinco supervisores, em Salvador, 15 bolsistas e 2 supervisores em Porto Alegre, desde 2011, 5 bolsistas e 1 supervisor em Belo Horizonte, atingindo um total de 9 escolas públicas das Redes Municipais e Estaduais de Ensino.

As atividades desenvolvidas em cada Programa dialogam com teóricos do teatro e da pedagogia e apresentam múltiplas facetas da atuação do professor de teatro no cotidiano escolar, relacionadas, por sua vez, à “cor local” evidenciada conforme a realidade e especificidades de cada Estado, de cada cidade, em que se situa.

Perspectiva de diálogo entre diferentes experiências de formação docente

Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o PIBID da Faculdade de Educação (FaE) foi um dos projetos pioneiros a participar deste edital no país, sendo implementado no final de 2007, com o objetivo de estimular a formação e a iniciação à docência de estudantes das instituições federais. O PIBID Teatro foi incorporado à estrutura do PIBID FaE/UFMG a partir do edital de 2011. Nesse curto período de tempo de atuação do Subprojeto Teatro na UFMG, foram realizadas atividades artístico pedagógicas na escola que integram a proposta vinculada à formação docente do programa. Mas cabe destacar aqui a iniciativa na organização do I Encontro Nacional de PIBID.

Os principais objetivos enunciados no evento foram: “1. conhecer as práticas de cada PIBID Teatro e os seus modos de articulação nas IES; 2. estabelecer espaço de troca de experiências acerca do Ensino de Teatro entre os bolsistas estudantes, supervisores e coordenadores do PIBID; 3. discutir os modos de inserção da disciplina e interdisciplinaridade do Teatro no currículo da Educação Básica.”

O encontro foi realizado nos dias 12 e 13 de abril de 2012, na Faculdade de Educação (FaE), em Belo Horizonte, Minas Gerais. Dele participaram os coordenadores e bolsistas de nove instituições universitárias: UFBA, UFRGS, UFPel, UFU, UFSJ, UFOP, UDESC, UFC e UFMG.

Durante o encontro foi possível constatar uma profusão de discussões, temas e assuntos, dentre os quais seguem alguns relatos, escrita e observação que se aproxima de um *pesquisador viajante*.

O *pesquisador viajante*, segundo Machado Pais (2002, p. 55), apesar das vantagens de embrenhar-se no cotidiano e poder identificar a paisagem no *aqui-agora*, corre o risco de perder-se numa viagem errática. Assim, numa das *vazes*, num animado grupo de bolsistas, foi possível observar a sensação de insegurança diante das constantes mudanças da legislação nos últimos anos, por exemplo, a Lei n.º 11.769, já sancionada, que promove a inserção do ensino de Música no currículo da Educação Básica, ou o desconhecimento do proje-

to de lei (PLS n.º 337/2006), em tramitação (aprovado na comissão de Cultura e Esporte, em 2010), que regulamenta a obrigatoriedade do ensino de Teatro, propiciando aos bolsistas um ambiente instável, que certamente interfere nos processos de formação.

Noutra roda de conversa, durante o encontro, discutiu-se a formação do professor na universidade. Creditou-se que parte dessas dificuldades enfrentadas pelos futuros professores e, associadas ao seu despreparo para a sala de aula, seriam resultado do descompasso entre a formação acadêmica proposta aos licenciados em Teatro e o mercado profissional, que nalguns casos enfatizam o bacharelado; portanto, pouco direcionados à formação específica do professor de teatro. Uma discussão longe de ser encerrada, mas que pouco a pouco começa a ser enfrentada nos departamentos das Universidades, como, por exemplo, naquelas IES que recebem a visita da comissão do INEP, para reconhecimento ou revalidação do curso, e nesse caso necessitam apresentar PPCs distintos para o bacharelado e a licenciatura. Mas, ainda, há muitos aspectos a avançar.

Por fim, o trabalho desenvolvido através do PIBID Teatro tem sido permeado por conflitos profícuos na medida em que questiona, discute e viabiliza interações entre metodologias de ensino das áreas envolvidas, produzindo conhecimento nas escolas e na Universidade.

A potencialização do diálogo entre Universidade e escola pública pelo PIBID no processo de formação inicial de professores permite a sistematização coletiva de diferentes estratégias de aquisição/produção do conhecimento e de produção de materiais didáticos em forma impressa e eletrônica, visando, em última instância, ao desenvolvimento da consciência crítica de professores que aprendem com a sua experiência. Tal diálogo trata-se de uma estratégia fundamental para a melhoria da qualidade de ensino na Educação Básica e na Universidade.

Possibilidade de reflexão sobre a prática pedagógica em teatro

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o trabalho desenvolvido nos dois primeiros anos de vigência do Subprojeto de Teatro do PIBID-UFRGS, aprovado no Edital CAPES/DEB n.º 02/2009 – PIBID (correspondente ao período compreendido entre 2010 e 2012), junto à comunidade do Instituto de Educação General Flores da Cunha (IE), reflete-se na publicação intitulada *Iniciação à docência em teatro: ações, relações e reflexões*¹,

1 Na publicação estiveram engajados dez bolsistas de Iniciação à Docência, licenciandos em Teatro da UFRGS.

lançada em meados do ano de 2012, na qual são reunidas produções textuais integrantes do Projeto.

A opção por desenvolver o trabalho de iniciação à docência nessa escola, uma tradicional instituição da Rede Pública Estadual de Ensino de Porto Alegre, justificou-se, por um lado, pela carência de projetos voltados à prática teatral na escola, decorrente, por sua vez, da inexistência de professores de teatro no quadro funcional da escola e da desativação do seu núcleo de teatro – o Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação (TIPIE) –, o que correu para o agravamento da situação de abandono da sala de teatro; e, por outro lado, pela perspectiva de ações de cunho político-pedagógico e investigativas em teatro que a retomada de um espaço dessa importância significa aos professores de teatro em formação.

Desde o início das suas atividades, ocorrido nos anos de 1950, o TIPIE desempenhou papel referencial à reflexão sobre o teatro na escola, tendo se projetado em âmbito local entre as décadas de 1960 e 1970, e se tornado reconhecido em âmbito nacional pelo seu pioneirismo no que se refere à inclusão do teatro como disciplina específica no currículo escolar.

Entretanto, a despeito dessa posição privilegiada, esse espaço exemplar de produção e difusão de conhecimento viu-se, com o passar do tempo, substituído de professores de teatro e carente de iniciativas em prol do teatro no meio escolar, devido ao descaso crescente das políticas públicas educacionais, que se soma ao pouco respaldo às disciplinas artísticas de modo geral.

Como pontos de partida para o planejamento do trabalho de iniciação à docência no IE os Bolsistas PIBID procederam ao reconhecimento minucioso do ambiente, da estrutura e do funcionamento da escola, a fim conhecer a sua realidade e sondar limites e possibilidades do espaço em relação ao teatro.

Outra ação realizada preliminarmente foi uma pesquisa acerca da memória relacionada ao ensino do teatro no IE, que se iniciou pela investigação do processo histórico de constituição do TIPIE e da vida e obra da sua fundadora, a professora Olga Reverbel², através de uma busca documental no arquivo da escola e da revisão da bibliografia disponível.

Essas investigações preliminares favoreceram a implementação das ações subsequentes de revitalização da atividade teatral no contexto do IE. Uma delas consistiu na participação cooperativa em experiências metodológicas atreladas a diversas disciplinas do currículo da escola, como Artes Visuais, Música, Língua Portuguesa e História, dentre outras. O planejamento dessas atividades é feito em conjunto com os professores de classe.

2 Personalidade estudada em pesquisa desenvolvida pela professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, que deu origem ao verbete publicado na Enciclopédia Itaú Cultural.

O trabalho docente de cunho especificamente teatral processou-se através de oficinas oferecidas em caráter extraclasse aos estudantes do IE, que, num primeiro momento, mobilizaram os Bolsistas PIBID em torno da questão do espaço físico do teatro da escola, visto que as condições do TIPIE (devido à falta de critérios de uso e de medidas de conservação e limpeza) significavam entraves à prática teatral.

Os interesses dos estudantes do IE por participar de atividades de teatro foram ponto de partida para o planejamento das oficinas, que se desdobraram a partir dessa primeira experiência. O trabalho de planejamento, avaliação e registro das oficinas envolveu os Bolsistas no revezamento das funções de ministrantes, observadores e relatores (organizados em pequenos grupos), no compartilhamento e no debate dos resultados do trabalho, na troca de informações, referenciais e experiências e na reflexão individual acerca da experiência docente em teatro, mediante produções textuais orientadas no sentido do estabelecimento de relações entre teoria e prática, entre ação e reflexão.

Nos onze textos selecionados para compor a publicação oriunda dessas ações de iniciação à docência, são discutidas múltiplas facetas da atuação do professor de teatro no cotidiano da Educação Básica, das quais emergem questões fundamentais ao ensino e à aprendizagem do teatro, que dialogam com teóricos do campo da pedagogia do teatro.

Proposta de ensino de teatro: fazer, apreciar e refletir

Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o projeto PIBID-Teatro-UFBA se iniciou no ano de 2010 e recebeu o título “Teatro e Recepção nas Escolas Públicas de Salvador”. Nesse sentido, além de incorporar as questões levantadas aqui, traz ainda a provocação: teatro na escola: fazer ou apreciar?

Trata-se de uma abordagem que objetiva discutir os princípios da teoria da recepção a partir da ação dos bolsistas e supervisores. A discussão considera os aspectos teóricos e práticos relacionados ao projeto e leva em conta o posicionamento dos bolsistas que dele participam.

Dessa maneira, objetiva-se organizar uma ação de ensino em “via de mão dupla”, que integre o fazer e o refletir, redimensionando as possibilidades do ensino e da apreciação do teatro. Para cumprir tal ambição, o projeto envolve os bolsistas desde o início do curso da licenciatura, visando a contribuir para o desenvolvimento de ações pedagógicas nos ambientes escolares e não apenas em sala de aula, já que a oportunidade de encerrar os processos com mos-

tras artísticas, por exemplo, requer um desprendimento e uma articulação que passa obrigatoriamente por uma mobilização dos demais setores.

A experiência ocorre pela sistematização dos processos didáticos, incentivando-se a elaboração de “novos” mecanismos de ensino, tais como escolha, organização e aplicação de jogos, exercícios e demais atividades. Depois, estimula-se o conhecimento, a discussão e a sistematização de itens bibliográficos específicos sobre o ensino do teatro, tendo em vista a aplicação nas salas de aula, levando-se em conta o atuar lecionando e a experiência receptiva nesse contexto. A ação de elaborar relatórios de pesquisa, relatos de observação, de fazer registro visual das experiências, entre outros momentos de reflexão, incorporam outro item de bastante relevância no projeto. E um momento de entusiasmo e empenho consiste na condução de experiências tais como visitas aos teatros da cidade para conhecer as instalações ou assistir a algum espetáculo, refletindo-se sobre os aspectos da recepção. Frutíferos também são os encontros com alunos de outros projetos, como biologia, sociologia, filosofia, história, física e geografia, que acabaram reverberando ações conjuntas em sala de aula. De igual modo, os encontros que ocorrem entre as diferentes turmas de uma escola, ou mesmo entre escolas distintas, para compartilharem seus resultados artísticos, também deixam marcas significativas para a experiência pedagógica.

Além da fruição, a imersão no processo de ensaio das mostras, a vivência na elaboração do roteiro de apresentação, assim como a concepção de figurino, maquiagem, elementos de cena, entre as várias etapas, exige um posicionamento que espelha o outro, que espelha a apreciação. E dessa forma os alunos são mais uma vez instados a se confrontarem com o fenômeno da recepção, pelo viés da produção.

Considerações finais

As experiências mencionadas ao longo deste texto permitem vislumbrar aspectos muito gerais do trabalho realizado pelo PIBID nessas três instituições de Ensino Superior, que, por certo, estão longe de abranger a complexidade dos mecanismos e dos processos que a iniciação à docência em teatro envolve, bem como a riqueza de possibilidades de experimentação e reflexão que a realidade das escolas de Educação Básica oferece. Trata-se, pois, de uma pequena mostra de iniciativas, dentre outras tantas em vigor atualmente, noutros Estados e cidades do país, que pretendem inspirar outras ações, que impliquem outros aspectos do processo de formação docente em teatro.

Nesse sentido, a expectativa dos professores de teatro e dos estudantes e supervisores envolvidos com o PIBID é que, num futuro próximo, o Programa venha a abranger a totalidade dos Estados brasileiros, contribuindo não apenas para a qualificação dos profissionais do ensino de teatro em processo de formação acadêmica, mas para o desenvolvimento de políticas públicas que favoreçam a inclusão e a viabilidade da disciplina de teatro no currículo das escolas de Educação Básica e valorizem os profissionais do ensino de teatro no nosso país.

REFERÊNCIAS

- Machado Pais, J. *Sociologia da vida quotidiana*. Lisboa: ICS, 2002.
- Santos, Vera Lucia Bertoni dos (org.). *Iniciação à docência em teatro: ações, relações e reflexões*. São Leopoldo: Oikos, 2012.
- Santos, Vera Lucia Bertoni dos; Massa, Clovis Dias; Reverbel, Olga (1917-2008) (verbete), in *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=8961. Acesso em 24 de janeiro de 2013.

TRÊS PERSPECTIVAS ACERCA DA HISTÓRIA E DO ENSINO SUPERIOR DE DIREÇÃO TEATRAL NO BRASIL

Alessandra Vannucci (PUC - RJ)
Gláucio Machado Santos (UFBA)
Vera Collaço (UDESC)

Este trabalho conjunto apresenta três diferentes pontos de vista sobre a experiência de ensino de direção teatral em nível superior no Brasil. O objetivo geral é agrupar vestígios, perceber ressonâncias e indicar mutações referentes a esse processo tão pouco registrado no campo das artes cênicas sob a ótica, ora precisa, ora difusa, de seus rumos didáticos. Portanto, através de uma particular revisão e, mesmo, reinterpretação de nosso passado teatral e de nossas experiências docentes, pretende-se expor e discutir subsídios didático-pedagógicos para a iniciação do encenador.

Breves linhas sobre nosso primeiro curso superior de direção teatral

Segundo Raimundo Mattos de Leão (2006, p. 239), a Escola de Teatro da UFBA foi “implantada como a primeira escola de teatro de nível universitário no Brasil e na América do Sul”. Assim sendo, a sua inauguração, em 1956, encaminhou singular empreitada na história do teatro brasileiro por abrir um espaço destinado exclusivamente ao ensino de teatro na universidade; com a mesma importância de áreas mais tradicionais, como medicina, direito ou engenharia.

A Escola, no início de suas atividades, oferecia apenas um curso superior, o qual era específico para a formação do diretor de teatro. Para os atores, foi constituído um curso de nível médio. Implantou-se um ambiente de aprendizado onde os alunos ficavam imersos na *praxis* teatral. Esse caráter pode ser percebido pela quantidade de textos montados e até mesmo por algumas críticas recebidas em função de tal tendência para a constante realização de espetáculos.

Acredito ser necessário mencionar que essa instituição vivenciou, ao longo dos seus mais de 50 anos, várias tendências e rupturas em relação à formulação de propostas concretas de ensino e disseminação artística.

O atual ensino de direção na Escola de Teatro da UFBA

Fruto das análises e reflexões do corpo docente da Escola durante sete anos, o novo currículo recupera assumidamente algumas das intenções originais de Martim Gonçalves no que diz respeito a trazer para o cerne das ações em sala de aula a intenção de contribuir para a montagem de um espetáculo ou de cenas a cada período letivo, caracterizando a graduação da Escola de Teatro como um ambiente especialmente voltado à produção artística.

A ênfase da proposta encaminha os estudos teóricos como recursos para as apresentações teatrais, realizadas em todos os semestres letivos obrigatoriamente. Tal característica obedece à “expressa necessidade de ressaltar a valorização da prática” (Escola..., 2004, p. 3) constante em todo o projeto curricular. Devo mencionar que essa obrigação gerou críticas por parte de professores de componentes teóricos após a experiência com o currículo modular. Em termos ideais, parecia ser natural a correlação entre teoria e prática, mas, quando da sua efetiva aplicação, essa articulação criou um aprofundamento dos estudos teóricos num recorte muito limitado de autores, uma vez que a montagem determinava a estética do semestre e, por conseguinte, a valorização de um estudo mais específico e restrito para a encenação respectiva.

O grupo de docentes responsáveis por ministrar os componentes curriculares de um determinado semestre reúne-se regularmente para acertar a distribuição dos conteúdos. Cada uma dessas equipes é coordenada por um professor escolhido em plenária de Departamento. Esse trabalho em conjunto tem reflexo direto na forma como o aluno é avaliado, havendo apenas uma única nota válida para todo o semestre.

Vale ressaltar que os professores não concedem notas para os trabalhos especificamente. O retorno é apenas qualitativo com relação a essas tarefas. Essa obrigatoriedade acirrou ainda mais a percepção das diferenças de postura do aluno com cada professor, o que dificulta, ou quase impossibilita, uma nota global de consenso efetivo entre os docentes.

O quarto semestre, ou módulo, de direção teatral, que eu coordeno desde a sua primeira realização, abrange as vanguardas teatrais do início do século XX. Os alunos vêm da experiência de assistência de direção e já dirigiram pequenas cenas. Nesse trajeto, destaca-se como parâmetro principal de caracterização da natureza artística do encenador a sua capacidade de “assinatura” da obra teatral.

A perspectiva de realizar apresentações mais independentes, com maior duração e com os textos propostos no módulo IV – Vanguardas teatrais do início do século XX, agravou seriamente as dúvidas dos estudantes sobre os

percursos de direção do ator e composição dos elementos de cena. Assim sendo, dediquei-me a investigar exercícios voltados para a prática teatral descritos no livro de Terry John Converse (1995) – *Directing for the stage: a workshop guide of 42 creative training exercises and projects*, a fim de discutir mecanismos rudimentares de construção das cenas antes que os alunos partissem para a montagem final do módulo.

Para explorar essa fase da preparação do estudante, eu oriento a elaboração de cenas mudas e curtíssimas – de até 2 minutos. Procuo focalizar aspectos extremamente rudimentares. Recorrentemente, proponho a cada estudante ligeiras modificações das pequeninas cenas e, em seguida, cobro a discussão sobre a capacidade expressiva dos resultados, analisando-os de forma metódica.

Constituo um expediente de trabalho a fim de estimular competências do jovem encenador. Esse incentivo leva o aluno a raciocinar sobre variados procedimentos de construção cênica com os quais teve contato. A partir daí, ele questiona e aperfeiçoa os seus próprios expedientes de montagem em função de suas decisões e pretensões artísticas.

Sobre a construção de minha perspectiva didática

Aos 32 anos de idade, quando entrei pela primeira vez numa sala de aula para ministrar a disciplina *Direção Teatral*, reconheci consternadamente a minha condição de “alguém que não sabe”, à luz da constatação de Bernard Shaw: “Aquele que sabe, faz; aquele que não sabe, ensina”. Não evidencio tal conclusão por falsa modéstia, muito pelo contrário. Faço-o justamente por respeitar a importância da relação “mestre-aprendiz” largamente aplicada na iniciação ao ofício de dirigir. Por isso, constatei ter assumido uma responsabilidade cujos requisitos não eram significativamente preenchidos por minhas credenciais de outrora. Eu não me considerava e não me vejo ainda como um encenador maduro, seguro e experimentado o bastante para assumir a posição principal nessa pedagogia. Ciente disso, prossegui o meu trabalho em classe e, mesmo de forma aparentemente contraditória, tomei o ponto de vista “daquele que não sabe” para guiar a minha postura nas aulas. Uma vez que me encontrava aplicando procedimentos sistemáticos de ensino, inspirei-me nos conselhos do prof. G. Polya (1978, p. 1) para elaborar um caminho pessoal de acompanhamento da turma através do esforço de colocar-me no lugar do aluno a fim de “fazer uma pergunta ou indicar um passo que *poderia ter ocorrido ao próprio estudante*” (itálico do autor).

Esse posicionamento exigiu o exercício de pensar “tolamente” sobre os meandros a percorrer durante o processo da aprendizagem dos alunos. Numa análise dessa peculiar evolução, constatei as contribuições da qualidade “tola” ou “ingênua” para a minha prática docente. Ela não me permitiu encarar como óbvios e banais os entraves advindos dos processos de criação e montagem de cenas, escancarando ainda mais os desafios dos estudantes e deste neófito professor: descobrir caminhos didáticos e possíveis conteúdos para serem compartilhados. Acredito, assim, ter trabalhado no sentido da discussão e da multiplicação de vertentes para a formação do diretor, ou ao menos de rumos propícios para um aprendizado. Mesmo ao constatar a pluralidade do teatro contemporâneo, a riqueza estética de sua expressão e a conseqüente diversidade, e até divergência, de percursos criativos, dediquei-me à tarefa de esclarecer didaticamente alguns desses processos.

Nas trilhas formativas da direção cênica como agente transformador

Observa-se que desde a década de 1920 – experiências de Renato Viana, Flávio de Carvalho, Álvaro e Eugênia Moreyra – e posteriormente na década de 1930, os trabalhos desenvolvidos pelos jovens grupos amadores como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) do Rio de Janeiro buscaram uma adequação de nossa cena pelo olhar dos encenadores europeus, especialmente pelos processos desenvolvidos por Jacques Copeau (1879-1949) na França. Esses trabalhos foram, por muito tempo, relegados ao esquecimento, ou abordados pela historiografia teatral como experiência com pouca ou nenhuma ressonância nos procedimentos da cena brasileira. Com relação ao foco dessa comunicação, percebe-se que mesmo esses diretores/encenadores com resquícios de ensaiadores, não apontaram para a relevância de criar uma escola para a formação do diretor.

Esse olhar – para a formação do diretor de teatro – somente ganhou relevância em fase posterior. Os ecos de fora chegam de modo mais consistente no final da década de 1940, seja com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ou com companhias como a de Dulcina e Odilon, entre outras, que começaram a materializar em nossa cena a figura do diretor-encenador.

A percepção da importância de formar o agente multiplicador compreendido na figura do diretor-encenador levou o Serviço Nacional de Teatro (SNT) a editar obras com esse conteúdo na década de 1970. Enquanto as universidades brasileiras iniciavam o processo de formação desse profissional

na academia, o SNT, com a intenção de atuar junto aos amadores que desenvolviam suas práticas cênicas longe do acesso aos cursos universitários, passou a promover cursos breves e editou a *Cartilha de direção*, de Francisco Fernandes, em 1973. Essa obra levava aos amadores a noção do diretor como encenador, ou seja: líder da equipe cênica, disciplinador, criador, coordenador do processo criativo, etc. Esboça-se nessa “cartilha” a noção fundamental que definiu o papel do diretor-encenador no século XX, qual seja, a de que esse coordenador dos trabalhos é, essencialmente, um pedagogo.

O foco formador – professor, ator, diretor?!

A criação de cursos de direção teatral nas universidades brasileiras foi implementada na segunda metade do século XX. Coube às universidades um papel significativo na sistematização desse conhecimento; elas “[...] compilam e organizam materiais práticos e teóricos advindos de variadas culturas e geografias, estabelecem hierarquias com a distância natural do olhar teórico” (Barbosa e Carmona, 2004, p. 129).

Nesta minha fala, ao abordar, de modo breve, a pedagogia e o ensino de direção, elaboro uma narrativa sobre como foram criados e alterados os procedimentos para o ensino de direção teatral no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

O curso de teatro do CEART nasceu por acidente de uma necessidade de transformar um aglutinado de cursos na primeira universidade estatal de Santa Catarina, que juntos formavam a Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina. Embora levasse o título de universidade e tivesse como sigla UDESC, ela ainda não era de fato uma universidade reconhecida, como tal, pelo Ministério de Educação (MEC). Sendo que nesse momento a UDESC se definia como uma Universidade pública de caráter privado. Ela cobrava mensalidade, ainda que mínima, de seus alunos.

O ensino de arte da UDESC teve início com o Curso de Educação Artística, com habilitação em Música, Artes Plásticas e Desenho, cujo primeiro vestibular ocorreu em 1972. Esse Curso de Educação Artística foi implantado na Faculdade de Educação da UDESC. Observo que nesse momento não tínhamos a habilitação em Artes Cênicas.

Em fins de 1985, a UDESC teve a possibilidade de ser reconhecida como Universidade pelo MEC, e para isso a instituição deveria possuir no mínimo seis centros de Ensino/Pesquisa/Extensão. A UDESC possuía, então, aglutinando diversos cursos, apenas cinco centros. E num acaso muito feliz, perce-

beu-se que o Curso de Educação Artística possibilitava a criação de um novo centro a partir de seu desmembramento do Centro de Educação. Assim, surgiu o Centro de Artes. Foi um momento auspicioso e que os profissionais ligados aos cursos de Artes Plásticas, Música e Desenho agarraram com muito empenho. Mas, outro fator significativo auxiliou o teatro local, pois para criar um Centro de Artes era preciso a existência de um curso com quatro habilitações, e o que mais tinha possibilidades de ser criado era a habilitação em Artes Cênicas, pois havia pessoas com Mestrado em Florianópolis e em condições de atuar no novo curso. Assim, em fins de 1985, foi criado o Centro de Artes da UDESC – agora a Universidade do Estado de Santa Catarina – pública e gratuita. E em julho de 1986 foi realizado o primeiro vestibular para o Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas.

A proposição inicial do curso foi de se adequar a estrutura curricular e aproveitá-la ao máximo, então, conforme estabelecida pelo MEC para os cursos de graduação universitária. E nesse sentido foram destinadas duas disciplinas denominadas de *Encenação I e II*, no 5.º e 6.º semestres, respectivamente, para estabelecer para os academicos noções de direção e princípios práticos da *mise-en-scène*, sendo que ao término de cada semestre os alunos deveriam elaborar um pequeno espetáculo de no máximo 30 minutos de duração, atuando, portanto, diretamente, como responsáveis pela encenação. Os professores dessas disciplinas agiam como ordenadores dos procedimentos e da organização das aulas. Nas 7.ª e 8.ª fases esses alunos vivenciavam as disciplinas de *Montagem Teatral I e II*, nas quais eles agora passam a ser dirigidos por um professor do curso. Ou seja, primeiro davamos a eles a possibilidade de dirigir e depois passar por um processo completo sob a orientação de um professor de direção.

Com o decorrer dos anos, e através de inúmeras análises e discussões, o corpo docente do Curso de Artes Cênicas deliberou por manter, a partir de 2007, um curso único – Licenciatura e Bacharelado em Teatro –, por estarmos convictos de que o professor-artista e o artista-professor podem coadunar-se na mesma pessoa. Invertemos, contudo, a ordem sequencial das disciplinas. As *Montagens Teatrais I e II* tiveram uma redução de carga horária, e passaram a ser ministradas na 5.ª e 6.ª fases. E as *Práticas de Direção I e II*, com carga horária ampliadas, passaram a ser ministradas nas 7.ª e 8.ª fases. Ou seja, o curso passou a considerar como fechamento do aprendizado o trabalho final de direção de espetáculos elaborados pelos alunos e futuros docentes/pedagogos/diretores de teatro. Passamos a dar ênfase ao artista-professor e ao professor-artista, pois acreditamos que, tal como nos ensina Ariane Mnouchkine: “É preciso saber [...] que no teatro não se faz nada sozinho, que tudo é dado

pelo outro. Que não se faz nada se não souber escutar, que não se faz nada sem receber. Que é sempre muito difícil de saber, num espetáculo, quem deu o quê, de onde veio o quê” (Ariane Mnouchkine apud Féral, 2010, p. 139). Ou seja, os procedimentos pedagógicos estão na base da construção do espetáculo teatral.

Direção e texto

O que vem a ser direção em uma arte colaborativa como a da cena? Do ponto de vista teórico, em defesa do cargo, argumentarei que a construção da visão precisa de uma distância, de um olhar externo. Nesse sentido, a direção coincide com a tendência abstrata que poupou o teatro da competição com o cinema (e a pintura da competição com a fotografia) no desditoso item da imitação da realidade. Há divergências entre uma percepção estética “por fora” ou “por dentro” do processo cênico, esta última sendo necessariamente limitada à visão parcial e contagiada pela vivência emotiva do estar dentro da cena.

Certa vez com Leo Sykes, comentamos o fascínio de ter visto Barba espreitar os espectadores com intensidade e cuidado durante um de seus espetáculos. O diretor protege os espectadores, representa os seus olhos, mas ao mesmo tempo protege os atores do público. É uma ponte, um filtro, uma fronteira. Garante um encontro não banal entre dois mundos estéticos, isso é, perceptivos.

Todo novo processo é uma busca pela justa medida da representação dramática e mesmo pós-dramática, entre realidade e ilusão cênica, verdade e ficção no paradoxo da “mentira verdadeira”. Este entrelugar me inquieta. As montagens são etapas de uma pesquisa em que experiências artísticas e biográficas se conectam; são pedrinhas caídas na trilha da floresta que mais adiante se revelam como traços de um percurso de reconhecimento. A ambiguidade das motivações é essencial, já que se trata de emoções que eu não saberia expressar de outra forma e que muitas vezes compreendo somente mais tarde, como espectadora. Não há receita. Cada história a ser contada aponta para a sua própria forma – uma provocação comunicativa eficaz para aquele momento da vida, aqueles parceiros de trabalho e aquela plateia.

Já ouvi muitos mestres dizerem que qualquer convenção cênica, mesmo as mais sólidas, deve ser demolida e remontada a cada novo espetáculo. Esse ofício de demolição e remontagem, esse olhar crítico (provocando crise), que o ator pode não ter ou até em alguns casos não pode ter, é, para mim, o cantinho da direção. Parece-me que sua função é fomentar um ambiente de inte-

ração, para que o ator continue presente e o público desperto. No palco, diversamente que nas artes plásticas e em artes mecanicamente reprodutíveis, o trabalho de criação da obra se dá ao vivo e em três dimensões. No palco, a produção de qualquer sentido exige a presença física que molda, suja, sua e contamina a primeira. Todo o teatro aspira a tornar-se música, disse certa vez Aderbal Freire Filho, no sentido de somente existir no instante em que se dá como ato expressivo absolutamente presente, nem antes (quando ainda é palavra escrita e *canovaccio*) nem depois (quando é transcrição da oralidade perdida e memória de imagens e gestos). Essa interatividade presentifica o espectador: estamos todos aqui, agora.

Então, parece-me que outra função da direção – impotente após o terceiro sinal – seja a de potenciar a autorregência do ator, já que o êxito daquela passa através do futuro êxito deste. Arte de premeditação. Trata-se de instigar, propor ou proporcionar ao ator os meios para o seu sucesso naquele espaço de livres encontros e acontecimentos que é o palco, onde a poesia brota como obra coletiva, em coautoria com a plateia e com o grau de imperfeição próprio dos fenômenos vivos. Buscar, apontar não um produto artístico, mas os caminhos e meios de produção da arte. Mesmo que todos nos preocupamos de comer imediatamente, escreve Artaud, mais importante é não desperdiçar apenas na sensação efêmera de saciedade nossa energia de ter fome. Uma obra de arte não é um objeto “fechado” tipo sabonete, pronto para o consumo, mas um roteiro “aberto” que precisa da inesgotável fome criativa dos espectadores e permanece disponível às mais diversas e inesperadas interpretações – considerando o altíssimo grau de subjetividade embutido no ato de olhar. Trata-se, enfim, de inventar e preparar em detalhes, durante os ensaios, um jogo no qual outros (atores/espectadores) vão jogar. Cada um, naturalmente, jogará seu próprio jogo: assistirá a seu próprio espetáculo. Fortalece-me confiar nisto: o espetáculo está na cabeça do espectador.

Mas como?

Se nossa arte é um paradoxo (viver de verdade algo ficcional e premeditado), um possível treinamento para isso é fazer do próprio paradoxo um método. Um método *patafísico* – do tipo lançado por Jarry como “ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam exceções” – serviria mais do que qualquer sistema lógico. Desafiar o ator a se livrar de tudo que “funciona” e desobedecer às marcas, derrubar os seus cabides virtuosísticos, desorientá-lo e puxar-lhe o tapete do texto, enfim criar obstáculos para que súbitas soluções brotem em cena como decisões. Ao invés de recorrer àquilo que o ator já domina, apelar para as suas reservas de energia – sua fome criativa – e treinar os músculos emotivos até então inertes. Paradoxalmente, são as restrições as que

mais fortalecem e permitem a liberdade – não *de algo*, mas *para algo*. Arte tem a ver com atrito – produção de diferença no encontro. Fomos infestados pelo vírus da concordância. Mas sem resistência não há fogo. Sem desequilíbrio não há descoberta do movimento.

O meu método patafísico tem produzido um vocabulário de caminhos empíricos que costumo percorrer nos ensaios. Trata-se de percursos por obstáculos, privando os atores do texto, do pensamento psicológico como ferramenta e da espontaneidade como paradigma de verdade. Sem texto, o ator é levado a montar um tapete sonoro fisiológico (incluindo respiração, ruídos, interjeições e discurso indireto íntimo) que constitui o estado verbal pré-expressivo do personagem. Acompanhando o processo de desequilíbrio e deformação do corpo do ator, em busca de máscaras, contramáscaras e caminhadas próprias do *outro*, a construção do tapete sonoro pode dar acesso ao personagem dentro da extensão físico-vocal (voz é corpo) do ator. Uma partitura física em *gromelô* pode dar conta das mais variadas intenções e dos objetivos de cada entrada em cena e finalmente do roteiro inteiro da peça. Preocupo-me mais com o *significante* do que com o *significado*, pois pode-se calar uma pessoa mas não o seu corpo. Quando a hora do texto vem, as palavras elevam o corpo sonoro do personagem ao invés de esmagá-lo com seu peso de conteúdo. Aí, as palavras pairam como as melhores possíveis, que o ator não decora mas com elas preenche sua partitura físico-vocal, tornando-se dono do sentido que a cada dia dará ao papel. Todo o corpo do ator é expressivo e não existe nele um grau zero de escrita. Mesmo nu, carrega hábitos, histórias e ideologia. É um arsenal de memórias biográficas, uma máquina de gestos civilizados que cada um identifica com seu próprio jeito natural e espontâneo de ser. Estranhar o ator de si mesmo – fazer com que perceba os clichês que compõem sua “espontaneidade” – pode treiná-lo a distanciar o comportamento do personagem e descrevê-lo como *outro* ao passo que o vivencia. Sem referência à espontaneidade, evita-se a armadilha da identificação psicológica – toda a trilha mística pseudostanislavskista dos atores que “recebem” o papel. Pedir ao ator para que pense com o corpo e não com a mente é o único antídoto que tenho contra o não teatro. Na dança, uma ação é, antes, gesto essencial, emoção e presença real do bailarino. No teatro dramático, o corpo do ator hospeda outros – mesmo que haja como *performer* e seja chamado pelo primeiro nome, sua presença é ficcional, sua sinceridade é construída. Se você pedir a um bailarino para cair, ele cai. Se pedir a mesma coisa a um ator, ele reage: “Por que cair? Como cair? E quem cai? Eu ou a personagem?” Essa sofisticação psicológica do gesto, que certamente visa a sua riqueza, precisa ser mantida no estado de alerta e de domínio do bailarino que cai, do acrobata que anda no arame. A

“presença” é uma montagem de tensões físicas essenciais, assim como no jogo e no atletismo, onde é logo evidente que potência não é nada sem controle.

Talvez minha atual função na direção tente responder àquela paixão infantil, de fazer dançar palavras, já que trato as ações físicas como escrita cênica e a palavra, vice-versa, como partitura física. Então, o trabalho do diretor torna-se, principalmente em parcerias que se mantêm no tempo, um arsenal de possibilidades e metas guardadas, não desperdício mas semente que fertiliza o solo criativo dos ensaios. Seu imaginário perceptivo – tudo que sente e pensa com seu estômago, coração, vísceras – intui o do espectador, tornando-se visível *através do corpo do ator*. A direção aponta caminhos para Jerusalém, mas é o ator que tem que chegar lá passo a passo, toda noite, junto aos espectadores.

REFERÊNCIAS

- Barbosa, Zé Adão e Carmona, Daniela. *Teatro: Atuando – Dirigindo – Ensaando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- Converse, Terry John. *Directing for the stage: a workshop guide of 42 creative training exercises and projects*. Colorado Springs (US): Meriwether, 1995.
- Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. *Currículo do curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Direção Teatral*. Salvador, 2004.
- Féral, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: SESC/SP, 2010.
- Fernandes, Francisco. *Cartilhas de teatro, IV: Introdução ao estudo da Direção Teatral*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- Leão, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*. Salvador: Fundação Gregório de Matos/EDUFBA, 2006.
- Polya, G. *A arte de resolver problemas*. Trad. De Heitor Lisboa de Araújo. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

MITO E TEATRO

Alexandre Silva Nunes (UFG)

Verônica Fabrini (UNICAMP)

Luciana Lyra (USP)

LUCIANA

Na aurora do mundo, Deus planejou o macho e a fêmea à sua semelhança. Criou o macho e a fêmea num só corpo, modelou com o pó do chão e soprou nas narinas um hálito de vida; assim foi gerado um ser vivente. Diz-se que na lua migrou deste corpo único uma serpente, a mulher. Com ela vieram inumeráveis demônios, mas foi da cabeça de Deus que ela surgiu. Foi da cabeça de Deus que ela saiu. Foi da cabeça do pai. Não conheci o pai, mas da cabeça do pai eu saí. O pai me abandonou num tempo. O pai de onde eu saí. Meu pai, não conheci. Foi dele que eu vim para fundar minha existência, o mundo. Fiquei só com o mundo. Eu e o mundo. Construí o mundo só, sem meu pai. Eu e o mundo. O mundo me engravidou e me chama, insiste, reclama, para aqui nestas bandas eu guerrear (Lyra, 2010, p. 36).

[Imagem da Vênus de Willendorf]

VERÔNICA

De Hilda Hilst: entre a verdade e os infernos, dez passos de claridade, dez passos de escuridão. Contra o mundo desencantado, de velozes e furiosos: “se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado” (Hilst, 2002, p. 111) – é preciso reencantar o mundo, para salvá-lo do fim.

[Imagem de Prometeu]

ALEXANDRE

O teatro começa sempre no mito; pode servir para refletir sobre mitos conhecidos e também pode nos ajudar a tornar conscientes mitos que não sabemos que cultuamos. A consciência sobre essa condição do teatro pode nos ajudar a enxergar não apenas a vigência de um vínculo fundamental entre teatro e sagrado, como também indicar o modo como se dá tal vínculo. Trata-se do lugar de interseção entre a rotina do cotidiano e o não lugar ex-

traordinário do imaginário. No teatro, as fronteiras entre esses campos de realidade e imaginação são necessariamente tênues, porque é do pacto de vizinhança e con-fusão entre metáfora e literalidade que irrompe toda experiência cênica. É aí que pode acontecer a alquimia da cena, que não está voltada a uma função objetiva do cotidiano, embora possa *estranhar* e questionar (Brecht), reforçar ou restaurar (é o caso de toda ação ritual) o sentido do ato cotidiano. O fato de caminhar lado a lado com o mito dá ao teatro a impossibilidade de desvincular-se do sagrado. Nele, mais que em qualquer outra arte, o imaginário precisa ser instaurado no, e enformar o, próprio cotidiano “profano”.

[Imagem de cabra e homem numa relação simbiótica]

Dessa perspectiva somos levados a crer, numa dedução lógica, que o equilíbrio complementar entre literalidade e faculdade metafórica é importante para a garantia do equilíbrio psicológico e social, de modo que a aceitação ambivalente de ambas as categorias nos ajuda a manter uma distância salutar da paranoia que é inerente ao desequilíbrio em favor de qualquer dos lados. Cabe-nos, dessarte, saber distinguir quando o simbólico esclarece e quando alucina, como advertiu Hillman, nas *Conferências de Eranos*:

VOZ DE VERÔNICA:

De acordo com Ésquilo (Tebas, 756), foi a paranoia que fez de Jocasta e Édipo um casal. De acordo com Eurípedes (Orestes, 822), o assassinato de Clytemnestra foi paranoia. Em *Theatetus*, de Platão (195a), a paranoia é usada para descrever quem constantemente vê, ouve e pensa erroneamente. Para Plotino (VI, 8, 13:4), *paranoetion* refere-se ao abandono ou afrouxamento do raciocínio rigoroso. (...) A paranoia é uma desordem do significado (Hillman, 1993, p. 19-20).

Para Hillman, tanto os recursos da metáfora como os da literalidade podem levar ao delírio da desordem do significado. Porque o literalismo é também uma forma desequilibrada de entendimento do Real, incapaz de perceber a presença de metáforas na sintaxe da lógica. A abertura que resta, portanto, é a capacidade para enxergar através dos eventos, sem perder a singularidade concreta deles, o que depende mais da atitude de quem atribui significados do que propriamente do *acontecimento* exterior. Assim, resta saber aceitar a presença do que transcende as categorias lógicas da razão, em nossa vida secular contemporânea. Caso contrário, ele (o Outro) sempre vingará nossa desaten-

ção, através de experiências liminares como as que Freud nomeou de *retorno do reprimido*. Ou, como teria descrito o homem-teatro:

[Imagem do Minotauro]

VOZ DE VERÔNICA:

Esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida (Artaud, 1993, p. 3).

[Imagem de atores mimetizando bichos]

LUCIANA

Podemos entender o mito como uma espécie de representação coletiva advinda de antepassados, que relata uma explicação do mundo. Por conseguinte, ele é a palavra revelada, precisa ser sentido e vivido antes de *inteligido* e formulado. Como afirma Roland Barthes (apud Nascimento, 1977, p. 25), o mito não pode, conseqüentemente, ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Assim, não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere. O mito nos leva à verdade profunda da nossa mente.

Para Joseph Campbell, aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos:

VOZ DE ALEXANDRE:

Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos (Campbell, 1990, p. 5).

Pelo viés de C. G. Jung, o mito surge como estrutura de conscientização dos arquétipos, como elo entre o consciente e inconsciente coletivo, bem como forma através da qual o inconsciente se manifesta. Nesse viés, o inconsciente coletivo é constituído de algo semelhante a temas ou imagens mitológicas, traduzindo a identidade de todos os seres humanos, seja qual for a época ou lugar onde tenham vivido, na revelação da herança de vivências das gerações anterior-

res. Na inconsciência dos povos, as representações dos mitos, nos rituais, traduzem-se num antigo sentimento de beleza que se conserva e se realiza na memória das coletividades, tendo como função ontológica a sacralização do mundo.

[Imagem de ritual de iniciação do Candomblé]

VERÔNICA

Quando falamos de mito com o desejo de conjugar (jogar junto) com o teatro há alguns pontos que devem ser considerados: Quem é o sujeito por trás do mito? Qual é a linguagem do mito? Do que fala o mito? E, a partir disso, imaginar o que seria uma práxis cênica mito-guiada. Sim, porque antes de tudo, busca-se na relação teatro-mito uma perspectiva, uma forma singular de olhar as coisas e não uma explicação das coisas, ou um programa rígido de ação.

[Imagem Castelucci, *Le voile noir du Pasteur*, Festival d'Avignon, 2011]

Perspectiva indica, assim como teatro, um lugar de onde se vê. De qual lugar se olha para o fenômeno do teatro, quando tomamos o mito como guia? Diria que se olha do fundo do abismo da alma, da psique ou do inconsciente. E se falamos em alma, falamos desse lugar que está entre a materialidade e o imaginário e cuja forma de existir reside no puro ato de imaginar. Nada mais psicofísico do que alma. A imaginação é imagem em movimento, em transformação. E é característica da imagem a constante fluidez.

[Vídeo que opera metamorfose entre pinturas de rostos de mulheres de várias épocas].

LUCIANA

Mulher quando nasce já é rio. Rio branco, rio vermelho... Quando rio ensopa a terra do corpo, brota flor! Quando rio cessa, ou mulher vira lua pra dá luz ou vira cobra. Cobra que retorce que nem mangue, fica velha, nada e rasteja furando o chão pra fundar outra raiz (Lyra, 2010, p. 52).

Esse pequeno vídeo, quase um clichê, circulou por milhões de olhares na internet. Meu interesse nele está no modo como somos capturados pelo olhar da imagem. Como o olhar nos fixa num centro que nunca se estabiliza e nos permite, ao mesmo tempo, seguir o fluxo constante da transformação. Assim atua a perspectiva mítica: ela nos ancora em algum lugar

e paradoxalmente nos conduz ao interminável fluxo de constantes mutações. Essa imagem é uma resposta à primeira pergunta: Quem profere o discurso mítico é a voz da *anima*, que fala das profundezas do inconsciente coletivo, dos sedimentos de memória acumulados pela experiência humana. O inconsciente coletivo não é um lamaçal estático e obscuro dentro de cada um de nós. Ele é dinâmico, em constante construção, e nós não somos senão brevíssimas manifestações de sua potência. Como se diz, *longa é a arte, breve é a vida*.

LUCIANA

Dizem que quando Pai deu de fazer o mundo e modelá ser vivente, tentou ar, tentou fogo, tentou até azeite, água e vinho. Foi então que mãe veio socorrê, apontou pro fundo da lagoa e com sua arma de lá tirou um punhado de lama. Mãe deu a lama pra Pai, o barro do fundo da lagoa onde ela morava, daí gerou-se macho, gerou-se fêmea Da lama da Mãe (Lyra, 2010, p. 48).

Seguindo a senda aberta pelo mito, podemos estabelecer um parentesco entre a ideia de inconsciente coletivo e memória e tomar para nós os escritos órficos que aconselham o iniciado: “estou ressequido de sede e morro: mas deem-me logo a fria água que jorra do pântano de Mnemosine”. A memória sacia a sede, restitui a vida. Ela é a mãe das nove musas e está, portanto, associada diretamente a ARTE.

LUCIANA

Falo aqui também como artista. Assim como escrevo com o corpo e apaixono-me por fatos, que a princípio não são teatro. E esta é uma escrita de mim mesma, um aprofundamento em minhas questões idiossincráticas. O ano: 2001. Tive um sonho... Uma mulher seminua a destruir correntes, em cima de um cavalo branco. Carregava estandarte e vestia uma saia vermelha. Chamei-a de Joana. Uma Joana eminentemente pernambucana, do Pernambuco de onde parti. Seu estandarte uma rabeca dos cavalos-marinhos, sua espada, um arco.

[Imagem de Joana d’Arc]

Em 2005, fiz a performance *Joana in Cárcere*. Como parte de minha pulção acadêmica em dissertação de mestrado... Produzi um roteiro dramaturgico... Performei... Poetizei... O processo de criação *cênica*, cujos principais aportes eram: a *linguagem interseccional*, advinda da articulação entre a *Arte da*

performance-cavalo marinho, foi orientada a partir do *mito* da guerreira Joana d'Arc, um mito enquanto mote de preenchimento: intertextualidade.

[Imagens da performance *Joana in cárcere*, de Luciana Lyra]

ALEXANDRE

Segundo a teoria de Lehmann, uma das características fortes da cena pós-dramática é a redução de importância do *mythos* em relação à espetacularidade. O termo grego *mythos* tem, na poética de Aristóteles, o significado de enredo, fábula, sendo exaltado como um dos mais importantes elementos da tragédia, ao passo que o espetáculo (*opsis*) seria, para o filósofo grego, o componente menos artístico e menos importante. Porque o fenômeno da *katharsis*, por ele exaltado, dependia mais da fábula, e não de sua materialização na *skene*. Pelo desenvolvimento do enredo, tanto espectador quanto leitor podiam acompanhar a trajetória do herói, ultrapassando os limites do *métron*, em função de sua *hybris*, até o limiar da punição, conforme o destino que as Moiras laboriosamente teciam. Mas na perspectiva de Lehmann, a diminuição de importância do *mythos*, no contexto pós-dramático, está exatamente ligada ao aumento de importância do *opsis*. Uma reversão bastante significativa, já que a ênfase no cerimonial da cena ocorre justamente no contexto de uma civilização secularizada...

LUCIANA [canta]

O Mundo estava em guerra, ninguém mais se entendia. Canhões de artilharia davam tiros sobre a terra. Foi aí que na serra tudo se modificou. Quando alguém anunciou, disparado na carreira, nasceu um pé de roseira onde a moça mijou (Música do grupo Mestre Ambrósio).

O *mythos*, como observado por Lehmann, tem importância central na economia do teatro dramático na exata medida em que se estrutura segundo os preceitos da hipotaxe, sob as demandas de um tema central estruturante. No contexto da hipotaxe, uma vez perdido determinado elemento do enredo, perde-se o próprio encadeamento dos sentidos, dada a lógica subordinativa à qual os elementos estão submetidos no tempo-espço da narração. E é nesse sentido que Aristóteles admira as virtudes do *mythos* na tragédia: sua forma de encadear os acontecimentos. Segundo a lógica paratática, por outro lado, há certa independência entre os elementos constituintes de uma narrativa, de modo que eles podem dialogar mais livremente entre si, para além da subordinação causal entre os conteúdos. Uma das imagens que Lehmann evoca, para abordar a lógica paratática, no contexto do teatro pós-dramático, é a de um

rizoma, fazendo alusão à filosofia de Gilles Deleuze. Como a lógica pós-dramática não admite o tema central estruturante, resta-lhe simpatia à ausência de conjunções coordenativas, levando-nos a rever noções habituais de sujeito e objeto. É nesse contexto que Lehmann entende haver reversão de importância entre *mythos* e *opsis*, na cena pós-dramática.

Por outro lado, podemos fazer uma leitura diferente do fenômeno: ao invés da diminuição na importância do *mythos*, podemos observar uma mudança em seu estatuto. A função do cerimonial da cena, no contexto do teatro dramático, é especialmente adjetiva, criando atmosferas cuja função é enfatizar determinado clímax dramático. Mas o uso do cerimonial com função substantiva, ou seja, como elemento constitutivo da cena, talvez não queira significar diminuição do *mythos*, senão sua mudança estatutária. Para tanto, seria preciso destacarmos o conceito de *mythos* do conceito de *enredo dramático*. Assim, em consequência da substantivação da atmosfera cênica, observamos um fenômeno de deslocamento do *mythos*, que se desprende, em parte, da narrativa em formato hipotático e passa a preencher os espaços do cerimonial teatral, sendo incorporado por outros elementos da cena.

[Imagem de Escher pintando mural no Cemitério de Utrecht]

Quando Grotowski concebe a fórmula, segundo a qual *teatro é relação*, ele denuncia de modo antecipado esse deslocamento. Analisando sua fórmula, percebemos, nela, o conceito de *texto* sendo absorvido pela noção ampla de *relação*. Para que uma relação se estabeleça, é necessário que algo ocorra *entre* dois ou mais indivíduos. Esse algo *entre* é propriamente o *mythos*, ou é a ele concernente. De modo que só pode ocorrer relação, em teatro, graças à vigência do *mythos*. Isso também ajuda a perceber que o *mythos* não está ligado à forma da linguagem, sendo destacável da noção de narrativa hipotática. De um ponto de vista amplo, o *mythos*, como substância da cena, não tem forma. Ou tem a forma que o espetáculo pretende, de acordo com um princípio segundo o qual *mythos* é relativo a *opsis*.

[Imagens do espetáculo *Guerreiras*, dirigido por Luciana Lyra]

LUCIANA

Ainda prenhe de Joana, em 2006, fui presenteada com um livro (BEZERRA, 2004) que aborda a “Batalha de Tejucupapo”, episódio do Brasil holandês em que as mulheres de uma pequena comunidade ajudaram a expulsar, de maneira inusitada, um grupo armado de soldados holandeses. O livro

narra também a coragem e a determinação das tejuducupapenses de hoje, o orgulho que sentem ao encenar um espetáculo teatral em comemoração ao feito de seus antepassados. Lá encontrei as mulheres do lamaçal, da Mata Norte de Pernambuco. Reconheci-me naquelas heroínas, na raiva primal que há em nosso íntimo, a raiva sedenta de vingança diante da ameaça à nossa força vital. Nesse lugar habitam as filhas da noite; elas são as guerreiras dentro de nós; são guardiãs e, sob a lua, tecem nosso destino. Nascidas da união entre o ar e a mãe terra, surgida do sangue de Urano mutilado. São protetoras dos direitos da linhagem matriarcal.

[Imagens da Grande Mãe – Tejuducupapo]

Entre os anos de 2007 e 2010, desenvolvi o processo criativo do espetáculo *Guerreiras*, como parte de meu doutorado. Esse processo sucedeu-se, principalmente, por intermédio de uma experiência cunhada de *Artetnográfica*, com a comunidade de Tejuducupapo, na Mata Norte de Pernambuco. A experiência configurou-se entre os artistas envolvidos na montagem de *Guerreiras* e integrantes da comunidade, que também realizam um espetáculo, de temática afim, intitulado *A batalha das heroínas*, restaurando o episódio histórico de 1646.

[Imagens das heroínas de Tejuducupapo]

VERÔNICA

Reino da metáfora, das imagens, é a psique, a alma. E imaginar é a forma de existência da alma, sua existência no plano intermediário entre o mundo e seu duplo. Esse é o princípio básico da alquimia, e pode ser um princípio básico para o ator: tudo que eu executo no plano concreto da materialidade da cena tem seu duplo na imaginação. Minha ação física é a parte visível de uma ação maior que também acontece em outro plano. E isso é inseparável de uma repercussão no plano da ética: não se lida impunemente com as imagens. Sabe-se que a forma mais eficiente de se dominar um povo é dominando seu imaginário.

Assim, oferecendo a água fresca de Mnemosine, e trabalhando constantemente com a conexão experiência-memória-imaginação, a perspectiva mítica ajuda o ator a descobrir pontos essenciais do processo de trabalho. Seguindo essa perspectiva mito-guiada, o mito exige a experiência sensível, pede o rito, sua atualização, por isso pede a matéria – daí a alquimia como método. Os ingredientes básicos para o trabalho do ator concentram-se no reconheci-

mento experiencial do corpo como microcosmo (de um corpo simbólico), na exploração da dinâmica feminino/masculino, e no trabalho com a *physis*, com os quatro elementos da matéria.

O laboratório alquímico é o lugar dessa operação, da constante troca de valores e contaminações entre embaixo e em cima. É o lugar exato do labor (trabalho técnico de conhecimento da *physis* – corpo e espaço) e da oração (conversa constante entre o “cá de baixo” e a sabedoria de cima). É trabalhando sobre a matéria, sobre os elementos, sobre a *physis animada* (lembramos da ideia de *anima mundi*, que requer urgente reencantamento do mundo) que se realiza a “obra”.

LUCIANA

No diálogo com o mito, o teatro galga o patamar de metáfora do mundo, uma forma de representação simbólica que consiste em aprofundar significados da realidade, invertendo seus mecanismos, imitando o que este possui de mais verdadeiro e imutável.

Num primeiro momento, o teatro até pode nos parecer apenas obediente e mensageiro, mas logo percebemos que ele é, sobretudo, portador de sinais, de marcas deixadas pelo não racional coletivo, social, histórico. Seu domínio é o do indizível e é entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte que mora a grande afinidade. Dessa maneira, o que nos leva ao universo do teatro é a necessidade de novas experiências, da ampliação viva das emoções e dos sentimentos, da busca de sentido do conhecimento e, mais do que isso, do significado da própria existência humana, pois é provável que o sentimento de perplexidade diante do mundo esteja na origem da arte, que tem o mito como estrutura para a revelação. E aí está, precisamente, a sua dimensão metafísica. Joseph Campbell afirma poeticamente que o ato criativo está sempre relacionado à esfera mítica, ao reino das musas, porque o mito é a terra natal da inspiração das artes.

[Imagem de mãos catando ostra em Tejucupapo]

ALEXANDRE

À guisa de conclusão, voltemos à origem. À ideia de origem do teatro na Hélade, que nos chegou sob roupagem científica. Ao passo que o mito de nascimento de Dioniso, também de origem grega, podia ser considerado narrativa fantástica, produto de uma mente primitiva, o *mito* da origem do teatro nos rituais dedicados a Dioniso, era tratado como fato. Felizmente, hoje podemos compreender que tanto as histórias acerca da origem do homem, quanto

as narrativas de origem do teatro, têm validade sempre relativa, enquanto produtos de construção intelectual e imaginativa. Mais importante ainda é o fato de que a confusão entre história e mito pode ser desfeita, exatamente quando reconhecemos que não existe um sem o outro:

VOZ DE VERÔNICA:

Fatos históricos externos estão arquetipicamente ordenados de forma que revelem significados psicológicos essenciais. Essas ordenações arquetípicas de fatos históricos são os eternamente recorrentes mitemas da história e também de nossas almas individuais. Através desses significados a história atinge nossa psique, enquanto ao mesmo tempo a história é o palco no qual representamos os mitemas de nossa alma (Hillman, 1998, p. 17).

A criação de uma nova hipótese científica sobre o primeiro ser humano a ter existido na Terra não ajudaria muito a entender, mais especificamente, as razões pelas quais *eu* (você) existo neste mundo. É por isso que as histórias, menos ou mais inventadas, por historiadores ou pescadores, continuam a ter importância para nós, mesmo depois do avanço e da derrocada do *mito da verdade objetiva*. Então podemos talvez concordar que não é tão importante saber qual foi o primeiro lugar onde ocorreu pela primeira vez um evento ao qual seria possível dar o nome de teatro. Como observou Pierre-Aimé Touchard,

VOZ DE LUCIANA:

O problema das origens históricas do teatro (...) parece ser, na verdade, um problema bastante artificial. (...) Se eu fosse poeta, afirmaria de bom grado que o segredo da origem do teatro nos é desvendado pelo fogo em redor do qual se forma o círculo silencioso da comunidade familiar. O teatro não se limita a isso, mas é aí que se revela sua armadilha irresistível: o prestígio do *ato* (Touchard, 1978, p. 11).

Dito de outro modo, o que se está querendo debater, quando o problema das origens do teatro é evocado, é algo mais que uma questão de documentação histórica. Está-se querendo falar sobre o que é o teatro, e as preocupações estão voltadas para o seu presente, não seu passado.

Porque o teatro está continuamente nascendo e morrendo na cultura, e o seu lugar e seu tempo de nascimento não são de possível medição por réguas: são o tempo e o lugar da própria pessoa humana. Como diz Guinsburg, “perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas”

(Guinsburg, 2001a, p. 8). A resposta para uma tal pergunta terá fatalmente que adentrar as bases míticas da imaginação. E o teatro, por sua própria natureza, permanecerá nascendo, como nascem mitos, de uma necessidade e um desejo próprios do homem.

REFERÊNCIAS

- Antonin, Artaud. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Bezerra, Cláudio (org.). *Têjucupapo – História. Teatro. Cinema*. Recife: Bagaço, 2004.
- Campbell, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- Hilst, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- Hillman, James. *Paranoia*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- . *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo: Paulus, 1998.
- Lyra, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras: texto teatral e trilha sonora original*. Recife: Brascolor Gráfica e Editora, 2010.
- Touchard, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro, seguido de O amador de teatro ou a regra do jogo*. São Paulo: Cultrix/USP, 1978.

OS ESTUDOS DAS PERFORMANCES CULTURAIS NO BRASIL

João Gabriel Lima Cruz Teixeira (UNB)

John Cowart Dawsey (USP)

Robson Corrêa de Camargo (UFG)

A designação Performances Culturais foi estabelecida pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994), em estreito diálogo com as construções teóricas de seu companheiro de trabalho da Universidade de Chicago, o sociólogo, comunicador e etnolinguista Robert Redfield (1897-1958). Há que se entender o particular significado desse conceito plural e a abordagem metodológica distinta que esse propõe, para que se evite um entendimento parcial ou apenas formal dele, para que as Performances Culturais não sejam entendidas apenas como o estudo de uma determinada performance ou uma forma específica de estudo de um fenômeno ou apenas como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber.

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também ao estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos "culturais" em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser. Nesse movimento as performances são sempre plurais, pois pretendem o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições, assim chamadas por Singer e Redfield), em contraste com as microexperiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo entre as pequenas tradições ou vice-versa.

As sociedades, mesmo aquelas consideradas tradicionais, no entendimento de Robert Redfield, não podem ser compreendidas apenas na configuração de um único fenômeno cultural isolado e autocontido, procurando-se através dele a elaboração coerente de possíveis "entidades integralizadoras". Cada fenômeno cultural está inserido no dinâmico processo econômico que o atravessa e o dissolve como produto cultural, assim como acontece com as mercadorias no mundo contemporâneo. Os mercados culturais e os objetos culturais produzidos pelos seus produtores, na perspectiva da modernidade ou

da tradição, são assim dissolvidos no ar do século XX e o serão nos seguintes, enquanto existir tal ordem econômica. Formam-se esses produtos numa gênese contraditória "densa", em diálogo permanente com outras culturas, com seu passado e seus presentes. Para uma melhor compreensão dessa forma heterogênea, esse fenômeno em permanente devir solicita o entendimento conjunto de especialistas, sejam antropólogos, arqueólogos, linguistas, folcloristas, etnólogos, sociólogos, historiadores, estetas, literatos, críticos, artistas e também especialistas naquela específica cultura abordada.

As Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir delas, em contraste, procuram entender-se com as outras culturas com as quais dialogam, afirmativamente ou negativamente. As Performances Culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da autopercepção e da autoprojeção dos agentes dessa cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmos, determinando e sendo por eles determinados. A grama do "terreno" do vizinho não é apenas mais verde, mas também manifesta-se de forma diversa e solicita todos os pontos de vista na observação desses dois terceiros, daquele que olha e daquele de onde se olha.

O processo de análise usual nas ciências humanas e sociais, até o início do século XX, previamente às postulações de Singer-Redfield, era circunscrito a artefatos, monumentos, textos que eram coletados, examinados e acompanhados *pari passu* com dados qualitativos e quantitativos para sua validação. As Performances Culturais são então agora acrescidas a essa equação e adensam a percepção diversa de uma determinada cultura e/ou sociedade, podendo estas serem entendidas agora em maior complexidade, não apenas pelos dados "objetivos" de sua organização, mas também pelas formas icônicas de expressão das atividades rituais e/ou artísticas "realizadas por executantes, numa determinada ocasião, num determinado lugar de atuação, frente a uma audiência específica".

As Performances Culturais são formas simbólicas e concretas que passam distintas manifestações, revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana. O reconhecimento dessa atividade dinâmica e polissêmica como um outro marco de análise e conhecimento determina assim um diferente ponto de exame para a interpretação e observação e apresenta novos paradigmas na construção do discurso constitutivo desses atos e de seus agentes. Como *erlebnis* (estar em vida quando um fato acontece) e como *erfahrung* (conhecimento refletido obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra).

Milton Singer define estritamente as Performances Culturais como o nome dado à análise de um acontecimento onde “x atuantes¹ estão em frente a uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado”. Essas atividades podem ser cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções, apresentação de música instrumental, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, temas, enredos e conflitos, etc. Essa definição, na dinâmica proposta pelos dois teóricos citados (Singer e Redfield), suscitam uma forma complexa e comparativa de análise.

Primeiramente vamos ao problema. Afirma Robert Redfield (1897-1958), amigo e parceiro de Singer em suas pesquisas (*The little community and peasant society and culture*. Chicago Press, 1955):

A Humanidade apresenta-se pelo senso comum de umas poucas entidades integradoras. Uma pessoa é este tipo de entidade, um único ser humano. Outra entidade é povo, *einvolk*: os navajo, os lapões (ou Saami), os latino-americanos. Assim outra característica destes tempos mas não de todos, são os estados nacionais. Uma quarta entidade, mais difícil de delimitar e caracterizar que estas outras é civilização (Redfield, 1989, p. 1).

Estamos assim frente a quatro formas totalizantes estabelecidas pelo “senso comum” nas definições de Civilização: uma pessoa (um brasileiro, um japonês, um sírio, um baiano, um comunista, um fascista, um reacionário, um *performer*...), um grupo social, os estados nacionais e a Civilização. Existe em contraposição a essas formas genéricas a “pequena comunidade” cultural, que pode ser observada concretamente quando vamos a uma igreja ou a um templo budista, a uma festa ou a determinada atividade cultural e a percebemos em seu diálogo particular e não tão imaculado com o “mundo real”, a concretezude individualizada de cada forma totalizadora.

Essas pequenas ou as grandes tradições são “formas de pensamento construídas pela humanidade”, possibilitam distintas experiências pessoais, definem distintos modos de ser e de ver, usos e costumes, e são construídas carregando tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre as pessoas, vilas ou civilizações que pretendem “comunicar a nós sua natureza, sua totalidade”, em forma complexa e convincente. Como afirma Redfield, essas grandes tota-

1 O termo em inglês é *performer*, mas em português esta palavra tem adquirido um sentido muito particular e distinto que se refere a um executante de determinada forma artística; assim, preferimos atuante para evitar a dupla inferência.

lidades podem ser contrapostas pelas atividades das pequenas comunidades, a manifestação particular, singular e diversa do todo:

(...) A pequena comunidade é outra das formas dominantes e evidentes nas quais a humanidade vem a ser notada por nós (...) o objeto de estudo aqui (apresentado) são as formas de pensamento nas quais se entende a humanidade (...) as concepções que nos permitem caracterizar e comparar. (...) De um lado a tensão ou a luta (...) entre as reivindicações da humanidade (pessoas, vilas ou civilizações) para comunicar a nós sua natureza, sua totalidade, uma entidade complexa convincente, e por outro a disposição da ciência a separar as coisas e se mover em direção à descrição precisa das relações entre as partes (Ibidem, 1989, p. 1).

Se há a disposição da ciência a entender as coisas apenas em sua especificidade, a separá-las e a se mover em direção à descrição precisa das relações entre as partes, aqui, no reino das Performances Culturais, apresentam-se afirmações concretas e individualizadas de conceitos gerais formados pelos seres humanos, impregnados de senso comum, contraditórios e que se manifestam como parte dessa totalidade, seja em diferentes pontos de vista, em forma distorcida, simbólica, imprecisa. Para superar o paradoxo da contradição parte-todo na análise dessa questão, uma das possibilidades abertas por Singer e Redfield é compreender essas grandes totalidades culturais (Grande Tradição), mas submetê-las ao contraste e à comparação com as evidências apresentadas a nós pelas Pequenas Tradições, estas observáveis, menos submetidas às regras totalizadoras idealizadas, as quais podemos seguir até determinado ponto, detectando seus momentos de instabilidade/estabilidade.

Procura-se assim compreender essa totalidade (Grande Tradição) a partir de um processo comparativo, em contraste com elementos observáveis e contraditórios da Pequena Tradição. Estabelecem-se relações entre as evidências apresentadas pelas distintas Pequenas Tradições, as quais podemos seguir até determinado ponto e analisá-las em diferentes manifestações. Assim, as possíveis ligações entre as pequenas culturas manifestas e os elementos canônicos da Grande Tradição de determinada sociedade nos evidenciam de outra forma as formas contraditórias da cultura, sua instabilidade e sua estabilidade, seu ponto de equilíbrio e o possível movimento sendo estabelecido em direção distinta.

As ciências sociais, até aquele momento, praticamente a primeira metade do século XX, focavam suas buscas nos chamados dados objetivos, apresentados através de dados mensuráveis, sendo que a arte, os rituais, estas "formas de pensamento", se apresentavam como formas subjetivas e, portanto, imprecisas

e necessariamente evitáveis. Assim, a compreensão da estrutura de uma determinada cultura se exerceria pelo entendimento das pequenas variantes particulares, que eram conseguidas através do levantamento tão somente da “organização social”. Frente a essa prévia realidade metodológica introduz Singer estudo das “performances culturais” e dos meios através dos quais estas se desenvolvem, que ele chama *cultural media*, mas deve ser entendida de maneira bem abrangente (Singer, p. XI).

Em seu livro de 1972, numa nota de fim de página, Singer os exemplifica citando trechos de uma descrição de um velho manual de dança clássica hindu, provavelmente o védico Natya Sastra:

A canção deve ser sustentada na garganta; seu significado mostrado pelas mãos; as emoções (*mood*) pelos olhares; o tempo é mostrado pelos pés. Para onde as mãos se movem o olhar as segue. Aonde os olhares vão, a mente os segue. Aonde a mente vai, os estados de espírito (*mood*) acompanham. Onde os estados de espírito vão, acontece o sabor (*rasa*) (Singer, 1972, p. 80).

Assim, pelos meios, estabelece-se a forma como os elementos de determinada ação social ritual ou artística se estruturam, se constroem e se realizam para determinada plateia (papéis sociais, treinamento, iniciação, organização interna, mitos e lendas). Estes se tornam fundamentais ao abrir outra forma de entendimento de uma determinada cultura. Assim, Redfield propõe que se entenda um determinado ato cultural ou “performance” (rito, festa, etc.), ao se perceber como este se organiza e se estabelece como uma forma encapsulada de toda uma cultura (ex.: o samba como a forma da cultura brasileira), mas também na diversidade de suas diferentes manifestações locais, entre performances, Performances Culturais, sempre no plural.

A análise das Performances Culturais em seus elementos constitutivos pode atuar de forma análoga (complementar ou contraditória) ao estabelecido pelos elementos da organização social no conhecimento de determinado fato cultural, exceto que, nesses casos, os dados objetivos serão aqueles constituintes das próprias performances (canções, danças, movimentos, tensões, personagens, etc.) e não apenas os papéis ou o *status* daquela sociedade. Essas duas formas de análise, a cultural e a social, resultam num levantamento de uma dupla estrutura da tradição (Singer, XIII).

Robert Redfield era um especialista na análise da cultura camponesa latino-americana, principalmente mexicana (Tepoztlan, México). Ele destacava, contrariamente ao anteriormente estabelecido, que a compreensão dessa cultura do campo sempre exigia o entendimento do contato estabelecido com

outras formas de cultura, com as quais dialogava, modificando-se e modificando. A partir desse princípio, afirma que as culturas isoladas e distantes que a antropologia vinha estudando estabeleciam ou construíam apenas um sistema em si, autônomo, independente, autossuficiente e que se desenvolvia aparentemente apenas em contato linear com sua tradição, entretanto a análise da cultura de uma comunidade camponesa devia ser vista sempre como interdependente, como um aspecto de outras culturas com as quais dialoga e das quais faz parte e se transforma. A cultura camponesa exige, para seu entendimento, a análise do contato com outras formas de cultura e é isso que objetiva Singer e Redfield com as Performances Culturais (Redfield, 1955, p. 13-21). Assim devem ser as análises das Performances Culturais, exercidas por contraste com outros parâmetros, sociais, políticos, culturais, distanciando-se desse vício de análise totalizante e individualizador.

Singer utilizou primeira vez o conceito Performances Culturais em artigo publicado na *Far Eastern Review: The cultural pattern of indian civilization: a preliminary report of a methodological field study* (Os padrões culturais da civilização indú: um estudo preliminar de um campo metodológico de estudos, 1955, p. 27). Nessa ocasião, Singer também desenvolvia a atividade de editor, junto com Robert Redfield, de uma revista chamada *Comparative Studies in Culture and Civilizations*.

Em obra organizada quatro anos depois, *Traditional India: structure and change*, que contava com artigos de vários “especialistas” nessa cultura, Singer descreve as áreas de seu interesse e seu objeto prioritário de investigação. Afirma ele ter interesse no estudo comparativo entre as civilizações, particularmente a da Índia, e nas relações que podem se estabelecer entre a antropologia cultural, a psicologia e a filosofia nas ciências sociais (1959, p. XXI).

Mas antes de se aprofundar nestas questões, vamos nos deter nos elementos da formação teórica desse comparatista de civilizações e em alguns aspectos do caldo de cultura que o formou, pois penso estarem imbricados com esse pensamento e as metodologias propostas.

Detroit e Chicago: cidades heterogêneas

Primeiramente, há que se perceber a formação múltipla vivida por esse imigrante. Singer chega a Detroit com sua família polonesa aos oito anos de idade (1920), saindo de um país que conquistara recentemente sua independência, exatamente dois anos antes, ao final da Primeira Guerra Mundial. De-

troit, seu primeiro porto de chegada, tornara-se o grande polo da indústria automobilística norte-americana, no Estado de Michigan, local da Ford Motor Company (1903) e de sua inovadora linha de produção em movimento (*moving line assembly*), estabelecida em 1913. Essa nova organização na geração de mercadorias irá determinar e modificar intensamente a organização social, a sensibilidade humana, as relações e o pensamento nas cidades, o ritmo e o modo de vida de todo o século XX, e certamente o modo que se percebe e vive a cultura, das emergentes às tradicionais.

Singer encontra Detroit com cerca de um milhão e duzentos mil habitantes, em grande parte semelhantes aos que lá chegaram para tentar participar da “festa” econômica desse país que se industrializava intensamente, ingressando avidamente na dança das cadeiras desse processo produtivo em linha, atravessando novos mares e procurando um lugar ao sol.

Os estudos de graduação e o mestrado de Singer aconteceram na Universidade de Texas (Austin), ao sul do país, cidade que contava com apenas sessenta mil habitantes. Aquilo que se conhece hoje como o Estado do Texas atravessou inúmeras posses e culturas, primeiro pré-colombianas (os Pueblos, os Mound Builders, os Mesoamericanos), depois os índios (Apaches, Comanches, etc.) depois espanhóis, franceses (num curto período de tempo), mexicanos (até 1836), torna-se primeiramente um país independente, depois estado norte-americano, depois confederado (1861). Local permanente de tensões com seu passado e por possuir a maior fronteira norte-americana com o México, porta de entrada de milhares de mexicanos legais e ilegais, que empurram diuturnamente suas fronteiras, formando um local permanente e tenso de embate e troca de culturas.

Gradua-se Singer em Psicologia (1934), realiza seu mestrado em Filosofia (1936), com um trabalho sobre um dos próceres do pragmatismo, “A teoria da mente do behaviorista social George Herbert Mead”. Seu doutorado, também em Filosofia, o levará de volta ao norte do país, agora ao lado oeste das margens do lago Michigan, e em outra importante cidade industrial e também com forte presença migrante. Na Universidade de Chicago Singer desenvolve tese sobre o “Método formal na lógica matemática” (1940). No ano seguinte Singer se tornará professor dessa mesma Universidade, onde permanecerá até o final de sua vida profissional, 1979.

A Universidade de Chicago fora palco de desenvolvimento do pragmatismo de John Dewey (1859-1952) e George H. Mead (1863-1931). Ambos fundadores do departamento de filosofia dessa Universidade (lembre-se que Mead fora objeto da dissertação de mestrado de Milton Singer em Austin). Dewey e Mead ministraram aulas nessa Universidade entre os anos de

1894-1904, assim como tiveram importante participação social na vida dessa cidade.

O departamento de sociologia da Universidade de Chicago, por sua vez, foi o primeiro a se estabelecer nos Estados Unidos, coordenado por Ernest Burgess (1886-1966) e Robert Ezra Park (1864-1944), que seria sogro de Redfield. Park estudara com o psicólogo e filósofo do pragmatismo William James (1842-1910). Aí nasce a conhecida Escola de Chicago, departamento pioneiro nos estudos urbanos, dos imigrantes, dos estudos étnicos e inter-raciais, sobre a pobreza, a família, o local de trabalho, sobre a imigração e a “ecologia urbana”, as questões do modo de vida da contemporaneidade industrializada. Esse departamento se concentrara no estudo da cidade em suas várias determinantes; em 1923 colocara seus alunos para investigar as condições de vida urbana associadas à heterogeneidade de suas comunidades. Essa abordagem interdisciplinar no estudo da vida urbana e de suas formas culturais juntava diferentes departamentos: sociologia, ciência política, economia, geografia, história, serviço social e administração. O Local Community Research Program (LCRP, Programa de Investigação da Comunidade Local), da qual faziam parte, durou cinco anos e estudou a vida dos diferentes grupos de imigrantes da cidade, os afro-americanos, alemães, chineses, eslovacos, italianos, judeus, lituanos, polacos (Faris, 1967, p.15).

Os professores dessa Universidade, também ativistas, trabalharam conjuntamente com movimentos sociais na luta pela reforma urbana e pelos direitos sociais, atuando junto aos trabalhadores e imigrantes nos bairros do entorno dessa Universidade. Na década de 1930, surgirá também lá a chamada Escola de Chicago de Etnografia Urbana, originada também nesse departamento de sociologia, com seu método de “observação participativa”, assim como o próprio departamento de antropologia, nesse mesmo ano.

Numa clara intervenção acadêmica no complexo meio que a circundava, a Universidade de Chicago torna-se berço da antropologia cultural e dos serviços sociais, atuando ativamente no apoio a imigrantes e trabalhadores pobres. Esse trabalho é reconhecido principalmente pelas atividades de Jane Addams (1860-1935) e Ellen Gates Starr (1859-1940), na Hull House, um grande complexo cultural e social privado que provia cursos de educação de adultos, preparação técnica e cultural, diversão, arte, entretenimento e comida, com declaradas tintas de reforma social. A Hull House encerrará suas atividades apenas em 2012, fruto da grande crise econômica que ainda atravessa aquele país.

A Hull House, onde John Dewey morou e trabalhou no tempo em que esteve nessa Universidade, se estabeleceu no West Side em 1889, bairro de imigrantes, trabalhadores pobres e fábricas, antes uma rica vizinhança agora praticamente abandonada e povoada por trabalhadores de várias origens e culturas. Através de um apoio dos herdeiros da Hull House, que incentivaram plenamente essa iniciativa, concede-se um contrato de 25 anos a seus dirigentes sem pagamento de nenhum aluguel, chegando esta *settlementhouse* (casa de assentamento ou de instalação), como era chamada, a ocupar 13 prédios. A Hull House foi local de cursos de capacitação de mão de obra adulta, creche e também local de forte apoio às atividades sindicais na luta por melhores condições de trabalho, ao movimento das sufragistas, na luta contra o trabalho infantil, pela diminuição das horas de trabalho e pelo estabelecimento de atividades culturais abertas a toda a população. William James, parceiro de Dewey e Mead, reconhecidamente o principal mentor do pragmatismo, também se engajará nessas atividades, apoiando fortemente essa iniciativa que se fundamentava na ideia do aprendizado pela prática.

Chicago, a cidade, sofrera um crescimento populacional extraordinário, atravessado por lutas sociais, que merece ser brevemente descrito. Cerca de cem anos antes da chegada de Singer, em 1833, Chicago tinha apenas duzentos habitantes, porém já em 1880 contará com cerca de meio milhão (dos quais duzentos mil imigrantes); em 1890 a cidade dobrará e atingirá um milhão e cem mil habitantes, dos quais quase a metade de imigrantes chegados nessa década (450 mil). Com a virada do século (1900), Chicago chegará ao total de um milhão e seiscentos mil habitantes, com seiscentos mil imigrantes entre eles. Em 1910 essa população quase dobra novamente, agora com um total de cerca de dois milhões e duzentos mil habitantes, com 780 mil imigrantes. Entre 1910-1920, período da Primeira Guerra Mundial, não haverá um crescimento tão intenso, mas marcante, chegando a um total de 2 milhões e setecentos mil habitantes, sendo 800 mil imigrantes. Em 1930 alcançará a surpreendente marca de três milhões e quatrocentos mil habitantes, num total de 850 mil imigrantes. Os imigrantes chegaram em grandes levas principalmente até 1924; nesse ano uma mudança da legislação impede e diminui a chegada de trabalhadores sem especialização das partes pobres da Europa, sul e leste europeus.

A marca de Chicago era ser a cidade das grandes fábricas, dos trabalhadores e imigrantes, e das grandes lutas sociais. Esses imigrantes mantinham sua cultura, sua vida, sua língua, seus hábitos e sua habitação majoritariamente em guetos, chegando em distintas levas: irlandeses, alemães, escoceses, italianos, poloneses, franceses, suíços, gregos, lituanos, ucranianos, tchecos, eslo-

vacos, ingleses, gregos, russos, judeus refugiados do Império Russo. Ainda nos dias de hoje encontra-se essa característica nessa cidade; somam-se hoje novas ondas migratórias, com mexicanos e filipinos. O censo de 2000 contava 530 mil mexicanos em Chicago, com um total de mais de um milhão e cem mil na grande área metropolitana.

Essa característica singular determina concomitantemente uma experiência e percepção da vida em Chicago como local de encontro, sobreposição e embate de múltiplas culturas, inicialmente e aparentemente bem demarcadas e formadas por uma multidão de distintos usos e costumes, que habitam em um meio industrial dinâmico concentrado e diverso.

Masdras, Índia: a “última civilização clássica da terra”

É com essa vivência múltipla em sua bagagem, com pés fincados e atravessados pela diversidade cultural, que Singer irá se dirigir à Índia, atravessando mares antes navegados nos meses do outono-inverno de 1954-1955, permanecendo dois meses e meio em Madras (hoje Chennai, capital de Tamil Nadu), naquela época terceira cidade em população do país. Aplicava Singer o que chamou de “estudo metodológico de campo” (1955, p. 23). Procurava entender elementos das pequenas culturas dessa cidade para as distinguir dos padrões da civilização hindu como um todo². No sul da Índia então encontra Singer elementos de uma civilização milenar, inserida num meio fortemente urbano e industrial. Essa visita, como define Singer, não foi um estudo de campo, mas uma forma de “estabelecer a importância de um método de analisar as tradições culturais num estudo da urbanização e das mudanças culturais”, configurando-se como um “campo de estudo metodológico” (1959, p. 181).

Madras contava com um milhão e quatrocentos mil habitantes (censo de 1951), hoje 4 milhões e setecentos mil, era altamente urbanizada para os padrões do país e sofria um rápido crescimento populacional (tinha 500 mil habitantes em 1900). Sua população contava com cerca de 80% de hindus (Smartha Brâmanes, Srivaisnava Brâmanes, Madrasi Brâmanes, Madhvasetc), dez por cento de muçulmanos, e oito por cento de cristãos. Formada por grande população migrante, Madras, em 1640, era apenas um forte com várias vilas em seu entorno e também um entreposto comercial; depois torna-se o centro do domínio cultural e militar inglês, o que significou um permanente “encon-

2. Posteriormente Singer visitará Masdras em 1960-1961 e em 1964.

tro de diferentes civilizações e de transformação mútua” (Ibidem, p. 142). Local que, apesar de forte presença da cultura milenar da Índia, onde não poderia ser encontrado, em 1955, apenas “um” exemplo de sua Grande Tradição, pois em Madras se manifestava em várias versões que se sobrepunham e que competiam entre si, mescladas com elementos vários de tradição local e regional. Os Tamils são considerados a última civilização clássica ainda existente no mundo, com práticas religiosas que se originaram há milênios e uma literatura que pertence ao século III antes de Cristo, mas ao mesmo tempo o sul da Índia é local de incorporação intensa dos padrões da modernidade e da globalização, como constatava Singer.

Singer localizava os elementos da Grande Tradição nessa cidade através de distintas metodologias: pelo estudo da geografia sagrada, com suas centenas de templos; no encontro com seus representantes profissionais (intelectuais ou propagandistas); por suas organizações sociais e no entendimento dos vedas sagrados. Mas Singer irá lidar principalmente com as Performances Culturais como método de análise na constatação de como as formas contemporâneas da civilização se introduziam nesse processo.

Singer percebe que os Madrasí Brâmanes queriam sempre que ele presenciasse um rito particular ou determinada cerimônia quando procuravam introduzi-lo em alguma particularidade do hinduísmo. Assim, a análise dessas unidades observáveis condensadas poderia levar ao conhecimento de estruturas abstratas de um sistema cultural abrangente, no ponto de vista de seus intermediários. Em seu estudo, Singer observa que “os ritos e as cerimônias tinham muitos elementos em comum com performances profanas, como o teatro, o filme, com a estrutura de programas de rádio”, e que essas relações revelavam não apenas os esboços de uma estrutura cultural, mas traziam indicações, tendências da mudança que estava sendo sofrida por esses eventos (Ibidem, p. 145).

Singer descreve vários exemplos onde isso acontecia, um deles o Festival Nacional de Teatro de 1955, de Nova Deli, onde presencia uma regional do referido Festival em Madras, quando são apresentadas seis peças de teatro, sendo que uma tinha o seu título em inglês: *Oh, what a girl* (Ibidem, p. 154) ou ainda na interferência dos padrões da música folclórica e popular na música tradicional.

Em seu *Traditional India: structure and change* (1959), Singer discute então o embate das Grandes Formas “Tradicionais” na múltipla e diversa cultura milenar da Índia, frente à industrialização crescente e a movente cultura de massas, e também pelas novas configurações da estruturação capitalista nesse país, na metade do século XX. A Índia recém conquistara sua independência do Império

Britânico, em 1947, o que foi seguido por intenso nacionalismo na construção de sua própria identidade. É no prefácio desse livro que Milton Singer introduz seu conceito de Performances Culturais. O artigo de Singer nesse livro é intitulado a *Grande tradição num centro metropolitano: Madras*. Grande Tradição, que, como foi visto, é conceito desenvolvido por seu amigo Robert Redfield (1897-1958), recém-falecido, a quem Singer dedica o livro, onde Redfield distinguia algumas características das chamadas formas tradicionais.

Redfield foi o coordenador do Projeto Comparativo das Civilizações, estabelecido a partir de 1951, apoiado pela Fundação Ford (Singer foi diretor associado desse projeto). Esse projeto comparativo estabelecido por Singer e Redfield objetivava a cooperação entre diferentes disciplinas das áreas humanas, juntando diferentes estudiosos de diferentes culturas e países, cruzando fronteiras disciplinares, entrecruzando-se e fertilizando-se os conhecimentos obtidos. Redfield entendia que a Índia era um lugar ideal para o estudo da interação entre a Pequena e a Grande Tradição, por manter essa convivência em um extenso período de tempo. Assim a Índia seria uma espécie de microcosmos intensificado das possíveis relações culturais que poderiam ser estabelecidas em todas as situações frente à totalidade das civilizações.

Singer, ainda nesse prefácio de seu primeiro livro, reitera essa preocupação com as profundas contradições que se estabeleciam na Índia naquele momento, entre o passado tradicional em sua cultura milenar, as pequenas tradições e a modernização globalizante a que se incorporava. Singer dialoga com Nirmal Kumar Bose (1901-1972), sociólogo, urbanista, antropólogo social, ativista (esteve preso em 1931) e estudioso da cultura camponesa hindu. Bose definia “uma civilização” como formada em um processo de tornar-se (*becoming*) e de ser (*being*) ou, colocado de outra forma, entre as dinâmicas contraditórias do que ela tem sido e no que ela está se transformando. Não como uma tradição congelada no tempo onde se procura capturar um instante, mas como um fenômeno em constante mudança, levado pelo vento.

Assim, sintetizando essa discussão, podemos concluir que as Performances Culturais se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção desse fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas. Performances Culturais, mais uma vez sempre no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do “essencial” de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. A tradição, em si, “é processo

e produto” (Singer, 1959 p. X). Performances Culturais são assim um conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os elementos de mudança ou adaptação nessas tradições contraditórias. Nos centros metropolitanos, sejam antigos ou modernos, outro processo, de transformação heterogênea, opera para destruir ou superar as grandes tradições culturais de uma civilização (Ibidem, p. 141).

Em 1972, Singer publicará livro solo, *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to indian civilization* (Quando uma grande tradição se moderniza: abordagem antropológica da civilização hindu). Nele afirma Singer:

Desde que uma tradição tenha um conteúdo cultural que é transportado por um meio específico, assim como por seres humanos, uma descrição das formas nas quais esse conteúdo é organizado e transmitido, em específicas ocasiões, possibilita uma particularização da estrutura da tradição que é complementar a sua organização social (...) Assim podemos abstrair de uma performance cultural uma estrutura genérica de cultura nas relações que persistem entre o meio, os textos, os temas e os centros culturais (1972, Prefácio, p. XIII).

Ao se analisarem os constituintes culturais das Performances Culturais, Singer distingue que os atuantes (*performers*) se inserem em dois modos de análise, numa dupla existência, como “*dramatis personae*” na performance e como pessoa “real” na organização social (Singer, 1959, p. XIII). Estabelece assim dupla natureza do atuante, enquanto tal e na *persona* que incorpora, agindo através de elementos sociais e culturais, não apenas fazendo parte da estrutura, mas também do processo. O método de registro pela observação da organização social tradicional é assim análogo ao do registro das Performances Culturais, com a diferença, nesse caso, dos dados constituintes das performances, canções, danças, textos verbais, expressões gestuais, a cena, conflitos, histórias e temas, etc.

Esses dois meios de registro, o social e o cultural, possibilitam, para Singer, duas formas de analisar as tradições, resultando em “dupla estrutura da tradição”, uma que deriva operacionalmente da organização social da tradição em suas instâncias particulares, e uma “estrutura cultural que operacionalmente deriva da estrutura da tradição cultural” (1959, p. XIII). É muito importante que se perceba existir um processo de reflexão sobre o fato cultural, seu registro, seu recorte, não sendo apenas um “registro” do que ocorre, mas uma reflexão sobre a experiência.

Singer descreve que as Performances Culturais, até aquele momento, haviam se submetido a várias formas de análise: os estudos de folcloristas e linguistas que se concentravam na análise textual e temática do meio oral, seja a literatura, os contos tradicionais oralizados, as lendas, as canções, etc.; os antropologistas culturais e etnólogos procuravam descrever os ritos e cerimônias no contexto de funcionamento de determinada cultura ou sociedade; historiadores selecionavam um meio particular da cultura e de seu desenvolvimento específico, seja a dança, a pintura, a música, etc.; estudantes de comunicação (*media*), por sua vez, se concentram nela própria, seja o rádio, a televisão, etc. Entretanto, para que se entenda determinada civilização há que se empregar e sobrepor esses vários tipos de recortes, pois nas civilizações contemporâneas a escrita, a oralidade e os meios de comunicação de massa convivem e interação de diferentes formas (p. XIII), não podendo se configurar apenas em análise específica. Destaca Singer que as Performances Culturais, mesmo em centros tradicionais como a Índia, convivem com os meios de comunicação de massa, com os feriados nacionais que definem determinado tipo de cultura oficial, com o teatro oficial, o cinema, etc. Singer também destaca a intensificação dessa múltipla influência urbana que leva tanto à “modernização” como à construção ou reconstrução da própria “tradição”.

Singer levanta alguns outros problemas na relação parte-todo para a análise da tradição. Ele descreve o fato de existirem distintos grupos que carregam variantes particulares de uma determinada tradição, o que apresenta uma questão de método, aguçado na Índia pelas diferentes práticas de cada casta, de comunidades religiosas, que, apesar disso, sempre afirmam existir uma unidade nessa tradição e em sua continuidade. Em seu livro procura definir as particularidades dessas atividades para entender essa tradição e suas variantes. Para tal utiliza o que ele chama de dois conceitos operacionais aqui citados: a organização social da tradição e as Performances Culturais e seus meios de transmissão.

Os estudos organizados por Milton Singer em seu *Tradicional Índia* versam então sobre essa contraditória “unidade construída” ou aquela que se constrói. A forma de estudo dessa civilização, como definia Singer, não devia e não podia se alicerçar apenas nos pressupostos de uma determinada disciplina acadêmica, mas numa convergência de pensamentos que se estabelecem entre antropólogos, linguistas, folcloristas, historiadores culturais e também especialistas. Pedras lascadas que se friccionam para obter o conhecimento.

Como podemos perceber, em Singer há elementos metodológicos complexos na abordagem das Performances Culturais. Acompanhemos um pouco mais seu raciocínio:

Eu descobri, o que na verdade cada pesquisador de campo já sabe, que as unidades de reflexão não são unidades de observação. Nada pode ser facilmente definido como Pequenas Tradições ou Grandes Tradições, ou “ethos” ou “visão mundial”. Ao invés, eu me encontrei confrontado com uma série de experiências concretas, realizando a observação e o registro daquilo que parecia desencorajar a mente de aplicar os conceitos interpretativos e sintéticos que eu já havia trazido (Singer, 1959, p. XIII).

Singer nomeava assim essas experiências concretas e contraditórias, observáveis por um estranho, e que podiam ser registradas para o estudo de Performances Culturais. As Performances Culturais, nessa perspectiva, são o registro de unidades condensadas de observação. Então, atenção, não são qualquer fenômeno da vida cotidiana, onde tudo pode ser “performance”, mas de acontecimentos que condensam determinado fato cultural para sua observação. Assim, performance e Performances Culturais são duas entidades totalmente distintas, antes de mais nada, a última é plural.

Singer definiu vários componentes para o estudo das Performances Culturais. Primeiramente, as características formais (determinado tempo de duração, um programa organizado de atividades; um conjunto de atuantes; uma plateia; um lugar e uma ocasião). Em segundo lugar vem o que chama de palco cultural (casas, templos, lugares públicos, etc.). Por outro lado, Singer também descreve a educação ou pedagogia das performances, como ela se propaga, o que possibilita a sua continuidade. Na tradição hindu, esta acontece em casa, de forma informal e casual. Uma tradição, para ser entendida como tal, tem uma dinâmica de reprodução. Singer ainda estabelece que as Performances Culturais são criadas (ou recriadas) por especialistas culturais, podemos dizer “mestres” da cultura, pessoas que são especialmente treinadas, pagas, motivadas para construir essas performances, padres, pastores, acadêmicos, contadores de história, cantores, dançarinos, diretores, dramaturgos, produtores, carnavalescos, figurinistas, professores, patronos, etc.

Na publicação de Singer de 1972, *Quando uma grande tradição se moderniza*, há um curto prefácio de autoria do sociólogo hindu Mysore Srinivas (1916-1999), importante especialista no sistema de castas da Índia. Srinivas reconhece a importância dessa proposição de Singer na análise de sua cultura, pois permite reconhecer as diferentes estratégias adaptativas estabelecidas pela cultura hindu há muitos séculos, assim como a ligação profunda entre a cultura dos “civilizados” e dos “primitivos”. Aponta ainda o trabalho de vários investigadores daquele país que, na década de 1930, procuravam “romper as barreiras convencionais” e estimulavam seus alunos a fazerem trabalho

de campo entre os distintos grupos, camponeses e tradicionais, e determinava: antropólogos devem ser mais próximos a historiadores e outros especialistas, seja em história da arte, advogados, religiosos, economistas, etc.

Critica Srinivas os limites estreitos que subordinam a cultura à “estrutura social”, o que apequena o estudo das civilizações (Singer, 1972, p. VIII), pois uma multitude de percepções encontram “expressão em diferentes rituais, mitos, dogmas”. Para Srinivas, o desafio que se coloca ao antropólogo é o de relatar as várias percepções e o de definir possíveis elementos comuns (Ibidem, p. IX), podemos agregar que é o desafio de todos os analistas da cultura.

Singer descreve sua dificuldade em delimitar esse objeto de estudo, até que desenvolve essa metodologia e conceito, Performances Culturais, especificamente através de uma série de experiências concretas, “as performances tornaram-se para mim os elementos constituintes da cultura e a unidade final de observação” (Ibidem, p. 71). Singer cita como exemplos uma cerimônia de casamento, uma cerimônia sagrada, uma recitação ritual de um texto sagrado, leitura esta que podia durar até 15 dias, um filme devocional, de até quatro horas, onde a plateia não se sentava comportadamente mas falava, caminhava, ia pra casa e voltava, cochilava ou achava outras formas de divertir sua atenção.

A partir desses diferentes fenômenos, Singer procurou perceber as possíveis inter-relações entre as pequenas unidades e suas ligações com a Grande Tradição, seja em seu local de existência, casa ou templo, ou no diálogo com os especialistas nessas tradições, a organização social, os meios de existência e subsistência e os possíveis pontos de contato entre estes e a grande civilização. Performances Culturais, nesse universo, não são apenas espelhos, projeções, sínteses, mas agentes ativos de percepção da mudança e da estrutura ou da estrutura e de sua gênese, promovem momentos de ligação, comentários e críticas, avaliando as normas e os valores da cultura em movimento.

REFERÊNCIAS

- Davis, Richard H. *South Asia at Chicago: a history*. Prefácio de Milton Singer. Chicago: Committee on Southern Asian Studies. University of Chicago, 1985.
- Faris, Robert E. L. *Chicago sociology, 1920-1932*. San Francisco: Chadler, 1967.
- Redfield, Robert. *Peasant society and culture: an anthropological approach to civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- . *The little community: viewpoints for the study of a human whole*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- . The social organization of a tradition. *The Far Eastern Quarterly*. Vol. 15, n. 1, nov, 1955. p.13-21.

- Singer, Milton Borah. *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to India Civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- . *Traditional India: structure and change*. Philadelphia, 1959.
- . The cultural patern of Indian Civilization: a preliminary report of a methodological field study. *The Far Eastern Quaterly*. Vol. XV, 1955.

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

Renato Ferracini (UNICAMP)

Rosyane Trotta (UNIRIO)

Bya Braga (UFMG)

A arte pensa, a ciência cria. É esse o pano de fundo em que Deleuze e Guattari assentam sua provocação no livro *O que é filosofia?* (1992). Esse livro dilui as hierarquias históricas e as capturas ligadas ao senso comum, que diz: a ciência pensa e a arte é o lugar da criação. A obra relaciona pensamento e criação numa fórmula simples: pensamento = criação. Segundo os autores, a ciência cria funções, a filosofia cria conceitos, a arte cria sensações. Todas elas criam, todas elas pensam, sem qualquer hierarquia entre si. Mas por que essa obra nos auxilia a pensar a pesquisa artística na universidade? Por uma questão óbvia: já que a arte gera pensamento por sensações num território de singularidade única, esse plano não necessita de nenhuma corroboração para sua existência e/ou potência própria. Afirmamos, portanto, uma autonomia ontológica do fazer artístico como terreno único e potente de um pensamento-criação. Um pensar-criar que não necessita, jamais, de um aval científico ou conceitual para sua plena realização. A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si.

Tomemos o corpo como a potência criativa aberta que dá suporte aos acontecimentos estéticos presenciais. Todo corpo, para além de sua estrutura biológica, social ou histórica, se recria criativamente na recomposição de todas as suas camadas de forças e formas em atravessamento. Um corpo, assim, possui a potência de sua própria desterritorialização e *autopoiése*. Não somente na arte, mas NA VIDA os corpos criam e se recriam. O pensar, assim como o criar, somente se efetuam se atrelados a uma intensificação positiva da vida em sua rede de relações e afetos. O ato de criar, assim como o de pensar, precisaria proporcionar outras formas de sensação, outras maneiras de percepção, outros modos de existência. Na arte presencial esse corpo seria tão somente a afirmação e a intensificação dessa ação de autorrecriação em um plano híbrido e único de poética, ética e política.

Mas o que a arte presencial pensa? Qual é o terreno específico de pensamento da arte presencial e seu *locus* singular de pesquisa? Se o pensamento é criação, o pensar tem como desejo gerar outras potências e desvios nos luga-

res-comuns e nas doxas de ação e pensamento. Toda criação é uma guerra contra o senso comum que captura o conceito, a sensação e o próprio ato de criar em normatizações e estruturas preestabelecidas. A criação, como o pensamento, deveria criar fissuras de respiro nos planos em que a vida, em sua plena potência, estaria capturada. Assim como a mecânica quântica, na ciência, abala os paradigmas físicos e gera a necessidade de criar um outro modo de percepção paradoxal, instável e probabilístico do mundo no campo atômico, a arte deveria, também, gerar outros modos de sensação, outras maneiras de sensibilidade e outras formas de partilha desse sensível (Rancière) num terreno de coletividade. Se assim for, a arte deveria gerar outras formas de “comum” por meio da sensação. O conceito “sensação”, aqui, se aproxima da apreensão de um campo de invisibilidade imanente. Sensação é potencializar relações em retroalimentação de um afetar e ser afetado no sentido de Espinosa. Esse território alimenta uma zona de turbulência extremamente dinâmica no espaço “entre” atuador e público. Esses, em dinâmica, geram as vibrações (sensações) que afetam, atravessam e podem implodir os signos – significantes e significados – a serem “lidos” em um encadeamento lógico de figurações, modelos e/ou representações. A materialidade do invisível desse campo de sensação pode fazer o signo flutuar, tornando-o instável e, dessa forma, abrir as fissuras para a passagem de outros fluxos de força. Convém, então, reforçar que “a sensação é vibração” (Deleuze, 2007, p. 51). O campo de forças em atravessamento – esse platô vibrátil (invisível) do corpo – é justo o campo das sensações que atravessa o plano das percepções e, portanto, o plano de síntese de consciência delas. É nesse sentido que a “obra de arte é um ser de sensação” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213). O corpo em arte performativa (em arte, em obra de arte) é um “corpo vibrátil” (Rolnik) que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo perceptivo ou o corpo material em sua própria materialidade. Assim, a pesquisa artística e, mais especificamente, das artes presenciais, se assentaria na experiência e intensificação positiva desse/nesse plano de vibração.

O grande problema que se coloca é justamente que esse plano não passa por uma síntese racional, seja ela conceitual ou científica. Esse plano somente se efetua nele mesmo, ou seja, o pensamento do plano de experiência somente se dá na sua própria ontogênese. A pesquisa em arte presencial, portanto, somente é possível no mergulho desse/nesse plano de experiência. O conceito de experiência não está de forma alguma atrelado nem a uma experiência como acúmulo de conhecimento (experiência em um determinado assunto) nem como um dispositivo de prova ou comprovação (experiência científica). Para pensar experiência nesse território, devemos assentá-la no deslocamento do conceito de sujeito individual. Tomando como base o pensamento de Es-

pinosa, o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como um grau de potência de afetar e ser afetado com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo-mente. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito não passaria mais pelo cristalizador verbo de definição “é” (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o “é” substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam. Mas como saber compor com forças que ampliam nossa capacidade (afetos alegres de Espinosa) ou com forças que diminuem nossa capacidade de ação (afetos tristes de Espinosa)? Qual a capacidade de composição com essas forças? Ou, numa pergunta típica de Espinosa: o que pode nosso corpo como potência de afetar e ser afetado? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças?

A resposta a essas perguntas não passam pela racionalização e/ou categorização das relações dessas forças (quais são boas ou más no aspecto moral), mas pela experiência de composição com elas. Portanto, estar inserido num plano de experiência é estar aberto, poroso e receptivo para os afetos que essa dinâmica contém e ao mesmo tempo compor ativamente com esse plano de forças, buscando, de forma ética, realizar ampliação de potência de ação e nisso compor outros modos de existência mais ativos e potentes – mais alegres, diria Espinosa. Um plano de experiências não passa somente pelo sujeito que experimenta, mas o sujeito – pensado aqui como dinâmica de subjetivação – busca composições com essa cartografia de forças, na qual ele é tão somente uma linha que compõe esse plano cartográfico, mas que pode gerar diferenças qualitativas, criações e recriações nessa composição. Dessa forma, não é o sujeito que cria a experiência, mas o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência. Paradoxalmente, o plano de experiência preexiste ao sujeito, mas o sujeito sempre o cria e recria em sua capacidade de composição de afetos, e ao recriá-lo se compõe em outro-sujeito. Outra questão é que o plano de experiência é movido por tensões entre suas linhas e elementos sem qualquer previsão *a priori* de como a experiência vai terminar ou como o irá reconfigurar em sua recomposição. Um plano de experiências será sempre dinâmico, imprevisível e metaestável, e jamais teleológico. Um território com uma cartografia dinâmica de forças, uma ética de composição de forças que determinam aumentos ou diminuições de potência de ação.

Assim, a pesquisa em arte presencial deveria estar fincada numa práxis da experiência como plano autônomo de pensamento. Dessa forma, abre novas perspectivas e deslocamentos ontológicos, epistemológicos, metodológicos que somente a afirmação de sua autonomia e liberdade em relação ao con-

ceito e a ciência podem proporcionar. A pesquisa em arte amplia em muito o pensamento científico e conceitual, pois trabalha no paradoxo constante de uma invisibilidade visível, de uma concretude do virtual, de um plano de experiência para além ou aquém do sujeito que experiencia. Isso não significa em absoluto um fechamento endógeno da arte, muito pelo contrário. A partir do momento em que sua autonomia de pensamento se assenta, o conceito e mesmo as ciências poderiam gerar alianças com a arte de uma maneira absolutamente potente. Não mais o conceito ou a ciência como corroboradores da arte presencial, mas essas criações/pensamentos em um jogo constante com a arte para gerar nessas fricções e tensões outros modos de sensação, de inteligibilidade, de racionalidade; enfim, outros modos de existir.

Pesquisa em arte, pesquisa sobre arte. Com essa frase, Sandra Rey inicia o artigo “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais”, que trata da orientação a artistas-pesquisadores. O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS apresenta, desde os anos 1990, duas linhas: Poéticas, que trata do processo criativo, e História, Teoria e Crítica, que olha a obra acabada. A linha laboratorial é chamada de *pesquisa em artes*, e se diferencia da linha de *pesquisa sobre artes*. Outros programas brasileiros de pós-graduação na área se estruturam de modo semelhante. No PPGAV da UNICAMP, a ementa de Metodologia da “pesquisa em artes” trata de temas como: transdisciplinaridade; pensamento e experiência na imagem; métodos heurísticos e criação artística; contextualização da pesquisa em arte; o texto do artista e a redação científica; o desvio como método na arte; a materialidade da arte e sua inscrição epistemológica; práxis e *poiesis* do pensamento artístico; arte e conceito: complexidades e singularidades.

O termo “pesquisa em” sugere que o pesquisador está dentro daquilo que investiga, tornando-se autor do objeto. Estaria, portanto, ele próprio, em laboratório, em presença, em ação no espaço e no tempo, em linguagem... ele mesmo em experiência, objeto. No entanto, a maioria dos trabalhos acadêmicos *em artes cênicas* oscila entre dois modelos:

1) abordagem conceitual ou historiográfica, que estrutura toda a pesquisa bibliográfica, assim como a escrita, reservando o último capítulo para a demonstração de que parte daquilo tudo foi experimentado pelo pesquisador;

2) o memórial, descritivo ou analítico, com número de páginas mínimo, que se dedica a ordenar e didatizar a experiência.

Em ambos os casos, o processo é resumido pelo princípio da objetivação. Com o trajeto concluído, selecionam-se suas partes memoráveis, organiza-se o que foi caos, narra-se linearmente o que foi rizomático. Criamos uma

esquizofrenia: de um lado a experiência; de outro, a escrita. Parece que ainda não são claras as possibilidades, as condições, os critérios, as necessidades de uma pesquisa *em*. A escrita dos trabalhos artísticos acadêmicos vem refletindo a falta de conhecimento que as artes cênicas têm de si mesmas: enquanto pedimos emprestados métodos e formatos, deixamos de investigar o campo que nos é próprio.

O que acontece quando o artista, ao desenvolver sua criação, o faz sem a intenção de que ela seja uma pesquisa inserida em um programa institucional? Há diferença entre a pesquisa artística e a pesquisa artístico-acadêmica? O que aconteceria se o artista cênico empreendesse um processo criativo para ser elaborado como tese, sendo o próprio processo parte integrante da investigação? A perspectiva do artista-pesquisador seria anterior processo. Perde-se o distanciamento supostamente necessário à prática científica e à análise crítica. A escrita corre o risco de se impregnar pela subjetividade e pelos movimentos não lineares da invenção, uma vez que, no percurso em que engendra sua teoria, o pesquisador, como o artista, está “no olho do furacão”. Na confluência temporal, que funde o artista e o pesquisador na experiência, teoria e prática se interpenetram e se transformam mutuamente. Segundo Sandra Rey, “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas” (Rey, 2002, p. 123).

Para a constituição de uma metodologia da pesquisa em artes, deve-se considerar a ausência de parâmetros técnicos e estéticos universais e, por isso, a necessidade de que a autoria artística englobe também, e principalmente, a poética do processo como paradigma para as operações que tecerão a metodologia e o próprio objeto. Toma-se a premissa da pesquisa artística como lugar de não saber permanente, de dúvida, incompletude ou insatisfação. O artista-pesquisador seria, nessa acepção, um potencial agente de transformação, indo sempre em direção a algo que ele não vê, que não sabe, algo que não está.

E se a obra é, ao mesmo tempo, um processo de *formação* e um processo no sentido de processamento (...), é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*. (...) A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições (Rey, 2002, p. 124).

Nesse sentido, a pesquisa em artes se coloca como antonímia à noção de produto e às condições da produção mercadológica pela afirmação do engajamento pessoal do pesquisador, da liberdade do processo em relação às limita-

ções de tempo, de distribuição, de função social ou comercial da obra. Mas se, na concepção dos pesquisadores e das instituições, o resultado do estudo precisa ser apresentado na forma de um espetáculo, as possibilidades dessa pesquisa em artes se reduzem drasticamente e não restam muitas opções a não ser tomar como objeto uma obra realizada fora do âmbito da universidade, não engendrada como pesquisa acadêmica e composta por profissionais das artes cênicas imbuídos de outros objetivos, métodos, poéticas e motivações.

Seria preciso então admitir uma forma própria de conceber, apresentar e apreciar o resultado das pesquisas em artes cênicas, o que significaria libertá-las do cumprimento de uma metodologia pré-espetacular, aceitando, inclusive, o trajeto metodológico de um único artista. Um ator pode pesquisar em seu corpo. Um cenógrafo pode pesquisar materiais e espacializações. E um diretor pode pesquisar o tempo, a sonoridade ou qualquer elemento particular das artes cênicas sem estar comprometido com a produção e a veiculação de uma obra. Talvez, em uma academia de artes cênicas, uma obra possa não ser um espetáculo.

A pesquisa científica não está vinculada à sua aplicabilidade imediata na vida pública – o pesquisador se insere em uma cadeia de investigações e experimentos que, ao longo de muitos anos, pode chegar a uma descoberta. Ou não. Definitivamente, o lugar de produzir produtos não é a academia. E há um abismo tão profundo entre pesquisa em teatro e espetáculo quanto entre pesquisa em ciência e indústria.

Promovendo um afastamento da noção de espetáculo e uma aproximação da noção de performatividade, compreende-se que, embora as artes cênicas sejam por definição e por condição coletivas, uma pesquisa individual nessa área pode gerar deslocamentos estéticos mesmo que não imediatamente aplicáveis a um produto comercializável. Os PPGACs abririam suas fronteiras aos artistas ligados a todas as artes envolvidas no fenômeno cênico.

Chegar enfim ao espetáculo, definir suas formas, dar-lhes contorno, partilhar a obra – eis o objetivo de todo artista cênico. Deparar-se com os problemas sem buscar a solução imediata, o princípio basilar do pesquisador.

Não artigo: atos transdisciplinares na pesquisa cênica. As produções de pesquisa que realizamos estão constantemente atravessadas por narrativas poéticas, ficcionais, materiais que colaboram para uma tomada de posição do artista pesquisador em seus processos de estudo para a promoção da problematização dos conhecimentos já instalados. Como na abordagem científica contemporânea, a transdisciplinaridade, como travessia de conhecimentos que cria uma problemática distinta, visa a uma prática transgressora em direção à explosão de regras e condutas impostas pelas disciplinas. A pesquisa em

artes cênicas pode contemplar uma vertigem do conhecimento, um delírio possível, entendendo que a ciência é também lugar de ousadia, ficção e memória. Esse delírio está associado diretamente à aventura do convívio entre os diferentes discursos e práticas.

Estimular o pesquisador de artes cênicas a trabalhar com princípios de pluralidade de visões é importante, inclusive, para que os dissensos possam emergir, para que o insólito não seja censurado quando ele aparece em uma produção de pesquisa. Ao nos depararmos com os dissensos, tentamos compreender o que está sendo proposto em seu contexto de criação; não trabalhamos sob um princípio da necessária convergência de visões. Os caminhos de uma pesquisa artística podem ser provisórios e os resultados também. Fazemos escolhas diante da pluralidade de conhecimento. Buscamos, sobretudo, uma delicadeza no ato de pesquisar. Para poder lidar com a incerteza, com a insegurança dos caminhos trilhados, e até com o receio da imposição de modos hegemônicos de escrita científica, é preciso um cuidado extremo.

A pesquisa em artes cênicas é um lugar também para transgressões, desde que se queira transcender o espaço determinante das disciplinas no qual a pesquisa é gerada inicialmente. É lugar para o entendimento da expectativa do avanço do conhecimento, objetivo tão propagado quanto o progresso da ciência. Precisamos, então, discutir o que vem a ser, de fato, avanço, progresso e riqueza de conhecimento no contexto econômico capitalista técnico-industrial vigente no país.

O Laboratório de Pesquisa Prática em Atuação (LAPA-UFMG), que coordenamos, tem sido um espaço que não exercita a comprovação de hipóteses e teorizações com desejos de serem “verdadeiras teorias” para outras aplicações, aferindo-as por meio de nossa experiência, através dos “resultados experimentais”. O que fazemos? Primeiramente, incentivamos uma pesquisa a dialogar com o ensino, mas compreendemos, paralelamente, que a reprodutibilidade, mesmo sendo o maior sentido de certa noção de produção científica, não necessariamente pauta nossas experiências em arte, pois nem sempre elas serão reproduzíveis. Entendemos o desejo de alguns pesquisadores em operar conceitos para experimentá-los na realidade, mas percebemos também que a relação com a realidade é mediada pela linguagem que pode estar atravessada pela ficção. Os conceitos são inventados, ainda que não sejam arbitrários. Eles nascem da relação direta com a prática da pesquisa artística.

Portanto, colocamos-nos em laboratório para buscar um jogo instigante entre práticas e teorias. A palavra *teoria* guarda um campo semântico rico que também fala do olhar curioso e reverente, ao mesmo tempo festivo, ou seja, uma atitude celebrativa de ver à distância, ainda que estejamos envolvidos no calor

da prática. Para ver e tocar na experiência, produzimos um caminho dito teórico, ainda que em uma narrativa impregnada das sutilezas e aventuras da prática.

Nosso ato de pesquisar também não pretende elogiar uma postura justificacionista, verificacionista ou confirmacionista. Sendo necessário criar relatos ao modo escrito para dizer sobre o processo da pesquisa, uma vez que a linguagem da imagem ainda é menos percebida como relato, bem, tendemos a inventar este modo de escrita híbrida para buscar a maior proximidade do que vivenciamos.

Não nos propomos a absolutizar ou universalizar algum procedimento de pesquisa (“indutivos” ou “contra-indutivos”). É inútil também, portanto, universalizar os seus modos de relatá-los, ainda que isso passe por uma noção de organização, de socialização do conhecimento e de sua democratização. Não tratamos a prática observacionista como, necessariamente, um ato legitimador das experiências ali vividas, indicando, até, um ideal de ciência empírica. Mas nos colocamos ali nos mantendo em processos de atualização, pesquisando referências de práticas antes realizadas, dados passíveis de análise, compreendendo paralelamente que as regras sob as quais são criadas as produções artísticas científicas tem um terreno de ação limitado. Pesquisamos porque buscamos situações específicas no campo da linguagem cênica investigada, a fim de dialogar com um determinado público.

Por isso, ao investigar, não inibimos a criação de outras regras, outras articulações entre conhecimentos, em busca de uma ação interdisciplinar e, mais ousadamente, convidando a transdisciplinaridade a aparecer. Há o nosso estilo de pesquisar pautado na matéria da experiência e na pluralidade do modo como nos relacionamos com ela. Isso não garante a intelegibilidade de seu processo ou descoberta de um caminho a ser posteriormente seguido. O que criamos no Laboratório de Atuação são outros problemas, ainda que possamos desejar alguma inovação no contexto da complementaridade e da causalidade.

Criar problemas nos parece sempre mais divertido do que resolvê-los. E aqui trato a *diversão* como a atitude que não quer estar de acordo com o mundo que nos é imposto, especialmente considerando as razões econômicas dessas imposições. A criação de outros problemas no ato de pesquisar também pode atender ao progresso da produção artística científica, mas em outra perspectiva, problematizando as noções de progresso, discutindo sobre quem progride com a arte e a ciência de fato.

Por isso tudo, “não artígos” parecem bem-vindos para falar de resultados de uma pesquisa artística. Inspiro-me, com a expressão, na existência dos “não livros”, como assim foi denominado o romance *Serafim ponte grande*, de Oswald de Andrade, em um ensaio escrito por Haroldo de Campos em 1971. Trata-se, no nos-

so caso, de tentativa de produção de versões “negativas” da produção científica textual que não desconsiderem a manifestação contemporânea das tensões entre suportes digitais e impressos para abrigar relatos escritos, bem como a escrita dos “livros de artista”. A textualidade de um “não artigo” pode ser produzida em rede, cuja sequencialidade se elabore atravessada por combinações diversas, podendo, assim, problematizar a entidade textual “artigo científico”. Um “artigo híbrido” que, por ser assim, *informe*, ainda assombra como um monstro, pois traz a possibilidade de ruptura com uma ordem sequencial de leitura ou visualização, de legibilidade, de função instrumental de comunicação de uma mensagem de pesquisa, de finitude, elementos tão caros à ordenação de um artigo científico ou até mesmo de um ensaio. “Isso que ele [informe] nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma” (Bataille, 2007, p. 81).

Um “não artigo”, quando nasce, permanece como tensor da pesquisa em artes por ser um “artigo de artista”. Somos ainda artistas? Que artistas pesquisadores somos? E quem está disposto a parir e cuidar de monstros? E ainda torná-los públicos?

Um “não artigo” convida a uma tomada de posição no campo da pesquisa em artes.

REFERÊNCIAS

- Bataille, G. Textos para a revista Documents. Trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. *Revista Inimigo Rumor*, n. 19. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2007.
- Campos, Haroldo de. Serafim, um grande não-livro, in: Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9.ed. São Paulo: Globo, 2007.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Lógica da sensação*. Trad.: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- Espinosa, Bento de. *Ética*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.
- Rancière, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- . *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org. Ed. 34, 2005.
- Rey, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Alegre: *Porto Arte*, v.7, n.13, p.81-95, novembro de 1996.
- . Por uma abordagem metodológica da pesquisa em arte. In: Brites, Blanca e Tessler, Elida (org). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- Rolnik, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2006.

60
km/h



IV GTS ABERTOS

HORIZONTES DE CRIAÇÃO E INVESTIGAÇÃO NO ÂMBITO DO GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

Jacyan Castilho

Alice Stefânia Curi

Nara Keiserman

Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado

Enamar Ramos

No dia 11 de outubro de 2012, por ocasião da Sessão Aberta do GT Processos de Criação e Expressão Cênicas, ocorrida no VII Congresso Brasileiro da ABRACE, na UFRGS, Porto Alegre – RS, coube às Profs. Alice Curi, Jacyan Castilho, Enamar Ramos, Maria Angela Ambrosis, Meran Vargens e Nara Keiserman a iniciativa de apresentar um panorama retrospectivo das atividades desse GT, tomando por base os Anais concernentes aos IV, V e VI Congressos da ABRACE (realizados, respectivamente, no Rio de Janeiro, em maio de 2006; em Belo Horizonte, em 2008; e em São Paulo, em 2010). O objetivo dessa comunicação coletiva consistia em um mapeamento dos eixos de pesquisa, metodologias e referências predominantes do conjunto de trabalhos apresentados, possibilitando um sobrevoou elucidativo das principais vertentes – ou veredas – que os estudos de processos criativos têm aberto em suas investigações. Era – e é – crença das autoras que mapear objetos de estudos, metodologias e referências das investigações de processos criativos fomentaria o conhecimento teórico-prático da ação artística em suas várias perspectivas: o ator, a encenação, a dramaturgia, a música e as visualidades da cena, entre outros, em suas complexas relações de intertextualidade e multidisciplinaridade¹.

É preciso salientar, em primeiro lugar, que o caráter de levantamento preliminar foi assumido pela impossibilidade de ter sido efetuada, para fins de pesquisa, uma análise aprofundada dos artigos em questão. Essa análise demandaria, pela diversidade temática, pelo cruzamento de metodologias e pelo caráter interdisciplinar do grosso das pesquisas, um procedimento muito mais apurado que o tempo de exposição na sessão aberta do GT poderia suportar.

1 Cumprir ressaltar, na ocasião, a participação da Prof. Marta Isaacsson, fundadora do GT e sua ainda integrante, organizando, como detentora de uma memória atuante, a história da fomentação deste Grupo de Trabalho; e a saudação à atuação do Prof. Luiz Alberto Sanz, também fundador do GT, durante os anos em que esteve à frente dele.

O conjunto de artigos dos três volumes revela, em uma mirada de olhos, o quanto perdura, no GT Processos..., uma diversidade temática que tem sido uma peculiar característica desde sua fundação. Nada mais natural, em um GT que já traz no nome o propósito dos pesquisadores que aglutina: o de debruçar-se sobre procedimentos criativos e de pesquisa em todos os campos das artes do espetáculo, ou artes cênicas, sem delimitar áreas de interesse *a priori*. É observável, assim, a presença de relatos de pesquisa ligados a campos diversos, como Dança e Estudos do Corpo, Estudos da Performance, Pedagogia Teatral, Estética, Dramaturgia, Cenografia e Estudos Visuais, Música, Expressão Vocal, Interpretação, História e Historiografia. Na maioria esmagadora dos casos, esses campos se relacionam e se tangenciam dinamicamente. Essa diversidade tem propiciado aos seus integrantes uma saudável integração de conteúdos, práticas e disciplinas, continuamente postas em tensão ou similaridade.

A leitura dos textos publicados nos *Anais do IV Congresso*, realizado em maio de 2006, na Escola de Teatro da UniRio, trouxe de imediato à lembrança as sessões do GT, que foram realizadas na então Sala Branca, hoje Sala Nelly Laport. Os dias ensolarados, a sala repleta de artistas pesquisadores, os encontros e reencontros, a mirada sobre novas ou conhecidas pesquisas são evocados como memória de reuniões festivas, recheadas de afetiva curiosidade e cruzamento de olhares epistêmicos.

Diferentemente da leitura de um texto em que não se conhece pessoalmente o autor, neste caso, todos os textos são preenchidos por um rosto, consolidando um percurso de amizades mais ou menos próximas, uma afinidade maior ou menor com objetos de estudo, conferindo um certo frescor a essa troca de metodologias e reflexões.

Esses também são vestígios que devem ser considerados importantes no registro das atividades do GT. Parafraseando o neurocientista Ivan Izquierdo, em sua palestra de abertura do VII Congresso, poder-se-ia concordar que “o que se vive são vestígios”; que “falsificamos nossa memória” ao sabor de nossas emoções, que por sua vez as regulam, “incorporam-se a elas”; e que “o texto escrito e falado passa a ser o texto mais a emoção”. Eis que, portanto, o presente texto também carrega a emoção das autoras que trilham já, unidas nesse GT a outros pesquisadores, uma década de atividades.

No Congresso da UniRio, o perfil dos pesquisadores, entre professores, doutores, mestres e pós-graduandos, revela representantes de IFES nacionais e latino-americanas, como a Universidad Nacional del Centro e a Universidad Nacional de Tucumán, ambas na Argentina.

Áreas de conhecimento abrangidas comportam Teatro, Dança, Antropologia, Etnografia, Pedagogia e Literatura. Foram objetos de estudo o **ator** (In-

interpretação, Voz, Movimento), tendo como foco matrizes taoistas, o palhaço/*clown*, a *mimese* corpórea, a polifonia do ator-dançarino e as pedagogias de formação; na **dança**, as manifestações contemporâneas, de salão, e afro-brasileira; em relação à **cena**, pesquisaram-se aspectos do texto dramático, possibilidades de teatralização de contos, cartas e poesia, a cena improvisacional, a caracterização ou visagismo, o modo de criação denominado de “escritores de cena” e o trabalho de George Tabori; estudou-se a mitologia afro-brasileira, o teatro de grupo e os mestres Stanislavski, Artaud, Copeau, Lecoq, Decroux, Leabhart, Brook e a brasileira Glorinha Beuttenmüller. Nesses estudos, foram abordados os conceitos de taoísmo e orientalismo; *mimesis*, ação dramática, ação física, verossimilhança, interpretação realista; mímica; teatro como encontro, memória, corpo dilatado; subjetividade, identidade; expressividade, sensorialidade, imaginação; diversidade, participação social, corpomídia, polifonia; ritual.

Quanto às metodologias adotadas, prevalecem, nesta ordem, a pesquisa bibliográfica, a pesquisa artística aplicada; a prática artística do pesquisador e a pesquisa de campo.

Nas referências, são recorrentes, com várias citações, os autores P. Pavis, E. Barba, Marco De Marinis, Luís Otávio Burnier, A. Artaud, Peter Brook, J. Lecoq, J. Grotowski, J. Copeau, C. Stanislavski, Merleau-Ponty e Josette Féral. Com igual importância, são referenciados uma única vez, entre outros: V. Meyerhold, M. Chekhov, Lee Strasberg, A. Ubersfeld, A. Mnouchkine, Dario Fo, Jean-Jacques Roubine e Jorge Dubatti; autores concernentes a outros campos disciplinares frequentemente citados são R. Barthes, M. Bakhtin, A. Damásio, Peter Burke e Marcel Mauss, entre outros, sem esquecer os brasileiros Renato Ferracini, Glorinha Beuttenmüller, Sonia Maria Azevedo, Mário Bolognesi, Christine Greiner, Helena Katz, Graziela Rodrigues, Silvia Fernandes, Rosyane Trota, Jacó Guinsburg, Nízia Villaga e Carmen Lucia Soares.

Numa visada sintética, as constatações mais evidentes desse levantamento apontam para as seguintes conclusões:

Embora já contasse com quase dez anos de atividade, o GT ainda agregava um número pequeno de pesquisadores (vinte e sete), se comparado aos cerca de oitenta que inscreveram trabalhos no VII Congresso. Esse número cresceu a cada edição.

É possível apontar, desde então, uma grande ênfase nas pesquisas sobre o trabalho do ator; porém, apesar do predomínio das pesquisas teatrais, aparece uma significativa e importante presença dos pesquisadores em dança, reforçando a propriedade da denominação do GT, que abarca os estudos dedicados aos “Processos de Criação e Expressão Cênicas”.

Também é possível identificar, neste como em todos os outros Congressos, a prática bastante comum de **diálogo entre linguagens e fontes de pesquisa cênicas com outras práticas e obras artísticas**, fundamentando procedimentos, usos de técnicas e estética. Nessa perspectiva, encontramos subsídios em práticas corporais, como artes marciais; práticas criativas a partir das artes visuais (pinturas, vídeos, fotografia); pesquisa de história, mitos, e práticas ritualísticas; obras de arte, práticas e procedimentos originários da cultura oriental (Índia, Japão e China); estudo e pesquisa de linguagens cênicas – performance, dança, improvisação, palhaçaria – como instrumento de criação ou como espetáculo; diálogos entre a literatura, textualidades documentais (públicas e privadas), e encenação. Essa recorrência a saberes de outras áreas, além do teatro, é compreendida como uma espécie de *antropofagização* dos conhecimentos. Afinal, os estudiosos do teatro operam uma transdisciplinaridade aberta e validada por seus pares.

É notável, ainda, a utilização do *Dicionário teatral* de Pavis (2000), citado por treze dos vinte e sete pesquisadores, e a ausência de referências a Deleuze e Guattari, que entrariam “em voga” como autores quase obrigatórios logo depois.

Por força talvez da ocupação docente de grande parte dos pesquisadores, é nítida a imbricação desse GT com o de Pedagogia. Dos vinte e sete pesquisadores, treze estabelecem relações da sua pesquisa com questões ligadas à formação do ator e/ou do professor de Teatro e de Dança.

Os *Anais do V Congresso da ABRACE*, realizado em Belo Horizonte, em 2008, não divergem substancialmente das conclusões anteriores. Sua análise² confirma que as pesquisas têm caráter predominantemente qualitativo. Num primeiro momento, vale anotar os **apontamentos teóricos** derivados de processos criativos, recolhidos a partir dos textos pesquisados. Podemos também destacar diversos modos de análise de processos criativos: por meio da crítica genética, análise de espetáculo, descrição de procedimentos de pesquisa e criação cênica, formação e preparação do ator, estudos de procedimentos sistematizados em grupos de pesquisa.

Começam a se multiplicar, neste Congresso, os estudos que fundamentam a imbricação corpo/voz, qualificando concepções de corpo/voz, fomentando criação de princípios e técnicas de trabalho sobre estes, organizando sua relação com o espaço e objetos cênicos.

2 Este estudo contou também com a participação das Profa. Dra. Janaina Martins, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Profa. Ms. Daiane Dordete, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Estão presentes, ainda, pesquisas que questionam proposições de caráter dualista, como razão e emoção, sensível e inteligível, processo e produto, interioridade e exterioridade, público e privado, expressão e impressão.

Ademais, observa-se a investigação de processos criativos nas visualidades do espetáculo – espaço cênico, figurino, objetos de cena, iluminação, novas tecnologias e maquiagem. Nesse aspecto, ressalte-se que se faz necessário instrumentalizar melhor a escritura das pesquisas em processos criativos com imagens, vídeos, fotos, ilustrações, notações de diários de bordo, além de demonstração prática do processo.

Tal como no Congresso anterior, parte das pesquisas provém de procedimentos dos campos de pedagogia, em práticas de formação e preparação do ator. A presença de estudos de professores/diretores de teatro indica uma imbricada intersecção entre procedimentos de formação e criação artística. Ensinar teatro é ensinar a criar. Nessa perspectiva, as distâncias entre formação, treinamento e criação do ator diminuem substancialmente. Ou se diluem completamente: estar em processo de formação é estar em processo de criação. O que chega à cena constitui uma seleção criteriosa dos processos de formação/criação desenvolvidos pelo ator, seja em âmbito profissional ou não.

De fato, surgem, como objeto de estudos nessa área, qualidades heterogêneas que dificilmente poderiam ser quantificadas e classificadas de forma estanque e inequívoca. Por isso foram agrupados como objetos mais frequentes de observação e análise os seguintes:

Processos de encenação, tendo como foco procedimentos de pesquisa do trabalho do ator, relatos de usos de textos não dramáticos (narrativas, poesias, relatos pessoais, documentos); aproximações com dinâmicas e estruturas da linguagem musical; orientações de pesquisa de movimento e criação coreográfica; interferência do espaço cênico na criação do ator e do encenador; descrição de fontes temáticas e técnicas diversas de investigação cênica, como, por exemplo, palhaçaria, ou conceitos como o de “redomas sensoriais extraordinárias”, de Guilherme da Veiga.

A vocalidade e a corporeidade do ator como objetos concentram suas análises na descrição de procedimentos e exercícios fundamentados em técnicas que promovam a consciência do corpo/voz, fontes de pesquisa (matrizes de ações físicas) associadas às técnicas de estruturação de partituras corporais/vocais e/ou concepção coreográfica. Há foco ainda em metodologias com uso de fontes de trabalho corporal como *Yoga*, artes marciais, educação somática e meditação, além do estudo de metodologias exercidas por grupos de pesquisa teatral (como o LUME e Odin Teatret).

Os estudos voltados para corporeidade e vocalidade do ator também sugerem discussões teóricas acerca de noções como incorporação, corporalização, matrizes, impulsos, imaginação, estados corporais, partitura, subpartitura, ação física/psicofísica, presença, pré-expressividade, corpomemória, dramaturgia do ator, *mimesis*, mímica facial e criação de maquiagem, verdade cênica, “se” imaginário (ou mágico), objetivos e subtexto, estado de percepção alterada ou de ultrapercepção, linguagem gestual narrativa.

As análises de espetáculos direcionam sua atenção para a interferência das novas tecnologias na encenação; buscam descrever fontes de pesquisa, conceitos e temáticas que originaram o espetáculo analisado; concentram no resultado estético alcançado especificidades no processo de composição, na dramaturgia do texto, ou da encenação, ou do ator. Esses estudos promovem o questionamento do conceito de dramaturgia, agora ampliado para outras dimensões do espetáculo cênico.

O estudo de autores se concentra em pesquisa bibliográfica e histórica de artistas que desenvolveram em sua prática artística e pedagógica registros e análises de processos de criação como os sempre abordados Stanislavski, Copeau e Lecoq. Esses estudos focam questões específicas trazidas pelos autores em suas publicações e pontuam sua atualidade e influência em processos formativos e criativos contemporâneos.

Finalmente, a análise dos *Anais do VI Congresso*, ocorrido em São Paulo, em 2010, ratifica o foco permanente na **formação de atores/intérpretes/performers**, com cerca de 20 trabalhos que apresentam descrições e/ou discussões teóricas sobre metodologias, formação e prática do ator, bebendo nos universos de Rudolf Laban, Lecoq, Tadashi Suzuki, Stanislavski – este último com abordagens diversas e transversais –, das artes marciais, disciplinas somáticas, ensinamento budista tibetano e estudos de performance. Da mesma forma, continuam a aparecer discussões em torno de conceitos basilares no trabalho do *performer*, entre os quais os de improvisação, composição de personagens, comicidade, ação física, imaginação, ator pós-dramático, ator épico, oralidade e “contação” de estórias.

Mais uma vez, a **descrição e análise de processos de encenação** é enfatizada, em nove trabalhos que se debruçam sobre a tarefa de analisar processos de encenação específicos, articulando os exemplos a horizontes teóricos. São, explícita ou implicitamente, estudos de caso. Aqui surgem articulações com noções de intersemiose – teatro e outras mídias, dramaturgias de ator, dramaturgias de autor – análise de aspectos das obras de N. Rodrigues e Beckett; formas poéticas específicas, como monólogo, *one-man show*; e poéticas de encenação de Brecht, Théâtre du Soleil, Vakhtângov e Tífo Berwkzouges.

Um objeto que segue sendo ampliado é o **universo das relações música-cena**, sendo interessante observar que esse campo de pesquisa tem se consolidado no GT nos últimos Congressos.

Por último, é mister notar que constam apenas três trabalhos, neste Congresso, que abordam discussões relativas à Dança e Estudos do Movimento.

A rigor, é perceptível que houve um esvaziamento de trabalhos relacionados à dança nos últimos anos dentro do GT, provavelmente devido à migração dos pesquisadores para os GTs específicos que foram criados com esse fim. Igualmente, percebe-se, neste último Congresso, que houve pouca produção ligada aos estudos da performance, também objeto específico de outros GTs.

As autoras estão cientes de que ao longo deste estudo alguns apontamentos se repetem. Isso denota claramente a fragilidade de categorização, especialmente em áreas como a arte, cujos campos se contaminam e onde as fronteiras se encontram cada vez mais esgarçadas. Ainda assim, fica apontada, ao cabo deste levantamento, uma delimitação de certas tendências, afinidades e predominâncias de um ou outro viés metodológico, em diferentes momentos, ao sabor das publicações de referência e da consolidação de Programas de Pós-Graduação no país.

Para finalizar, é preciso realçar que, justamente em função do caráter investigativo dos processos criativos que originou sua formação, tem sido um empenho deste GT assegurar que a modalidade performática seja uma possibilidade de participação nos Congressos, além da tradicional Comunicação Oral, enfatizando e valorando a prática artística do próprio pesquisador como metodologia de pesquisa. Uma prática que, a cada vez, ganha mais espaço e adeptos, propiciando afetivos e integradores encontros entre seus participantes.

REFERÊNCIAS

- Memória ABRACE Digital. *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2008.
- . *Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo, 2010.
- Memória ABRACE X. *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. (Org. Maria de Lurdes Rabetti). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESTADO DA ARTE DO ENSINO SUPERIOR DE DANÇA NO BRASIL: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES

GT Pesquisa em Dança

Ana Cristina Carvalho Pereira
Ana Maria Rodriguez Costas
Arnaldo Leite de Alvarenga

Dentro das atividades propostas pelo VII Congresso da ABRACE, o GT Pesquisa em Dança: processos e investigações tomou como inspiração para a chamada Atividade Aberta o próprio tema do encontro, relacionado à memória, com seus vestígios, suas ressonâncias e mutações resultantes dos processos que envolveram a efetivação dos cursos superiores de dança no Brasil. Assim, tendo em vista o incremento da oferta desses cursos em diferentes pontos do território brasileiro, foi proposta uma ementa que permitisse um sobrevoo pelo território brasileiro, dando a conhecer aspectos gerais deles pela maioria dos membros integrantes do GT. Convidamos um representante de cada instituição que possuía um curso de dança para fazerem esta apresentação. Desse modo, mesmo sem a pretensão de um levantamento completo e exato desses cursos, efetivou-se a construção de um painel das diferentes regiões, possibilitando reconhecer e nomear questões relativas a cada uma delas, suas semelhanças, diferenças, conquistas e necessidades.

Outro dado importante em relação à Atividade Aberta deveu-se ao fato de que, naquele ano de 2012, completavam-se 50 anos do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, ocorrido na Universidade Federal do Paraná entre os dias 5 e 10 de setembro, na cidade de Curitiba, ato inaugural de um movimento maior em favor de uma consciência profissional e organização política frente às demandas dos artistas de dança brasileiros. Sob a chancela de instâncias públicas, como a Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Paraná, do Conselho Nacional de Cultura e da Universidade do Paraná, reuniram-se representantes de sete Estados brasileiros, num total de vinte e seis agremiações, entre escolas oficiais, particulares, academias e grupos de dança. Esse encontro, idealizado pelo embaixador Paschoal Carlos Magno, significou a possibilidade de uma leitura do estado da arte dos caminhos tomados pela primeira geração de artistas formados no Brasil desde a criação da primeira escola oficial de dança em nosso país, no início dos anos trinta – a Escola

de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina russa Maria Olenewa. Já tendo passados 50 anos da sua realização, o que hoje podemos observar são os muitos avanços e recuos nas relações entre a dança e as políticas públicas em nosso país.

Para iniciar a dinâmica proposta para a Atividade Aberta foi apresentado o trabalho *Cartografia do ensino de dança: reconhecimento e diálogo* (Pereira, 2012) com o propósito de mapear o número de cursos superiores de Dança em todo o país. Tendo como fonte de dados o *site* do INEP/MEC¹, foram identificados 30 IES, ofertando ao todo 41 cursos superiores de Dança entre licenciatura e bacharelado, em todo Brasil, sendo que a maior concentração se apresentava nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Desses 41 cursos cadastrados, 28 eram de licenciatura, 12 de bacharelado e apenas 1 era de tecnólogo. Também se verificou que dos 41 cursos, 28 eram públicos e 13 privados.

A partir desses dados, podemos inferir que esse crescimento significativo de cursos configura um processo de consolidação da Dança como área de conhecimento especializado que lida com a produção do conhecimento técnico, científico, acadêmico e artístico. Mas, além dos gráficos, o que sabemos uns dos outros? Como cada um desses cursos, em diferentes Estados brasileiros, transita entre especificidades de seus projetos pedagógicos e Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança, construindo uma identidade de formação no contexto acadêmico brasileiro?

Como resposta a essas questões e ao convite feito anteriormente pela coordenação do GT, representantes de 17 IES estavam presentes, seja na figura de seus coordenadores ou de membros do corpo docente, para iniciar um diálogo a partir do relato de experiências tendo em vista a diversidade dos projetos pedagógicos e a multiplicidade de “maneiras de concretizar” a formação de profissionais da área de Dança. Dentre os cursos representados, 13 encontram-se em Universidades Federais, 1 pertence a um Instituto Federal de Ensino Superior, 2 estão inseridos em Universidades Estaduais e 1 em uma Universidade privada, os quais apresentamos a seguir, indicando os nomes dos seus representantes:

I. Universidades Federais: UFPA (Pará), Saulo Silveira; UFRN (Rio Grande do Norte), Maria de Lourdes Bastos da Fonseca; UFRJ (Rio de Janeiro), Katya de Souza Gualter; UFBA (Bahia), Lucia F. Lobato; UFC (Ceará), Denise V. Parra e Thereza Cristina Cardoso; UFRGS (Rio Grande do Sul), Monica Dantas e Flavia Vale; UFPEL (Pelotas), Eleonora Campos da Mot-

1 *Site* do INEP/MEC <http://emec.mec.gov.br/>. Acesso em 20/05/2012.

ta Santos e Maria Fonseca Falkembach; UFPB (Paraíba), Guilherme Schulze; UFU (Uberlândia), Ana Carolina R. Mundim; UFPE (Pernambuco), Cláudio Lacerda e Maria Cláudia Guimarães; UFG (Goiás), Valéria Maria C. de Figueiredo; UFAL (Alagoas), Nadir Nobrega; e, UFMG (Minas Gerais), Ana Cristina C. Pereira.

II. Instituto Federal de Ensino Superior: IFB (Instituto Federal de Brasília), Marcia Almeida e Lina Frazão.

III. Universidades Públicas Estaduais: UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), Graziela Rodrigues; FAP (Faculdade de Artes do Paraná), Scheila Mara Maçaneiro e Rose Rocha.

IV. Instituição privada: UAM (Universidade Anhembí-Morumbi), Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra).

Nos depoimentos desses colegas foram abordados os seguintes aspectos sobre os referidos cursos: processo e data de criação; localização geográfica (Estado, Município); inserção na estrutura organizacional da instituição de ensino (Faculdade, Escola, Departamento); condições humanas (corpo docente, corpo técnico-administrativo, corpo discente); aspectos relativos à infraestrutura física (salas, laboratórios, acervos, equipamentos, etc.); concepção político-pedagógica e desenho curricular; objetivos e perfil profissional desejado; programas e projetos relativos ao ensino, à pesquisa e à extensão.

Foi possível observar algumas convergências nas apresentações realizadas pelos representantes, particularmente dos cursos de dança oriundos do Programa de Apoio aos Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, o REUNI, responsável pela ampliação de vagas para a formação de licenciados em dança em diferentes regiões do país. Apesar da relevância do programa, observaram-se alguns problemas quanto à necessidade de ampliação do número de docentes, e, para tanto, a realização dos concursos previstos, para atender às atividades de ensino previstas nos projetos pedagógicos. Além disso, foram indicadas demandas quanto aos espaços físicos, equipamentos e materiais pedagógicos.

Dentre os cursos mais antigos ou para aqueles que já se encontram mais consolidados, outras questões mobilizam coordenadores, docentes e discentes: a investigação de mudanças na concepção político-pedagógica, a investigação das possibilidades de composição curricular desenvolvidas em abordagens interdisciplinares e/ou transdisciplinares. Diante de inúmeras experiências acumuladas e turmas formadas, tais cursos se colocam abertos a observar e considerar inúmeras mudanças quanto às novas exigências e aos novos desafios para a formação dos profissionais de dança, sejam eles artistas, pesquisadores e/ou professores, na contemporaneidade. Isso não é exclusivo desses cursos; den-

tre os mais recentes, alguns já se configuraram atentos a tais questionamentos, procurando pensar projetos, digamos, mais atualizados no cenário formativo. Outro dado importante que se observou foram as necessárias adequações dos cursos novos ao contexto, em especial ao público discente que acorre neste momento às licenciaturas e bacharelados dos 41 cursos existentes.

Nesse sentido, vale ressaltar que uma questão central atravessou as colocações da maioria dos representantes das licenciaturas: o crescimento da oferta de vagas nas instituições públicas de ensino superior para a formação de licenciados em dança evidencia a urgência no enfrentamento do cumprimento da LDB no que diz respeito ao ensino obrigatório de Arte, nesse caso da Dança, nas escolas da Educação Básica. Muitos Estados ainda não estão realizando concursos públicos com essa finalidade. Outros estão realizando, mas o professor de Arte é convidado a assumir conteúdos das quatro linguagens (dança, teatro, artes visuais e música). Colocam-se ainda questões relativas aos currículos de formação dos licenciados em Dança – criados antes ou posteriores à promulgação da LDB 9.394/96 – para a efetividade do ensino de Dança nas escolas. Desafio este, tanto para os primeiros esforços nesse sentido, como para o momento atual.

Parametrizados pelas diretrizes educacionais em vigor, os cursos de Dança, tanto os bacharelados quanto as licenciaturas, ecoam heranças da trajetória da educação superior em arte em nosso país, assim como vestígios das concepções de formação de artistas e professores no âmbito da educação não formal.

Do processo que agora já perfaz mais de 60 anos (considerando a criação do 1.º curso de Dança, na Universidade Federal da Bahia, na década de 1950) observamos nesse encontro inúmeras ressonâncias e reverberações, dentre as quais destaca-se o atual contingente de pesquisadores em dança que afluíram para o GT – mais de uma centena –, apresentando suas pesquisas, muitas das quais vinculadas diretamente às suas ações como docentes nas graduações e pós-graduações, assim como em projetos de extensão junto a diferentes setores da sociedade.

Portanto, não podemos negar que estamos diante de um momento histórico nacionalmente importante na área da Dança. Este novo cenário possibilita uma multiplicidade de “maneiras de concretizar” a formação de profissionais da área de Dança, tanto no campo artístico como no acadêmico.

Concluindo, nesta Atividade Aberta pudemos considerar a pertinência das reuniões e dos congressos da ABRACE como compartilhamento das ações de fomento à constituição e solidificação dos programas de graduação e pós-graduação em dança, o que, sem dúvida, desempenhará papel singular nas mutações necessárias no ensino superior em Dança.

REFERÊNCIAS

- Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, MEC. *Instituições de Educação Superior e Cursos Cadastrados*. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/>. Data do acesso: 20/05/2012.
- Pereira, Ana Cristina C. *Cartografia do ensino de dança: reconhecimento e diálogo / 2012*. VII Congresso da ABRACE – Porto Alegre, 2012, comunicação verbal.
- Programa do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Universidade Federal do Paraná, 1962.

A ETNOCENOLOGIA COMO INSTRUMENTAL METODOLÓGICO: EXEMPLOS, DESAFIOS, PROBLEMAS DE PESQUISA

GT Etnocenologia

Gilberto Icle
Graça Veloso
Tatiana Motta Lima
Marcos Antônio Alexandre

Este texto diz respeito ao trabalho realizado na Sessão Aberta do GT Etnocenologia, no VII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, promovido pela ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em Porto Alegre, no ano de 2012.

O objetivo central da Sessão Aberta organizada pelo GT foi, justamente, dar visibilidade às possibilidades trazidas pela Etnocenologia e, principalmente, ampliar as compreensões que se têm dela para a pesquisa em Artes Cênicas.

No senso comum acadêmico no Brasil, muito provavelmente, em função do prefixo “etno” que a denominação apresenta, a Etnocenologia teria relação e se ocuparia em estudar fenômenos muito semelhantes aos objetos da Antropologia Cultural, utilizando exclusivamente a Etnografia e o trabalho de campo como método de pesquisa. Assim, segundo essa acepção, a Etnocenologia – no seu clichê mais radical – estudaria fenômenos exóticos, manifestações culturais, também performáticas, obviamente, mas distantes do contexto cultural do pesquisador e, ainda, tomadas como objeto para produzir “descrições” de como tais performances acontecem no seu meio cultural.

A Sessão Aberta de que se ocupou o GT, com a participação de cerca de cinquenta pessoas – entre participantes do GT e participantes do Congresso oriundos de outros GTs –, procurou mostrar que essa visão estereotipada da Etnocenologia não cumpre a função de ilustrar o que de fato os pesquisadores do GT realizam ao fazer pesquisas tomando a Etnocenologia como ferramenta teórico-metodológica, ainda que muitos deles utilizem a Etnografia e o trabalho de campo e se ocupem de objetos de investigação “distantes” de seus próprios contextos culturais.

Com efeito, teve lugar na sessão um conjunto de quatro depoimentos que procuravam compartilhar com os participantes outros usos da Etnocenologia. Foi assim que o professor Gilberto Icle, coordenador do GT, abriu a ses-

são perguntando-se sobre “por que a Etnocenologia?”. Sua resposta incluía a assertiva de que essa não era a pergunta mais produtiva a fazer, pois antes de saber “o porquê”, seria salutar se indagar “como” usar a Etnocenologia.

Assim, a partir de saber se a Etnocenologia seria uma disciplina ou uma abordagem, ou, ainda, utilizando as duas possibilidades, o pesquisador gaúcho apresentou em linhas gerais o uso que faz da Etnocenologia para a pesquisa de seu tema-chave de investigação, a presença.

Nessa abordagem, a Etnocenologia fornece, entre outras coisas, a atenção vigilante ao vocabulário. Por isso, trocar as palavras “teatro” ou “dança” por “práticas performativas” não implica apenas uma troca inocente de vocábulos, mas uma ampliação do espectro conceitual e uma nova delimitação, aduzindo ao etnocentrismo que as palavras “teatro” (ou “dança”) supõem, ao mesmo tempo que o borramento de fronteiras que sua substituição circunscreve.

Dessa operação investigativa decorre, portanto, uma ampliação da noção de presença, desde sua acepção mais comum, aquela que a plasma como qualidade de atuação do ator ou do bailarino, até a noção de uma “cultura da presença”, acepção tomada de empréstimo de Gumbrecht (2004), segundo a qual a presença é, ainda, uma vontade desenvolvida por nós de estar com, estar em proximidade, sobretudo instigada pela vida contemporânea, que insiste em substituir as relações de presença por outras de distância.

O fundamento político dessa reivindicação se coaduna, então, num tipo de pesquisa que visa a investigar as práticas performativas como elementos fundamentais para a compreensão das culturas de presença. Essa linha de raciocínio faz da presença não apenas objeto da pesquisa, como também atitude epistemológica, por intermédio da qual uma posição semiótica e interpretativa é evitada (Icle, 2011).

Tatiana Motta Lima, por sua vez, lembra sua pesquisa sobre o diretor polonês Jerzy Grotowski (Motta-Lima, 2012), que, segundo ela, é um artista que, como outros encenadores, pode ser lido por intermédio dos estudos teatrais. Porém, na Sessão Aberta do GT, Tatiana defende que esses estudos não dão conta de pensar a complexidade do trabalho do investigador e, justamente por isso, ela teria se aproximado da Etnocenologia.

Seu contato com o professor Jean Marie Pradier, um dos fundadores da disciplina, como seu tutor durante a bolsa de doutorado sanduíche (Capes) na Université Paris VIII foram decisivos para esse enlace.

Assim, Tatiana elenca três possibilidades para a relação com a Etnocenologia. A primeira seria o fato de fornecer uma tela mais propícia do que aquela dos estudos propriamente teatrais para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre a trajetória artística de Grotowski. É que as práticas e a escritura des-

se artista quando pensadas somente à luz de um conceito restrito e “ocidental” de teatro perdem sua especificidade e se tornam quase impenetráveis a um pesquisador responsável. A Etnocologia, tendo como objeto de estudo não somente o teatro, mas as “práticas performativas”, abre espaço para uma aproximação mais específica com a “fala” de Grotowski, que se referencia a inúmeras esferas do saber. A Etnocologia não toma essas esferas como excludentes, mas, em uma perspectiva interdisciplinar, faz com que essas dialoguem e se friccionem nos contextos específicos de cada prática performativa.

Outro ponto importante de diálogo com a Etnocologia, apresentado pela pesquisadora da UniRio, dizia respeito à importância concedida por essa perspectiva à fala “nativa”. Pradier, em seus textos (1997, 2001a), ressalta que um dos preconceitos contra os quais a Etnocologia se bate é aquele de uma ciência que vem desapropriando os “praticantes” de seu “saber” quando ou não lhe concede voz para que fale de sua experiência, ou toma essa “fala” impenetrável à própria ciência. Pradier nos convida, no caso, por exemplo, de Stanislavski ou Grotowski, a procurar entender através dos “dialetos” desses autores os frutos das suas experiências e conhecimento, que nem sempre podem ser verbalizados. Para isso, é necessário que haja um campo conceitual que forneça ferramentas para investigar as próprias experiências práticas (performativas) de um artista, seus processos experimentais e não apenas suas obras ou espetáculos vistos somente como produtos finais e estáveis. A Etnocologia parece propícia a essa abordagem, uma vez que se interessa, apenas para lembrar alguns tópicos, tanto pelos processos de aprendizagem dos *performers* e de sua audiência quanto pelo uso e funções das performances, e pelas dimensões cognitivas, emocionais e espirituais das práticas performativas.

Por último, dizia a pesquisadora que a sua pesquisa também estava relacionada com a questão talvez mais aguda da Etnocologia, que é o interesse por participar

[...] da construção progressiva de uma cenologia geral que não se limitará a analisar os espetáculos, mas – privilegiando a análise dos processos que os sustentam – trabalhará sobre a questão: Por que e como o Homem pensa com o seu corpo? (Pradier, 2001b, s/p).

Essa relação entre processos orgânicos e processos imagéticos ou espirituais encontra no trabalho de Grotowski um exemplo “ocidental” fecundo. A Etnocologia forneceu, assim, ferramentas para a pesquisa, para, não só revelar a existência dessa relação, mas compreendê-la como expe-

riência artesanal realizada nos corpos/pensamentos dos atores e dos que trabalharam com o artista polonês.

Na sequência da sessão aberta, o professor Marcos Alexandre, da Universidade Federal de Minas Gerais e membro da comissão científica do GT Etnocnologia, discutiu a inserção de suas pesquisas dentro do campo da Etnocnologia, levando em conta sua relação com a área da Literatura. E com essa relação entre Literatura e Etnocnologia o professor explica sua abordagem. Ao desenvolver pesquisas com as temáticas das Alteridades, da Memória e das Artes Performáticas e do Teatro Latino-Americano, mais especificamente o Teatro Negro, ele trouxe para discussão a análise do espetáculo cênico-musical *Galanga, Chico Rei*¹, montagem mineira que busca retratar a vida do negro *Chico Rei* e sua importância para o desenvolvimento e a propagação do ritual do Congado em Minas Gerais e toda sua luta pela libertação dos escravizados. A montagem trabalha no espaço cênico (um galpão e não um palco tradicional) pequenas nuances que se relacionam com as memórias pessoais e coletivas dos negros escravizados; esses elementos são trazidos para cena por meio dos corpos-memórias dos atores (atuantes), que são ressignificados cenicamente.

Marcos Alexandre tem trabalhado com as noções de “encruzilhada” (proposta por Leda Maria Martins [2002]) e de “escrivência” (utilizada por Conceição Evaristo [2007]), fazendo desses conceitos ferramentas teóricas para a análise de textos dramáticos e espetaculares. O pesquisador defende a ideia de que o teatro negro busca trazer para a cena um “corpo pulsante”, ou seja, neste caso, o corpo do ator, para vivenciar as personagens “representadas”, se converte em um espaço crivado de memórias e tessituras mnemônicas que desvelam nuances específicas que são trabalhadas e trazidas para discussão nas montagens que dialogam com a estética negra – confronto das alteridades e resgate das culturas afro-brasileiras, das identidades, da religiosidade, etc. Dessa forma, evidencia-se o que Armindo Bião (2009, p. 36-37) destaca como os “estados de corpo”, um dos tópicos para se referir “à indissociabilidade entre corpo e consciência” e para se “reportar às artes do espetáculo que se sustentam, em boa medida, na prática e no exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia a dia”.

O quarto pesquisador a ilustrar as relações da Etnocnologia na pesquisa no campo das práticas performativas foi o professor Graça Veloso, da Universidade de Brasília e vice-coordenador do GT, esfacelando de maneira mais contundente o problema teoria-prática, posição das mais importantes para a

1 Montagem estreada em 2011, dirigida por João das Neves, com direção musical de Titane, texto de Paulo César Pinheiro, protagonizada por Maurício Tizumba e um elenco de atores negros.

Etnocenologia brasileira. O pesquisador iniciou sua intervenção performando uma cena de um espetáculo no qual é ator, mostrando a vocação da Etnocenologia em desfazer as fronteiras entre o artístico e o científico.

Nesse caminho, Graça Veloso seguiu discutindo trajetórias e recortes metodológicos que vêm lançando mão nas montagens de seus espetáculos. O primeiro ponto a ser destacado é o uso que, segundo suas práticas atuais, ele faz das noções de espetacularidade e teatralidade. Ao se aproximar dos contadores de causos e das manifestações expressivas das antigas tradições goianas, como matrizes para seu treinamento de ator, essas duas noções tornam-se referenciais, principalmente quando se atenta para uma das características fundantes da Etnocenologia, que é a relação com a alteridade.

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa (Bião, 1996, p. 15).

Ao falar de teatralidade e espetacularidade, nos remetemos sempre ao fato de que, segundo esses princípios, o que estamos falando mesmo é de uma relação mais ou menos consciente e deliberada da atuação mútua dos fazedores da cena, seja ela cotidiana ou extracotidiana: aquele que atua e é visto e aquele outro que vê e é espectador. Assim, ao apresentar um pequeno trecho de cenas retiradas de um rito espetacular, no caso um cantório de velório nas Folias do Divino Espírito Santo, sobre as quais Veloso tem pesquisado nos últimos doze anos, ele trouxe uma de suas maneiras de fazer o que, segundo suas palavras, lhe é tão caro, que é aproximar a pesquisa acadêmica de suas práticas artísticas.

Por fim, a seção aberta mostrou – com exemplos objetivos – os elementos mais recorrentes na pesquisa brasileira que fazem da Etnocenologia uma dimensão potente para a pesquisa. É visível que a interdisciplinaridade e o desfazimento das fronteiras entre arte e ciência e entre teoria e prática são nodais na forma como os pesquisadores brasileiros têm se ocupado da Etnocenologia.

A Etnocenologia oferece, portanto, como mostram os relatos desses quatro pesquisadores, uma gama de aspectos e sutilezas e uma abordagem etnocenológica podem ser empreendidas a partir de uma multiplicidade de operações criativas de pesquisa. O final da Sessão Aberta – com uma grande brincadeira de roda – mostrou outro elemento central na abordagem da Etnocenologia (no Brasil, certamente, apreendida a partir de Armindo Bião): a ludicidade atrelada ao rigor.

REFERÊNCIAS

- Bião, Armindo. Estética performática e cotidiano, in: Teixeira, J. G. (org.). *Performance, performáticas & sociedade*. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.
- . *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- Evaristo, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita, in: Alexandre, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p.16-21.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Icle, Gilberto. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p.9-27, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 15/02/2013.
- Martins, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, in: Ravetti, Graciela; Arbex, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, FALE/UFMG, 2002. p.69-91.
- Motta-Lima, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Pradier, Jean-Marie. Ethnoscenology: the flesh is spirit, *New approaches to theatre studies and performance analysis* (Gunter Berghaus ed.). The Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001a, p.61-81.
- . Lethnoscénologie. Vers une scénologie générale, in *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n. 29, printemps 2001b, p.51-68.
- . *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C. XVIIIe siècle)*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, coll. "Corps de l'Esprit", 1997.

PERFORMANCES E TEATRALIDADES: AS NARRATIVAS DO DRAMA

GT Aberto Teorias do Espetáculo e da Recepção

Alexandre Mate
Mauro Rodrigues
Robson Corrêa de Camargo
Tais Ferreira

Ao depararmos-nos com a proposta da então direção da ABRACE (biênio 2011-2012), da realização de uma apresentação aberta do Grupo de Trabalho, foi com certo estranhamento que muitos de nós, tanto aqueles que constituem este grupo de trabalho desde seu início, há dez anos, como aqueles que ingressaram nos últimos anos, receberam-na.

Por que nos sentíamos invadidos, vulneráveis, ameaçados pelo “outro” vindo de diferente lugar teórico e/ou metodológico, abraçado a temáticas que não nos dizem respeito? Não, ao contrário, certamente o estranhamento para nós se dava, nós deste pequeno coletivo (nosso grupo sempre foi um dos menores em número de integrantes da ABRACE), porque sempre havíamos sido absolutamente “abertos”: em relação às temáticas de pesquisa, às metodologias abordadas, aos referenciais teóricos apresentados, à proveniência geográfica e institucional de nossos integrantes, no nível de ensino frequentado pelos participantes (sempre tivemos como nossa audiência desde grandes especialistas e importantes figuras no panorama da pesquisa em artes cênicas no país como discentes ainda escrevinhastes de suas primeiras práticas de iniciação científica, entre outros). O ser humano carrega dentro de si sua procriação desde os tempos de antanho. O novo é sempre bem-vindo, necessário até, importante quanto.

Durante 10 anos (Ufa! Faz tempo! Estamos entrando na adolescência), temos nos encontrado quase que anualmente, nas reuniões científicas e congressos desta associação, bem como nos relacionado com frequência maior nas trocas virtuais e acadêmico-afetivas que realizamos desde então, e, com o tempo e as idas e vindas de diferentes sujeitos, fomos e estamos permanentemente nos constituindo como grupo. Para tanto, uma das avaliações que realizamos ao longo desses anos é a de que a escuta generosa (aquela que se assemelha à carícia (Joan-Carles Mèlich, 1998), a escuta aberta ao outro, aberta a constituir-se como resposta “no” outro e não induzindo o ou-

tro a ser o mesmo, essa escuta é um dos procedimentos praticados em nossos encontros.

O respeito ao outro, mas não o respeito àquele que instiga a apatia gerada pelo medo ou dos silêncios gerados pela incomunicabilidade, sim o respeito do olhar o outro e aprender com ele, ver-se nele, através dele, com ele e assim também constituir-se nas diferenças que nos completam. Esse respeito tem atravessado as relações que pretendemos construir neste coletivo nada homogêneo e tampouco com pretensões homogeneizantes. Mais do que um grupo de falas, tornamo-nos um grupo de escutas, de ouvidos e sentidos atentos ao outro, de momentos proffucos de aprendizagem com/na/atravs da diferença.

Portanto, realizar um encontro com o nome de GT Aberto parecia-nos algo redundante. Contudo, encaramos o desafio de redundar e agregar, ainda mais, nossos colegas que apresentassem o desejo de conosco compartilhar estes momentos e histórias em uma manhã quente, chuvosa e abafada em outubro de 2012, em Porto Alegre, RS.

Escolhemos, neste encontro em que receberíamos nossos hóspedes (e como nos fala Derrida, 2003, almejávamos a impossível hospitalidade incondicional), mostrar um pouco de como opera a alteridade dentro de nosso coletivo. Robson Camargo (UFG), nosso coordenador já há dez anos, findava seu mandato, e expôs aos presentes alguns dos nossos modos de compreender o campo das artes cênicas e também de constituir esses encontros. Taís Ferreira (UFPel) foi convidada a falar sobre seu trabalho com pedagogia do teatro e recepção, Alexandre Mate (UNESP) a comentar suas ricas experiências com os grupos teatrais e políticas culturais de São Paulo e Mauro Soares (UEL) a mostrar e conversar sobre o trabalho que desenvolve com teatro de bonecos e licenciandos em teatro, colocando-nos a mover nossos títeres externos e internos.

Ou seja: a diversidade do grupo estaria ali exposta. Bem como poderia ter sido exposta por outros de nossos integrantes, já que temáticas tão diversas nos constituem e as nossas investigações e estudos. Teatro clássico, o cômico e a comicidade, o trágico e a tragédia, estudos teóricos e empíricos de recepção, performatividades diversas, performances culturais, teatro e antropologia, teatro e feminismo, teatro de grupo, teatro infantil, teatro e educação, teatro e musicalidade, o trabalho do ator, encenação contemporânea, teatro de bonecos e formas animadas, dramaturgia, história e teatro, teatro e cinema, enfim, todas essas temáticas e objetos de estudos concernentes às artes cênicas atravessaram nossos momentos de falas e de escuta e poderiam estar presentes neste GT Aberto.

O leitor ou a leitora deve estar se perguntando: mas onde estão as teorias e a recepção neste GT? Para nós, teoria significa mais que o “conhecimento descritivo, racional”. Primeiramente ele tem mais a ver com a “festa solene” e as procissões que as cidades helênicas enviavam para “consultar os oráculos”. *Theaomai* (θεαομαι), por sua vez, na origem da palavra *teatro*, aponta para um contemplar que não procura o ver o sentido comum, mas sim “ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquietadora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta o seu objeto” (*Theological dictionary of the New Testament*, vol.5, p. 315, 706). Assim estabelecemos essa troca festiva na consulta de nossos oráculos, que não “trazem” a verdade, mas sim apresentam sinais que nos solicitam uma interpretação.

Esse espaço de intercâmbios e de convívio que construímos na última década, sempre pressionados pela exiguidade do tempo – uma lacuna que encontramos dentre as importantes temáticas desenvolvidas pelos GTs da ABRACE –, suscitou em alguns pesquisadores a fundação de um GT que contemplasse de vários ângulos as questões relativas às teorias das artes cênicas e à recepção cênica. Compreendemos nós as teorias como a produção de conhecimento reflexivo sistematizado acerca das artes do espetáculo, que ampara, atravessa e é construída em cada um dos processos investigativos apresentados por nossos membros, e é criada e debatida nos tempos de fala/escuta e de trocas entre o grupo. A recepção tem estado presente em diversas pesquisas de nossos integrantes e por muito tempo foi uma temática, se não aglutinadora, que “recrutou” diversos dos nossos componentes. Muitos avançaram nesta década em suas pesquisas, transformando metodologias e objetos de pesquisa, contudo nos une a referência na escuta cordial e hospedeira, na “carícia como resposta” (Mèlich, 1998), na (re)constituição de pesquisadores em artes cênicas na efemeridade e no dialogismo, na polifonia, como nos ensinou Bakhtin (1992).

Dessarte, neste pequeno texto sobre nosso GT, nossos encontros e nossas escutas, ecoam múltiplas e diversas vozes, (in)fiéis àquilo que acreditamos como grupo “mestiço”. Apresentamos, portanto, em seguida, textos-imagens dos colegas Alexandre Mate e Mauro Soares, vozes dessas alteridades que nos constituem como pessoas de teatro/dança/performance, pesquisadores das artes do espetáculo e amantes das múltiplas cenas da contemporaneidade e da história. Introduzo assim um texto de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), por pura vontade de estar com a poesia:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da Ponte de Tédio
Que vai de mim para o Outro.
(Lisboa, 1914)

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Derrida, Jacques; Dufourmantelle, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- Mêlich, Joan-Carles. A resposta ao outro: a carícia, in Larrosa, J. e Perez, N. (orgs.). *Imagens do outro*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ENTRE TEMPOS SÓLIDOS E LÍQUIDOS: OS DIVERSOS REGISTROS E SUPORTES DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA DAS ESPETACULARIDADES

GT História das Artes do Espetáculo

Luiz Humberto Arantes
Vera Collaço

Desde a sua criação, o GT (Grupo de Trabalho) História das Artes do Espetáculo vem tendo como objetivo principal promover uma discussão centrada na pluralidade sobre as artes do espetáculo, levando em consideração os seus agentes constitutivos. Esses agentes do fazer e do pensar teatral são estudados do ponto de vista histórico, sociológico e estético, não havendo, portanto, nenhuma preocupação com o estabelecimento de limites geográficos, cronológicos ou temáticos no recorte em relação aos objetos de estudo proposto pelos integrantes.

Em sua criação foram consolidados dois campos de ação complementares entre si: teorias da história e metodologia de investigação e história do espetáculo, procedimento este que sempre sugeriu uma história plural, isto é, a possibilidade de investigar um mesmo objeto através de diferentes olhares. Atualmente, essa divisão se mantém, mas de maneira menos nítida, o que provocou a emergência de outras possibilidades de estudo, como, por exemplo, as interfaces entre o teórico e o prático na escrita da história, de maneira que aquele que escreve também atua no fazer histórico, sendo a recíproca também verdadeira.

Teorias da história e metodologias de investigação, no âmbito desse campo, são contempladas contribuições que problematizam o emprego e a produção de fontes documentais: vídeo, entrevista, iconografia, arquivos pessoais e institucionais, etc. Isso acarreta, além de uma releitura da história já escrita, a abertura de novos horizontes para uma escrita da história do teatro a partir da atualidade.

Esse campo de ação coloca em discussão as artes do espetáculo a partir de um ou mais elementos distintos. Segue uma lista de tópicos que se foram ampliando ao longo das discussões do Grupo: Arquivos, Bases Documentais e Memória; Atuação: tradição e contemporaneidade; Encenação (procedimentos, ensaiador, diretor, ponto, claque); Espaço Teatral (lugar teatral, espaço cênico, cenografia e cenotécnica); Estado e Teatro (festivais, políticas cultu-

rais, turnês, instituições e eventos correlatos); Iluminação (técnica, concepção, aplicabilidade); Indumentária (figurino, vestuário, moda, caracterização); Meios de Produção (grupos, companhias, coletivos brasileiros e estrangeiros, prêmios); Música (sonoplastia, musicalidade, trilha sonora); Teatro entre o erudito e o popular; Texto e Crítica (dramaturgia, processo colaborativo, teatro de grupo); Vida, Arte e Estatuto do Ator (empresas, companhias teatrais, jurisprudências, etc.).

A ABRACE e a memória cênica

O V Congresso da ABRACE, realizado em Porto Alegre em 2012, centrou sua temática em “Tempos de Memória”, com subitens encaminhados para “vestígios, ressonâncias e mutações”. Os trabalhos apresentados no GT História das Artes do Espetáculo tiveram por fio condutor, em sua maioria, a temática proposta pelos organizadores do Congresso. Apontando, quase sempre, para a importância de se discutir as relações entre memória e criação, memória e documento/acervo, memória e história, memória e a cena.

A proposição temática revela um olhar da ABRACE para o emaranhado caminho que leva à discussão do sentido de história/memória com relação à efemeridade do ato cênico. O debate proposto permitiu trazer para o foco os diferentes procedimentos que se estabelecem entre a cena, os estudos teatrais contemporâneos e a memória individual/coletiva, possibilitando, também, a discussão dos esquecimentos como parte vital da discussão da memória cênica.

Assim, as comunicações apresentadas neste GT canalizaram-se para debater, por exemplo, as dramaturgias criadas para a cena a partir de ressonâncias de obras elaboradas em outros tempos, obras que servem de tema, apoio para uma dramaturgia escrita na contemporaneidade. Pode-se dizer que se estabelece um canal de diálogo entre dois tempos históricos e uma mesma obra. Também a discussão de técnicas e procedimentos cênicos para o trabalho atorial dominaram inúmeras comunicações. Nesse sentido o trabalho com a visualidade imagética também se tornou uma fonte importante para a discussão da cena passada, nos seus aspectos cenográficos, composicionais, maquiagem, figurinos, e também o trabalho atorial. E o significativo nessas narrativas foi o constante canal estabelecido entre tempos passados e o tempo atual. A cena de ontem e a cena de hoje.

Nesse sentido, tivemos importantes colocações de colegas que estão realizando estudos para compreensão dos trabalhos dos grandes “mestres” da cena

no século XX. Num jogo entre teoria/prática/memória/registros, muitos trabalhos trazem para os ensaios e estudos dos grupos as práticas de grandes mestres. Com isso estabelecem uma ponte, um filtro, para compreender o que foi e o que pode ser ainda vivenciado na cena a partir do vivido e gerado pelos mestres do passado.

A relação entre tecnologia e cena, ao longo da história do teatro ocidental, perpassou algumas das comunicações apresentadas.

Além da problemática da cena propriamente dita, outros pontos relevantes foram também objetos de discussão no GT História das Artes do Espetáculo. Dentre esses destacaram-se a preocupação com os acervos das memórias cênicas, as narrativas que se constroem ou que se deixa de construir sobre o ensino, as instituições e as pessoas que geram o saber cênico nas academias.

Assim, a temática do V Congresso da ABRACE permitiu que a memória/história/esquecimento das artes cênicas fossem um rico objeto de debate. E, com isso, um gerador de inquietações sobre perdas das memórias cênicas, e, ao mesmo tempo, revelou uma grande quantidade de trabalhos teóricos e práticos que estão sendo realizados tendo por base as premissas do Congresso, o que deixa transparecer que as perdas dos registros do passado é uma preocupação latente e materializada na cena contemporânea, e com isso as perdas, talvez, possam ser minimizadas para um tempo futuro.

A Universidade brasileira e a memória da cena

No desejo da ABRACE de disponibilizar aos seus associados, e, também, aos estudiosos das artes cênicas, o material produzido em seus encontros científicos, foi criado o *site* Memória Digital ABRACE, na IV Reunião Científica de 2007, em Belo Horizonte (MG). Essa reunião científica e as subsequentes, bem como os Congressos da ABRACE passaram a ter seus *Anais* disponibilizados de modo *on-line*, o que resultou num local, num acervo digital onde estão disponíveis os resultados de cada um desses eventos produzidos pela Associação.

Com essa ação, a associação deu um passo significativo na criação virtual de um acervo que se amplia a cada ano, constituído de materiais produzidos pelos associados para serem apresentados nas Reuniões Científicas e nos Congressos da ABRACE.

Esse material vai significar para as próximas gerações um rico acervo para compreensão das questões cênicas que perpassavam pelas cabeças pensantes das universidades brasileiras. Dessa forma, será possível e acessível o es-

tudo das temáticas, focos de interesse e preocupações que levaram os estudiosos a se debruçarem sobre determinados temas e não outros. Será possível ler as nossas omissões e silêncios, bem como os pontos que receberam ênfase em nossas narrativas.

Essa deliberação e ação promovida pela ABRACE vai ao encontro de inúmeras outras ações similares promovidas por atos individuais ou instituições que desejam divulgar seus trabalhos e produções. As universidades brasileiras, especialmente os cursos de pós-graduação, têm gerado uma produção relevante, em particular na geração de dissertações e teses. Na grande maioria é possível, pelo *site* das instituições universitárias, acessar, na íntegra, as produções acadêmicas geridas em seus interiores. Com isso criou-se um enorme acervo *on-line* à disposição dos pesquisadores e estudiosos da cena no Brasil.

De modo geral, os cursos de Artes Cênicas também geram um grande acervo resultante de suas práticas diárias. Ou seja, criam-se acervos visuais – imagens fotográficas, vídeos, material para a internet, etc. Também é comum serem arquivados os programas, cartazes, sonoplastia, etc. Esse material, diferentemente de teses e dissertações, é de difícil acesso ao público externo às instituições que o geraram. E essa restrição de acesso também fragiliza esse acervo e o torna mais vulnerável a perdas futuras.

A discussão sobre esses acervos, *on-line* ou não, resultantes da produção interna das universidades brasileiras, ainda não recebeu o devido tratamento para sua preservação, e principalmente para sua acessibilidade. Pode-se dizer que o acesso, bem como tornar conhecida a existência desse acervo, talvez, seja o grande problema da vertiginosa produção *on-line* existente nos dias atuais. Como arquivar, como dar acesso e como divulgar a existência de tais acervos, tornaram-se questões que vão se constituindo foco de estudos para pensarmos a relação memória/história/esquecimento. A tecnologia atual gerou um novo processo de arquivamento e disponibilidade de acervos, desde que devidamente digitalizados. Novos problemas, novas soluções. E, talvez, a nossa maior dificuldade, em nosso presente, esteja em ordenar esse material de modo a torná-lo acessível e relevante para futuros pesquisadores.

Cabe, talvez, as universidades começarem a gerir e facilitar o acesso a esses ricos acervos, não apenas aos escritos, mas, é muito significativa, a acessibilidade ao material visual gestado nos cursos de Artes Cênicas.

Cabe ainda lembrar o importante trabalho realizado por João Roberto Faria, e integrantes do GT de História do Teatro Brasileiro, que resultou na *Bibliografia crítica do teatro brasileiro*. Esse material, também disponibilizado no *site* da ABRACE, é uma importante ferramenta para auxiliar os pesquisadores voltados aos estudos do nosso teatro. São contribuições possíveis a

partir de uma tecnologia que gera maior acesso, mas também, no momento atual, pode resultar em dispersões e aparentes perdas de rumos. Assim, as contribuições da ABRACE, seja pela “memória digital” ou pela “bibliografia crítica”, devem se somar, e também servir de canal para a somatória e disponibilização das produções e dos acervos dos cursos de Artes Cênicas gerados em nossas universidades.

Conversas sobre acervos cênicos

No Congresso de 2012, em Porto Alegre, mais uma vez a coordenação do evento abriu espaço para a realização de Grupos de Trabalho “abertos”. No caso do GT História das Artes do Espetáculo optamos por um tema que representasse um diálogo com o tema discutido anteriormente, por ocasião da reunião científica, qual seja, a questão dos registros de memória e pesquisa em nosso campo de atuação.

Assim sendo, aproveitamos a presença no evento da pesquisadora Elizabeth Azevedo (ECA/USP), a qual havia organizado dois meses antes, em São Paulo, um evento cuja preocupação fora a questão dos acervos para a guarda, organização e preservação de acervos teatrais no Brasil.

A partir de então foi possível estabelecer uma ampla discussão acerca da relação entre acervos teatrais e pesquisa teatral no Brasil, pois a presença, no GT, de pesquisadores de várias regiões brasileiras permitiu que se verificasse enorme carência de políticas públicas para a área.

Num primeiro momento, debateu-se a existência de tradicionais órgãos públicos, tais como a FUNARTE, no Rio de Janeiro, a ECA/USP, em São Paulo, mas que a falta de maiores incentivos não tem permitido a ampliação desses importantes acervos, bem como não tem viabilizado também a digitalização de seus documentos, o que vem provocando inclusive perdas materiais e, ainda, de possibilidades de novas pesquisas, mesmo distante dos grandes centros.

Para além do compromisso que o setor público deve ter com a questão dos acervos teatrais, pois direito à memória traduz-se também em direito à cidadania. Nas últimas décadas, principalmente após a criação das chamadas Leis de Incentivo, tem se notado o crescimento de grupos, companhias, coletivos também preocupados com o registro de suas histórias e, para isso, têm empreendido a criação de “centros de memória” com a preocupação de guardar, selecionar e disponibilizar essa memória a pesquisadores e público frequentador de um modo geral. Nota-se esse movimento em grupos como o

Galpão, de Belo Horizonte; Cia. do Latão e Teatro da Vertigem, de São Paulo; Tá na Rua, de Porto Alegre, dentre tantos outros.

Mas tanto setor público quanto iniciativas individuais precisam entender que a preocupação com a memória deve traduzir-se em acesso à informação, seja de um grupo seja de um país, e que o amplo acesso, e gratuito, ao conjunto da memória registrada contribuirá para que tenhamos uma escrita da história das artes cênicas muito mais plural.

Outra importante discussão e que ainda merece aprofundamento é a questão dos impactos tecnológicos não apenas na produção da documentação: inicialmente cabe indagar como esses registros de espetáculos, produzidos virtualmente, vêm sendo guardados para pesquisas futuras. Depois, nota-se também uma crescente digitalização/virtualização de acervos, o que mais uma vez nos apresenta a problematização da escolha se deve ou não ser digitalizado e o acesso desse material posto na internet.

Por um lado, nota-se que instituições públicas têm optado cada vez mais pela digitalização de seus acervos e, em alguns casos, não permitindo que os pesquisadores manuseiem as cópias físicas. Por outro, grupos, companhias e coletivos têm preferido criar acervos apenas virtuais, nem sempre a partir de critérios bem discutidos a respeito do que deve ser armazenado e o que deve ser descartado.

São novas perspectivas de registro e de preservação da memória, mas que também apresentam novas e múltiplas questões com que tanto arquivistas como pesquisadores estarão se defrontando, diante da presença das novas tecnologias no campo da pesquisa em história do espetáculo.

REFERÊNCIAS

- Arendt, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Bauman, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 110p.
- Burke, Peter. *Variedades da história cultural*. São Paulo: Civ. Brasileira, 2000.
- Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.
- Lehmann, Hans Thies. Tempo, in: *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.287-330.
- Yates, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p.17-46.

O TEATRO DE RUA É ARTE PÚBLICA: A LEGÍTIMA APROPRIAÇÃO DE AMIR HADDAD DE UM CONCEITO DAS ARTES VISUAIS

GT Artes Cênicas de Rua

Turle Licko

Em 2010, Amir Haddad usou pela primeira vez a expressão “arte pública” para definir a natureza do trabalho que o grupo de teatro Tá Na Rua havia realizado quando se apresentou no Brique da Redenção, dentro da programação do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. A partir de então, passou a inseri-lo em seminários, debates e em outros momentos de reflexão, convicto da ideia de que a modalidade “teatro de rua é uma arte pública.” De lá para cá, essa questão vem sendo discutida, regularmente, não só por aquele coletivo, mas, também, pelo conjunto de teatristas que atuam com práticas artísticas públicas em espaços abertos e se deparam, cotidianamente, com a complexidade das relações que se estabelecem entre o artista, o teatro e a cidade na contemporaneidade.

A difusão dessa ideia se deu de forma muito rápida, uma vez que o teatrólogo a expôs no IX Encontro Nacional da Rede Brasileira de Teatro de Rua, ocorrido na Aldeia Casa Viva, Teresópolis, Rio de Janeiro, em 2011, para articuladores desse movimento oriundos de vinte e três Estados da federação. O tema passa, então, a ser o eixo das discussões em festivais, mostras e reuniões em todo o país, repercutindo em grupos, companhias, organizações e instituições públicas de cultura, a tal ponto que a FUNARTE elege como atividade de abertura da reunião anual do IBERESCENA em 2012 (com realização do Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania), o primeiro Seminário de Arte Pública – Ano Zero. Paralelamente, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro aprova um projeto-piloto apresentado por grupos e artistas de rua para ocuparem, com Arte Pública, cinco praças da cidade, a saber: Largo do Machado (zona sul), Arcos da Lapa, Tiradentes (zona centro), Harmonia (zona portuária) e Sãos Pena (zona norte).

Assim, por entendermos que a pesquisa acadêmica deve observar, acompanhar e analisar os fenômenos e os movimentos produzidos pela sociedade, propusemos, para o nosso GT Aberto no VII Congresso da ABRACE, a discussão sobre o teatro de rua como arte pública, com a presença e o depoimentos de representantes dos grupos de teatro de rua da cidade de Porto Alegre.

Além dos integrantes do GT Artes Cênicas de Rua e de outros investigadores interessados no assunto, compareceram: Marcio Silveira (Grupo Manjeriçã), Alessandra Carvalho (Povo da Rua Teatro de Grupo), Sandra Alencar (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e o elenco do grupo Oigalê, que iria fazer uma mostra artística com a pré-estreia do seu novo espetáculo, *O baile dos Anastácio* (que não ocorreu devido ao temporal que desabou no mesmo horário).

Para abrir e estimular o debate, foi exibido o vídeo-documentário “Teatro de Rua é Arte Pública”, de Licko Turle, produzido a partir de uma conferência de Amir Haddad no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Rua, no Instituto de Artes da UNESP, em 2011, promovido pelo Núcleo Pavanelli de Teatro e Circo, de São Paulo, quando o diretor defendeu a sua posição.

O conceito de arte pública

A expressão *arte pública* entra oficialmente para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA) nos Estados Unidos, e o *Arts Council* na Grã-Bretanha. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário; entretanto, pode abrigar diferentes significações. Em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades, em princípio de acesso livre à população, além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. É um termo, portanto, que aproxima diversos campos conceituais, ligando a arte à história, à política e ao urbanismo.

O caráter engajado da arte pública visa a interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico. Desde as primeiras críticas da arte à sociedade burguesa, encontram-se expressões e movimentos que compartilham dessa concepção, como é o caso do Dadaísmo. O muralismo mexicano de Diego Rivera (1886-1957), que conta a história política mostrando a vida e o trabalho de seu povo lutando contra as injustiças sociais é um caso exemplar. Nos EUA, a *performance* e o *happening* dos anos 1960 podem ser considerados, nas artes cênicas, os herdeiros legítimos desse movimento.

No Brasil, é possível pensar em arte pública por meio das iniciativas individuais de alguns expoentes, como, por exemplo, o artista plástico e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973), que em 1931 realizou em São Paulo uma memorável performance – a *Experiência n.º 2* – na qual ele apenas manteve o chapéu na cabeça diante de uma procissão de Corpus Christi (Agra, 2004), e as obras ambientais do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), que também podem ser tomadas como exemplos de uma produção artística que interpela o espaço público.

O artista plástico gaúcho José Francisco Alves abriu o 16.º Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública esclarecendo o conceito de Arte Pública a partir de duas características fundamentais que, segundo ele, determinam uma obra de arte como pertencente a esse campo: “a **localização** das obras de arte em **espaços de circulação** de público e a conversão *forçada* desse público em *público de arte* (Alves, 2008, p. 5). Abordarei a seguir esses dois importantes aspectos apontados por Alves como ponto de partida para a busca de referências que nos possibilitem qualificar o teatro de rua como Arte Pública. Dessa forma, acreditamos ser possível demonstrar que, assim como nas artes visuais, também as artes cênicas podem ser consideradas Arte Pública quando realizadas de acordo com as categorias aqui examinadas, como é especificamente o caso da modalidade Teatro de Rua.

Características da Arte Pública presentes no Teatro de Rua

Acessibilidade da obra de arte

A primeira das características apontadas por Alves remete-nos diretamente à questão da *acessibilidade*. É importante, entretanto, que se tente delinear com mais precisão que tipo de “acessibilidade” é essa. Trata-se da possibilidade de acesso físico? econômico? intelectual? Nesse sentido, a acepção da acessibilidade, como facilidade de contato físico com a obra de arte, é predominante nos estudos de especialistas das Artes Visuais.

O artigo limitar-se-á ao exame da noção de acessibilidade sob o aspecto da sua objetividade, que se referem à facilidade de aproximação e posse/obtenção (acessibilidade *física* e acessibilidade *econômica*), ambas passíveis de avaliação por meio de instrumentos de mensuração e quantificação. É possível saber, de modo exato ou ao menos aproximado, os custos de uma produção teatral, o número de espectadores, as dimensões do espaço cênico, seja num teatro de palco, num cortejo ou numa roda ao ar livre.

É preciso examinar ainda mais detidamente a natureza da acessibilidade do espetáculo teatral, porque este pode ser simultaneamente acessível num aspecto e inacessível, ou quase, em outro, incorrendo numa contradição que anularia a amplitude de *acessibilidade irrestrita* que este estudo reivindica para o teatro de rua, em sua condição de Arte Pública. Há momentos em que isso pode ser facilmente observado, verificando-se que podem coexistir diferentes tipos de acessibilidade, na mesma situação de apresentação.

Será apresentada, a seguir, uma série de circunstâncias em que a acessibilidade física e a financeira se defrontam, iniciando-se com a *acessibilidade irrestrita* do teatro de rua como Arte Pública até a total restrição dessa qualidade, tal como ocorre em espetáculos pagos, apresentados em diversos espaços teatrais.

- a) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço público, de circulação livre da população (na rua); é a condição, por assim dizer, “natural” do teatro de rua, que caracteriza o que estamos denominando como *acessibilidade irrestrita*.
- b) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço semipúblico; ocorre quando um espetáculo teatral é apresentado gratuitamente em espaços fechados (teatros municipais e outras salas fechadas, situadas dentro de prédios públicos). Trata-se de uma modalidade de apresentação geralmente apoiada em políticas de incentivo ao teatro, formação de público, etc., em que o público (caso não seja um público específico a quem o espetáculo é dirigido, como, por exemplo, alunos de escolas públicas), acaba tendo acesso parcial ao espetáculo, uma vez que este é pouco divulgado ou apresentado em horários “difíceis”, em que o cidadão comum está trabalhando.
- c) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço público regido por critérios privados (o espaço público é cercado por tapumes, cordão de isolamento, módulos de cerca, etc.); essa situação caracteriza os grandes eventos religiosos (concebidos hoje como verdadeiros espetáculos da fé) promovidos atualmente por algumas igrejas cristãs e evangélicas, que obtêm apoio de órgãos públicos para suas celebrações e acabam, muitas vezes, cerceando o espaço de circulação comum da cidade.
- d) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço privado. Ocorre geralmente quando uma instituição privada tem o objetivo de promover uma imagem positiva junto a um público específico, por motivações sociais, educacionais ou eleitorais.

- e) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço público, em que o acesso é fisicamente restrito por cercas, tapumes, catracas, etc. Trata-se de uma situação que caracteriza a privatização, pura e simples, do espaço público. É o caso dos espetáculos de grande porte que se caracterizam como verdadeiros *shows*, como o Carnaval no Sambódromo do Rio de Janeiro, o Carnaval de Salvador e outras grandes produções empresariais.
- f) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço semi-público (prédios públicos, como teatros municipais); é a circunstância mais comum, desde a instauração dos chamados “teatros públicos”, que são, na verdade, espaços geridos por recursos públicos (teatros municipais, por exemplo), cujo uso é, de fato, destinado apenas a uma pequena parcela (pagante) da população.
- g) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço privado; essa situação é a que caracteriza o teatro empresarial de hoje, totalmente restrito em ambos os aspectos (físico e financeiro). Na prática, esta categoria acaba sendo semelhante à anterior, em seus resultados efetivos no que tange à (falta de) acessibilidade para a população em sua totalidade.

Verifica-se que, de todas as situações acima exemplificadas, apenas o teatro de rua atende ao critério de *acessibilidade irrestrita*, ou seja, é acessível física e economicamente a toda população.

A conversão do transeunte em público de arte

Recordando que a segunda característica fundamental da Arte Pública que estamos analisando neste artigo é a *conversão forçada* do público em público de arte, consideraremos, inicialmente, as reflexões do pesquisador teatral André Carreira (Carreira, 2007), quanto às relações existentes entre o teatro de rua e o público que, na opinião do autor, são geradas pelas condições peculiares da apresentação da obra de arte – o espetáculo teatral – no espaço público da rua.

Analisando a rua como espaço de convivência, Carreira identifica duas tendências no comportamento do homem na rua: “A primeira é a atitude de respeito às regras sociais dominantes; e, a segunda, é a abertura ao jogo e à liberdade de ação. O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento” (Ibidem, p. 38). Além de ter-se estabelecido, desde a Idade Moderna, como

o cenário preferencial dos grandes conflitos políticos e dos movimentos que determinam hoje tais regras sociais, a rua ainda mantém o caráter de território lúdico cuja experiência mais marcante é a liberdade de jogo experimentada pelo indivíduo.

Carreira situa essas análises no campo do jogo teatral na rua ao observar que, nesta, o jogo evolui da esfera individual, subjetiva, para a da vida coletiva e social, e é nesse momento que ele se torna uma manifestação transgressora, “porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas” (Ibidem, p. 39). É sobre essa dinâmica de ruptura da ordem vigente que o teatro de rua irá atuar de forma contundente no espaço público, ao criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e se converte em *público de teatro*) torna-se, a partir desse momento, participante de um ato transgressor, pois reconfigura nesse ato a lógica da cidade, encontrando outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. O espetáculo transforma o familiar em outro, desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo, de modificá-lo.

Assim, a proposta de Amir Haddad de apropriação do conceito de Arte Pública para o teatro de rua é totalmente fundamentada, dando para os artistas-trabalhadores a argumentação teórica necessária, não só para a formulação de políticas públicas para a cultura, mas, também, aponta para o reconhecimento da função social e política dessa modalidade cênica.

A partir desse tema, surgiram diversos outros pontos, como leis que regulamentam o uso do espaço público e o financiamento para essa modalidade (editais, renúncia fiscal, fomento). A discussão aberta entre os integrantes do GT Artes Cênicas de Rua, os artistas convidados e os visitantes de outros GTs foi bastante esclarecedora e demonstrou que prática teatral e atividade acadêmica se complementam; o encontro favoreceu aos pesquisadores participantes o diálogo direto com a cidade de Porto Alegre através de seus artistas. Seria importante repetir essa experiência nos próximos encontros da ABRACE, a fim de ampliar, através da escuta, o conhecimento sobre a realidade das cenas locais, iniciando um possível mapeamento do cenário nacional.

REFERÊNCIAS

Agra, Lúcio. *História da arte do século XX: ideias e movimentos*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.

- Alves, José Francisco (org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008.
- Carreira, André. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”, in Maluf, Sheila Diab e Aquino, Ricardo Bigi (orgs.). *Reflexões sobre a cena*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- . *Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.

**CORPO-AMBIENTE: REDEFINIÇÕES DOS ESPAÇOS
CRIATIVOS DA PESQUISA
GT Territórios e Fronteiras**

**Alex Beigui
Bya Braga
Ines Link**

Quando eu nasci/um anjo louco muito louco/veio ler a minha mão/não era um anjo barrocolero um anjo muito louco, torto/com asas de aviãoleis que esse anjo me disse/apertando a minha mão/com um sorriso entre dentes/vai bicho desafinar/o coro dos contentes/vai bicho desafinar/o coro dos contentes (Torquato Neto, 1973).¹

A atividade aberta proposta pelo GT Territórios e Fronteiras em Porto Alegre marcou, dentro das proposições do GT, uma linha conceitual e experimental contínua, adotada pelo Grupo desde a sua criação e amadurecida ao longo dos anos, que prioriza a ideia de intervenção presencial e de ações coletivas como maneiras de compartilhamento e modos de aprendizagem participativa. Os espaços organizacionais e institucionais, muitas vezes, operam dentro dos moldes das práticas existentes e dos quadros teóricos preestabelecidos como signos mortos, fortemente marcados por direcionamentos estéticos que inibem o corpo e adotam a fala e a escrita como veículo proposicional único e autêntico de conhecimento. A desvinculação entre corpo e pensamento também remete à desarticulação entre a localização geográfica dos eventos acadêmicos e os próprios participantes. Existe pouca articulação entre o tema do Congresso e o lugar onde ele acontece, a interação entre cidade e participante se restringe muitas vezes aos seus aspectos operacionais.

A forma de fundir a participação do corpo na cidade-sede da ABRACE aponta para uma metodologia construída em grupo, a partir de proposições da coordenação do GT, espécie de mosaico de experiências individuais, cujos sentidos são fornecidos a partir de cada corpo e sua vivência antes e depois do Con-

1 Frase inspirada em versos do autor, retirada do seu poema "Cógito". Ela foi utilizada como título da atividade aberta do GT Territórios e Fronteiras da ABRACE, em seu VII Congresso, realizado na cidade de Porto Alegre (RS), na UFRGS.

gresso. A atividade aberta priorizou o coletivo sem apagar as marcas individuais nele impressas e potencializou uma reflexão sobre questões e pautas em conjunto. É importante pensar o corpo dos pesquisadores e artistas pertencentes ao Grupo no interstício entre o dentro e o fora, entre o particular e o coletivo, entre *Erlebnis* e *Erfahrung*. Os corpos trazem suas lembranças individuais, suas experiências vividas, somando-se à memória corporal de uma atividade coletiva.

Uma das características do GT, além de seu caráter experimental, é abrigar trabalhos inter, multi e transdisciplinares, característica que em muito contribuiu para o alargamento paulatino de sua área de atuação. Segundo Hoesbaert (2007, p. 79): “o território pode ser concebido a partir da imbricação de múltiplas relações de poder, do poder mais material das relações econômicas e políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural”. As artes, nesse contexto, não constituem um território fechado em si, mas um campo em constante mutação. Suas fronteiras, pouco delimitadas, são continuamente questionadas e renegociadas, ressoando nas relações humanas e nas manifestações de identidade e diferença. O movimento de afirmação do lugar de passagem, um viaduto, uma rua, como forma de entendimento de níveis complexos de relação humana, entre corpos, matérias e objetos diversos, perpassa necessariamente pela recriação desses espaços abertos de significação. Talvez a primeira diferença resida no traço de distinção entre o que venha a ser um espaço vazio e um espaço aberto de atuação. Vale ressaltar que entendemos atuação não no sentido restrito ao campo teatral, mas o ato de agir como forma propositiva dos desdobramentos criativos.

O espaço vazio, pensado pela via proposta por Peter Brook, seria um espaço preñado de significado, de sentido, sem apelo imediato, sem preconceitos. Dito de outra forma, um espaço centrado na figura de um ator que preenche esse espaço. O espaço aberto, pensado pelo GT, diferentemente, comportaria um sentido fora de si, uma espécie de apelo para o sair de si mesmo, um espaço de encontro com o ambiente aberto da cidade. Milton Santos considera o espaço como um produto social em permanente processo de transformação que impõe sua própria realidade, “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (Santos, 2006, p. 12), que configura determinado lugar. Daí entendermos a atividade aberta do GT como metodologia aplicada de criação, cujos agentes principais são o corpo e a cidade que se dividem, se misturam e se leem mutuamente. O espaço advindo dessa metodologia e como agente vivo de atuação passa a produzir níveis de sensações e de diálogos físicos.

No início da atividade, por nós realizada em Porto Alegre, pensamos em exercícios para compartilhar as práticas de treinamento dentro de um agrupa-

mento de pessoas, em torno da temática “Espaços Urbanos/Intervenções”². A ideia da caminhada foi motivada pela necessidade e pelo desejo de “praticar a cidade”, visando a criar uma experiência coletiva, ligando os interesses dos participantes, assinalados nas discussões e no compartilhamento de ideias, às práticas e aos treinamentos em espaço público. Na primeira caminhada privilegamos a forma casual e informal entre os corpos e o ambiente, partindo do espaço como contexto no qual as pessoas podiam tomar decisões, mudar de posição, editando o caminho e analisando os dispositivos ideológicos que determinaram suas escolhas. Tratava-se de um tipo de caminhada inspirada no estado de deriva e na prática situacionista. Guy Debord explica-nos:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolúvelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio (Debord, 1958).

A partir da prática da deriva, podemos compreender o urbano como campo diferencial que não se reduz a um saber definitivo e totalizador. A cidade se oferece como espetáculo ao caminhante, mostrando todos os seus níveis e dimensões simultaneamente.

A cidade atrai para si tudo o que nasce da natureza e do trabalho, noutros lugares: frutos e objetos, produtos e produtores, obras e criações, atividades e situações. O que ela cria? Nada. Ela centraliza as criações, E, no entanto, ela cria tudo. Nada existe sem troca, sem aproximação, sem proximidade, isto é, sem relação [...] a cidade constrói, destaca, liberta a essência das relações sociais: a existência recíproca e a manifestação das diferenças procedentes dos conflitos, ou levando aos conflitos (Debord, 1958).

Tendo em vista a complexidade dos espaços visitados, identificamos a necessidade de fazer uma segunda caminhada, dessa vez estabelecendo alguns procedimentos comuns de ação e de experimentação: a cidade como memória individual e coletiva, a realidade comum e a invenção de um outro comum para discutir as questões elencadas pelo grupo a partir da experiência situada.

2 O subgrupo temático contou com a participação de Ciane Fernandes, Denise Pedron, Diego Elias Baffi, Eduardo Andrade, Eloisa Brantes, Francis Wilker, Lenine Guevara, Lindsay Gianoukas, Marcelo Sousa Brito, Maria Julia Stella Martins e Roberson Nunes.

No terceiro dia, a terceira caminhada foi pensada como atividade orientada e aberta a todos, membros e não membros do GT. A única orientação era para que diminuíssemos o tempo de nossas ações e que mantivéssemos uma percepção do coletivo. O grande grupo, incluindo membros de outros GTs, juntou-se aleatoriamente na sala destinada pelo Congresso aos membros do GT Territórios e Fronteiras. A proposição era sairmos pelo centro da cidade de Porto Alegre, praças, viadutos e ruas, experimentando e vivenciando os espaços como lugares abertos de visitação em nós. Pensar o lugar não como espaço a visitar, mas pensá-lo como visitação em nós possibilitou entender o limite conceitual proposto pelo nome do nosso GT: o corpo como território permeável, campo aberto, capaz de construir e transformar a realidade corporeidade, marcando as linhas de identidade e de diferença, bem como permitindo o jogo entre conhecidos e desconhecidos, o ato de ver e ser visto, afetar e ser afetado.

Espaço 1: O (outro) Jardim de Cerejeiras de Anton Pavlovitch Thekhov

O jardim da praça foi tomado pelo grupo, cada canto sendo ocupado de acordo com o foco atrativo de ação de cada corpo. Alguns circulavam em velocidades diferentes por caminhos geométricos, modulavam situações, interagindo com as linhas e o tempo do espaço topológico, abraçavam árvores ou comiam de seus frutos, outros sentavam ou deitavam em bancos, outros observavam, parados, a fonte no centro da praça, outros ainda conversavam com o lixo da praça. Sem propósito ou objetivo definido, o grupo buscava experimentar os corpos individuais no espaço, os cheiros e as sensações de Porto Alegre, os sons e as possíveis conexões entre o silêncio dos corpos e o ruído da cidade. As árvores de certa forma abafavam as interferências sonoras, confirmando nossa entrada no mundo mítico e paradoxal que a cidade abriga:

Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo da cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente. Para os gauleses, as fontes são divindades que têm, principalmente, as propriedades de curar feridas e de reanimar os guerreiros mortos (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 446).³

3 A experiência de entrada no jardim e a ida até a fonte posta em seu centro imprimiu o aspecto mítico aos corpos.

A praça e o jardim eram ocupados pelos movimentos letárgicos dos ocupantes da atividade aberta do GT, assistidos pelos transeuntes e casais de namorados, que nos olhavam como uma intervenção de outra ordem, diferente da cotidiana. Mas éramos parte do cotidiano, fluxo de passagem, depósito de sensações presentes, inaugurais. Sair do espaço acadêmico do Congresso para explorarmos o espaço da rua, da cidade, tendo involuntariamente o jardim como entrada, potencializou em alguns uma hiperconsciência, um estado alterado de consciência ultrassensível e revelador, talvez porque “o jardim representa um sonho do mundo, que transporta para fora do mundo” (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 513). Ele também constitui um lugar heterogêneo, imerso em uma rede de conexões em constante movimento, reservado à projeção do sujeito. Estar no Congresso e ao mesmo tempo fora, o *in* e o *out* institucional, foi ação necessária à respiração do movimento vital e que nos permitiu viver um laboratório de soma. Uma heterotopia, que desafia a ideia de um mundo imune ao mundo exterior.

Os movimentos e composições corporais em tempo real, corpos-pensamentos advindos da interação com a cidade e seus detalhes de risco, assumiam, à medida que todos os corpos caminhavam, tons de elaboração formal, fazendo-nos, involuntariamente, pensar acerca de nossa memória do espaço, das questões conceituais levantadas no Congresso e na cidade. A memória como tema central desse evento ganhara sentido sensorial e não apenas temático. Revisitando as palestras, ainda contaminados com as falas do Ivan Izquierdo e da All Brigh⁴, além das discussões dentro do próprio GT, os corpos pareciam adotar o ideal de aula na área de Artes Cênicas: a criação de um corpo-pensamento e a experimentação do teórico e a teorização da prática em um mesmo nível, sem hierarquias.

A experiência da atividade aberta em Porto Alegre pode e deve ser pensada e assumida como vivência de afetos entre corpos estranhos, ligados pela afinidade e potencialidade de um corpo coletivo. Em não somente discutir questões em comum, de um encontro não apenas por temas afins, nem pela demarcação de territórios acadêmicos individuais, mas e, sobretudo, pela sociabilidade de uma subjetividade partilhada em seu horizonte sensível.

4 Ivan Izquierdo é médico e neurologista da PUC-SP, do Centro de Memória e Instituto do Cérebro, proferiu a conferência de abertura do Congresso da ABRACE. A conferência versou sobre os vestígios da memória e a contribuição das artes para a neuroplasticidade do cérebro. Ann Cooper Abrigh é pesquisadora de Dança no Oberlin College e diretora do Grupo Meninas em Movimento, em Langston Middle School. A pesquisadora coordenou atividade prática e proferiu palestra sobre a “queda e o movimento” a partir do atentado às Torres Gêmeas, nos Estados Unidos.

Na linha de pensamento do espaço aberto, o grupo aos poucos encontrava uma dramaturgia do corpo que, em escuta individual e coletiva, aos poucos, criava uma dança-ambiente oriunda da abertura para o outro e para o espaço urbano. A ocupação do parque e do viaduto Imperatriz Leopoldina, no centro da cidade, criou um fenômeno de dispersão dos propósitos pré-codificados, instaurando em seu lugar uma epifania urbana. A visão da cidade aos poucos foi alterada, gerando sucessivos estranhamentos, entre eles: contrafluxo corpo-veículos, corpo-máquina, corpo-concreto, corpo-corpo, corpo-ideia, corpo-pensamento, corpo-ambiente. O risco de invadir a cidade e por ela sermos invadidos causou no corpo um conjunto de sensações primárias emergentes: medo, prazer, desprazer, curiosidade, entre outras. O campo emocional quando exposto às variáveis externas é significativamente alterado, ou seja, as implicações do ambiente interferem em nosso comportamento e em nossa ação cognitiva. A consciência da inseparabilidade entre estado afetivo e cognitivo foi a tônica da atividade aberta proposta, aliada à experiência da memória como fato relativo à presença do ser em um dado instante, para além de uma história já vivida e esquecida.

Ao adotarmos a ideia de grupalidade, a partir de uma proximidade seminal, percebemos a matéria relacional viva criar uma estrutura vazada que aos poucos aumentava os índices de desestabilização do contexto. À medida que os corpos se movimentavam entre os carros, moradores e funcionários, nos prédios comerciais, apareciam nas janelas dos prédios, formando um público peremptório, espectadores circunstanciais de nossa dança – ambiente que terminou embaixo do viaduto, na Avenida João Pessoa.

Espaço 2: O estrangeiro de Albert Camus

Sentir-se estrangeiro na passagem, na viagem, no processo nômade, faz parte da condição de “Outro” que adotamos na experiência do olhar a si mesmo em contexto distinto daquele que habitualmente pertencemos, seja por origem, seja por escolha, seja por necessidade. A vivência em Porto Alegre pode ser pensada como exercício de alteridade em via de mão dupla, sobremaneira, e quando dirigimos nosso olhar para o outro que nos vê, que nos re-dimensiona, que nos estranha. O público circunstancial e transitório, formado pelos que presenciaram nossa intervenção urbana, abriu com seus distintos olhares espaços de ressignificação em nossos corpos. A travessia pelo viaduto, de costas e em sentido oposto ao fluxo de carros, provocou uma desaceleração no ritmo frenético imposto pela cidade e pelos que passavam. Espécie de

parada emergencial no automatismo do tempo. Andar de costas, lentamente, em ação contínua, inaugurava um mito de contradição, altamente provocativo aos que, impregnados pela cultura utilitária do tempo, ou da metáfora denominada por George Lakoff e Mark Johnson: “tempo é dinheiro”.

Tempo em nossa cultura é um bem valioso. É um recurso limitado que usamos para alcançar nossos objetivos. Devido à forma pela qual o conceito de trabalho se desenvolveu na cultura ocidental moderna, em que o trabalho é normalmente associado ao tempo que toma, é ele quantificado com precisão, tornou-se hábito pagar as pessoas pela hora, semana, mês ou ano. Em nossa cultura, TEMPO É DINHEIRO de muitas formas: unidades de chamadas telefônicas, pagamento por hora, taxas diárias de hotel, orçamentos anuais, juros sobre empréstimos e pagamento de dívida para com a sociedade através do “tempo de serviço”. Essas práticas são relativamente novas na história da humanidade e não existem em todas as culturas. Elas surgiram nas modernas sociedades industrializadas e estruturaram profundamente nossas atividades cotidianas básicas (Lakoff & Johnson, 2002, p. 51).

A mudança de tempo, provocada pela desaceleração dos corpos em ação coletiva aberta, provocou uma ruptura no horizonte de expectativa do observador. As restrições de tempo e os limites e imposições da velocidade levou-nos a um estado de espera, corpos parados, pendurados nos guarda-corpos do viaduto, esticados em postes, deitados em cima do passeio do mesmo viaduto, de onde se puderam sentir as vibrações dos veículos que trafegavam em alta velocidade. Deitar no cimento aquecido e, ao mesmo tempo, sentir as gotas da chuva que caíram na pele restaura a liberdade de movimentos.

A ação funcionou como um acidente, um desvio, na cadeia esperada do tempo ordinário. Pensar o desvio do cotidiano dentro das relações cotidianas de ocupação dos espaços implicou um *gestus* político de reordenação das ideias; a ação violentou os sentidos automatizados dos transeuntes, provocando estados diversos de emoções e reações. Recebemos abraços espontâneos e ouvimos falas e insultos verbais: – “O que é isso?”, “Acho tão necessário o que estão fazendo”, “Vai trabalhar, bando de vagabundos!”, “Sai da frente, veado!”. Esse outro tempo, fora do horizonte do “tempo é dinheiro”, cria uma ruptura que possibilita pensar/estar em outras maneiras de vida e incomoda por revelar um modo de operacionalização não capitalista; andar para trás significa sair da cultura dos vencedores a qualquer preço, divulga um sítio de resistência, uma estratégia do fracasso, uma condição de estrangeiros-poetas-artistas na odisseia de *Khrónos*.

Sem prever uma sintonia dos corpos, alguns se aproximavam e dialogavam em silêncio. A movimentação coral, por vezes simétrica, foi aos poucos alcançada, sem um roteiro prévio. Os corpos eram conduzidos pelo ritmo das ruas e dos outros corpos presentes na ação aberta, e também pelos corpos espectadores da ação. A força desse tipo de atividade residiu em parte na espontaneidade do movimento, mas também do repertório cênico e performativo que cada um traz consigo. Ocorre um encontro; a espontaneidade do gesto, por um lado; e por outro, a memória gestual que trazemos como atores, atrizes, *performers*, diretores, dramaturgos, cenógrafos e até mesmo espectadores de tantas cenas que acumulamos ao longo do tempo. É preciso destacar, com a ação realizada dos corpos, o caráter livre que a caminhada no espaço aberto promoveu em nossa consciência, possibilitando a projeção do sujeito e a formação de uma percepção do conjunto das ações.

Sensação, percepção e consciência são aportes importantes dentro de uma atividade como essa. Mais que um sentido, os corpos agenciam modos de atuação no espaço urbano, concreto e real, fluindo o movimento, permitindo um olhar cada vez menos pétrico e de menor o automatismo psíquico na geração de imagens. A imagem visual cede, nesses casos, espaço para outros canais de produção de imagens: os odores das ruas de Porto Alegre, o suor dos corpos, o ver e o ser visto, a interação com o fixo e os fluxos de um cenário "permanente" da metrópole. A travessia de costas pelo viaduto produziu um *work in regress*, ou uma decomposição urbana, responsável por uma mutação do tempo, uma pausa, também movimento, no conjunto sintático da morfologia cidadina.

Entender esse tipo de proposta, através do termo *intervenção*, talvez não seja suficiente. É preciso pensar as implicações políticas e sociais desse tipo de estática dentro e fora do GT, pois os aspectos criativos da pesquisa envolvem, em grande parte, a participação naquilo que sentimos e somos, envolve também uma experiência em tempo real com agentes externos, estrangeiros às nossas questões de base. Trata-se de atividade de pesquisa, de ensino e de extensão. Uma aula aberta, cujo conteúdo se aproxima em muito da ideia de fractal, de holografia proposta por Mandelbrot (1983).

A forma irregular da proposição da atividade aberta funciona como algo que é quebrado, fraturado e por isso mesmo infinito em suas possibilidades de ordenação e reordenação; muitas vezes tais possibilidades são geradas por processos simples de aglomeração, justaposição, repetição, mas com complexidade infinita em suas potências de escala. Nesse sentido, parte-se de um princípio de desordem e chega-se à ordem, a um padrão de envolvimento. A ação aberta funcionou como um atrator de todo o processo. O importante é per-

ceber que a estrutura fractal leva em conta as porosidades e rugosidades, ou seja, a natureza irregular das formas. A questão levantada por Gerrine (1998), em seu excelente estudo sobre os fractais, parece-nos oportuna: “Como pode um fenômeno caótico ser bem determinado, ou levar a um resultado previsível? Ou, como pode um fenômeno determinístico apresentar componentes caóticos em si?”

Acreditamos que o entendimento do espaço aberto como movimento de ordem e desordem ajudou-nos a refletir sobre a ideia de autossimilaridade e a dimensão fracionada dos padrões de comportamento em cena, especificamente da cena cotidiana. De algum modo, interferimos no padrão da cidade por uma hora (tempo cronológico da ação aberta), mas também interferimos em nosso tempo biológico e cultural. Ao pensarmos a ação aberta como ação cognitiva a partir do corpo-ambiente, estamos pensando na relação de ressignificação do corpo, apontada e explicada por António Damásio:

À medida que as representações do corpo adquirem mais complexidade e coordenação, passam a constituir uma representação integrada do organismo, um *proto-self*. Assim que isso acontece, torna-se possível engendrar representações do *proto-self* conforme ele é afetado por interações com determinado meio. É só então que tem início a consciência, e é só depois que um organismo que está reagindo primorosamente a seu meio começa a descobrir que *ele* está reagindo primorosamente a seu meio. Mas todos esses processos dependem, para sua execução, de representação do organismo. Sua essência comum é o corpo (Damásio, 2000, p. 361).⁵

O importante é perceber que o corpo é responsável por criar representações e imagens a partir de suas experiências, vivências e alterações de percepção. Todo corpo humano possui um *self* autobiográfico responsável pela identidade e individualidade do corpo singular. Para o neurologista: “A relação entre sentimentos de fundo e impulsos e motivações é estreita: os impulsos expressam-se diretamente em emoções de fundo, e finalmente nos damos conta de sua existência por meio de sentimentos de fundo” (Damásio, 2000, p. 361).

Os espaços cartográficos e de mapeamento das emoções merecem um diálogo mais intenso e interconceitual se quisermos realmente efetivar um entendimento de ação física para além dos compêndios stanislaviskianos, ainda

5 O autor ressalta a importância de pensar para além dos tipos de emoção central estudados por Darwin (medo, raiva, tristeza, repugnância, surpresa e alegria), apontando também os sentimentos de fundo: fadiga, energia, excitação, bem-estar, mal-estar, tensão, descontração, arrebatamento, desinteresse, estabilidade, instabilidade, equilíbrio, desequilíbrio, harmonia, discórdia.

que em seus últimos estudos o autor do conceito de “memória afetiva” desconfiasse dessa base da produção de emoções e sentimentos, a saber: o corpo e não apenas as imagens psíquicas criadas em torno da personagem e da memória do ator. A experiência expandida da ação aberta dilata as barreiras imaginárias que criamos consciente e inconscientemente, operando na vivência corporal uma via de atuação rumo à consciência ampliada. Na experiência de Porto Alegre, os corpos, na ausência de um lugar de atuação, passam a se auto-observar em relação a si mesmos e aos outros. A respiração, os sons, os ruídos, os suores demonstram uma tensão gerada pelo estado inseguro do corpo, instável em sua dimensão biopoética.

Espaço 3: O último (primeiro) dia de paupéria de Torquato Neto

A famosa frase de Mario Pedrosa “a arte é o exercício experimental da liberdade” expressa as ideias de diversos artistas dos anos 1960 e 1970, assim como a impossibilidade de separar arte e política. Muitos artistas brasileiros da época colocaram no limite seus estilos, reafirmando um viés ambiental no contexto das artes. Desafiando o controle e a predeterminação dos espaços urbanos, ações cotidianas e artísticas criam tipos de ocupação, de comportamentos e territórios que reinventam as práticas espaço-temporais e a própria noção de realidade.

O simples ato de andar pela cidade torna-se uma crítica, um ato estético que instaura a partilha do sensível. A caminhada, como ação simbólica, coloca as pessoas em contato direto com o contexto do lugar atravessado (Carreri, 2004), transformando-as em agentes que pensam e revisam a cidade, reorganizando suas múltiplas realidades, a partir da experiência situada. Segundo Boris Groys, como ações artísticas, as atividades requerem uma topologia específica que permite compartilhar a responsabilidade de gerar significados simbólicos, produzidos coletivamente.

Os lugares de arte possuem uma índole topológica todo especial. São lugares de entrecruzamentos entre espaços privados e públicos. O lugar da arte é um lugar do qual os procedimentos e resultados de uma decisão estética privados se tornam acessíveis publicamente (Groys, 2008, p. 132).

Nesses lugares existe uma permeabilidade entre o público e o privado, uma relação entre ver e ser visto, que desempenha um papel importante na partilha do sensível e na própria organização da cidade. As práticas espaciais

afirmam, modificam e remodelam as relações de acordo com seus interesses, vontades e desejos. Elas são “um conjunto de ações espacialmente localizadas que impactam diretamente sobre o espaço, alterando-o no todo ou em parte, ou preservando-o em suas formas e interações espaciais” (Corrêa, 1995, p. 35).

A experiência na cidade com seus aspectos caóticos e fragmentários provoca novos registros da experiência subjetiva, através de choques físicos e sensitivos no corpo-ambiente. O indivíduo se afirma pelo conjunto de suas ações e por meio de suas atividades e de suas relações com o outro. O corpo produz o evento performático para criar relações interindividuais, delimitando seus lugares. O corpo-ambiente resulta das interações que podem significar um desdobramento ou retraimento psico-espaço-temporal.

A atividade aberta em Porto Alegre formou um espaço e tempo híbridos, um lugar de travessias e de contágios essencialmente estéticos. O corte no tempo gerou um tipo de atenção específica que engajou os integrantes do Grupo e as pessoas a participarem como caminhantes e observadores. As experiências das caminhadas individuais e da ação em conjunto se realizaram no espaço público da rua e no contexto do Congresso, no qual percepções foram discutidas e negociadas.

As noções mais amplas das atividades presenciais incluem a contemplação, a observação e a participação, bem como a pesquisa que pode acontecer depois do encontro do indivíduo com o evento. A reflexão intelectual, doravante, é ativada pela memória da experiência compartilhada entre os observadores. A atividade aberta retorna para o espaço e para o tempo da memória dentro do GT Territórios e Fronteiras. A atividade aberta teve a função de recriar o espaço de reflexão. O desvio aconteceu não apenas no espaço urbano, mas também no contexto acadêmico onde foi discutida a caminhada como ação simbólica de movimento e transformação. Caminhamos, por fim, de fato. Ato paupérico que se revela intensamente rico de sensações e atitudes.

Como *gestus* político, a atividade privilegiou a estética improvisacional, não ideológica, da aprendizagem participativa, apontando, sempre que possível, para a necessidade de reordenação dos espaços criativos da pesquisa em artes. A experiência do corpo e no corpo aparece como forma de reinventar a vida, discutindo as paisagens de ativação pessoal e coletiva, pondo em teste os modelos operacionais acadêmicos.

Desafiamos, assim, o coro dos contentes, com nosso coro dissonante, em harmonia insólita. Fomos como fomos naquele ato, ali, presentes, ativando memórias, sem grandes segredos. Os vestígios do que somos ali ficaram, acontecidos, acontecendo. Entre muitos, acontecemos e permanecemos para aber-

turas possíveis. O perigo aconteceu. A alegria também. Alguns temores podem ter se suicidado naquele viaduto diante da fixidez cidadina. O perigo e o risco aconteceram.

REFERÊNCIAS

- Careri, Francesco. *Walkscapes: walking as aesthetic practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Carvalhães, Ana Goldenstein. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Chevalier, Jean. & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- Corrêa, Roberto Lobato. *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.
- Damásio, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Debord, Guy. Teoria da deriva. *Revista Interacional Situacionista*, n. 2. Paris: 1958. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/03/348635.shtml>.
- Gerrine, Amaral Ivan. *Caos e fractais em física aplicada: uma introdução aos fenômenos complexos não lineares da natureza*. Botucatu: UNESP, 1998.
- Groys, Boris. *Topologia del arte*. Havana: Critérios, 2008.
- Haesbaert, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- Lakoff, George. & Johnson, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- Mandelbrot, B. B. *The fractal geometry of nature*. New York: W. H. Freeman and Company, 1983.
- Santos, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: USP, 2006.

SOBRE OS COLABORADORES

ANA CAROLINA ÁVILA é professora da Universidade Jorge Tadeo Lozano, em Bogotá, bailarina com formação em dança tradicional e técnicas de dança moderna, para a qual contou com bolsa de estudo do Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. Ana Carolina tem participado de várias montagens cênicas em grupos internacionais e também desenvolve atividade de produtora em dança, sendo há quatro anos uma das organizadoras do Festival Universitario de Danza Contemporánea da Colômbia.

ALBERTO KURAPEL é *performer*, autor, professor e pesquisador interdisciplinar chileno, compositor, poeta, dramaturgo e diretor artístico da Compagnie des Arts Exilio (Montreal – Santiago). Ao longo dos últimos trinta anos, tem realizado suas performances em importantes eventos das Artes, entre os quais a Bienal de Veneza, despertando o interesse do público e também da crítica especializada. Seus reflexões teóricas constituem referência aos estudos da performance e da relação da cena com a tecnologia. É autora da conhecida *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Em 2011 lhe foi conferido o Premio del Consejo del Libro en Teatro no Chile por sua obra *El actor performer*. Recentemente, liderou ateliê de criação do Programa de *Master* Internacional *Erasmus Mundus*, na Bélgica.

ANN COOPER ALBRIGHT é *performer*, coreógrafa e professora de dança e teatro no Oberlin College, em Nova Iorque. Autora de obras como *Encounters with contact improvisation* (2010), *Modern gestures: Abraham Walkowitz draws Isadora Duncan dancing* (2010); *Traces of light: absence and presence in the work of loie fuller* (2007); *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance* (1997); e organizadora das publicações: *Moving history/Dancing cultures* (2001) e *Taken by surprise: improvisation in dance and mind* (2003), editadas pela Wesleyan University Press. A relevância do trabalho artístico de Ann Cooper Albright vem sendo sistematicamente reconhecida, tendo ela recebido cinco prêmios de excelência nas artes, conferidos pelas seguintes instituições: National Endowment for the Humanities, American Council of Learned Societies, Camargo Foundation, Furthermore Foundation e Ohio Council for the Arts.

CARLOS FOS é historiador teatral, especializado nos estudos das manifestações espetaculares dos povos originários, especialmente os *zapotecas*. Doutor em Antropologia Cultural, é professor da Universidad Nacional Autónoma de México e da Universida-

de de San José. Publicou mais de 20 obras, entre as quais: *La fiesta de San Lucas, un desafío*, em México e *La utopía anarquista*. Codirige o Centro de Documentação de Teatro e Dança e CTBA CIHIA. Escreveu numerosos ensaios em diferentes meios de comunicação especializados em antropologia, história e teatro. É presidente da Associação de Pesquisa e Crítica de Teatro na Argentina (AINCRIT).

HANS-THIES LEHMANN é atualmente o presidente da International Brecht Society (IBS). Com formação em literatura e filosofia, foi professor assistente do Departamento de Literatura Comparada da Universidade Livre de Berlim, da Universidade de Artes de Berlim, da Universidade de Amsterdam e também da Universidade de Giessen, sendo que nesta última colaborou na implantação de um programa de Estudos Teatrais Aplicados. Em 1988, foi nomeado professor de estudos teatrais da Universidade Goethe, em Frankfurt/Main, onde criou a ênfase em Teatro, Cinema e Estudos de Mídia. Trabalhou como docente convidado em Paris (Sorbonne, St. Denis e Nanterre), na Lituânia (Universidade de Kaunas), na Cracóvia (Universidade Jagellonen) e nos Estados Unidos (Universidade da Virgínia, Universidade de Wisconsin). Foi pesquisador na Sociedade Japonesa para Promoção da Ciência. Entre suas atividades acadêmicas e dramáticas, estão o projeto teatral austro-japonês em Tóquio, o trabalho dramático ao lado de diretores como Jossie Wieler, Peter Palitzsch, Christof Nel, Theodoros Terzopoulos, bem como produções cênicas próprias e independentes. Lehmann tornou-se um dos mais renomados pesquisadores da atualidade por ter cunhado o conceito de pós-dramático nas reflexões acerca da cena contemporânea. Com inúmeras publicações, dois importantes livros seus têm edição brasileira: *Teatro pós-dramático* (Cosacnaify, 2007) e *Escritura política no texto teatral* (Perspectiva, 2009).

JOSE ANTONIO SÁNCHEZ é professor de História da Arte na Escola de Belas Artes de Cuenca, onde ensina História da Arte e Artes Cênicas e Literatura Contemporânea. Autor de vários livros, *Brecht y el expresionismo* (Cuenca, Arquivo Virtual, de 1992), *Dramaturgías de la imagen* (Cuenca, 1994, 1999 y 2002) e *La escena moderna: Antología de manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias* (Akal, Madrid, 1999) e editor de *Desviaciones* (Madrid, 1999), *El arte de la danza y otros escritos de Isadora Duncan* (Akal, Madrid, 2003), *Cuerpos sobre blanco* (Cuenca, 2003), *Situaciones, un proyecto multidisciplinar en Cuenca* (Cuenca, 2003), *Práctica artística y políticas culturales* (Murcia, 2003) e *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (Cuenca, 2005). Atualmente coordena o grupo de pesquisa ARTEA e é editor do Artes Cênicas, um portal dedicado à criação contemporânea na Ibero-América: <http://artescenicass.uclm.es>. Co-Diretor do Master en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad de Alcalá.

MARTIN WOLF é encenador, ator e professor de teatro. Docente pesquisador do Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini e do Instituto Nacional de Teatro da Argentina. Pesquisador convidado da Universidade Nacional de Cuyo, onde desenvolve o projeto Teatro como Ferramenta para o Desenvolvimento Social em Mendoza. Vice-presidente e sócio-fundador da AINCRIT (Asociación Argentina de Crítica e Pesquisa de Teatro). Fundador e diretor, desde 1995, da Companhia de Teatro EM BRANCO, selecionada com o apoio do Instituto Nacional de Teatro. A companhia realizou mais de 20 produções teatrais, com participação em festivais nacionais e internacionais. Wolf é ainda autor de mais de 70 artigos, notas e comentários publicados em revistas e livros sobre teatro e educação.

SUSANA CACERES é atriz, pesquisadora, pedagoga, professora e realizadora dos vídeos empregados nas obras teatrais da Compagnie des Arts Exilio (Chile). Além de artigos e traduções de obras teatrais, é autora de *L'Éveil: Ensayo sobre la creatividad artística*. Montréal: Ediciones Humanitas, 1996.

Obs. Os currículos dos demais autores-sócios da ABRACE podem ser consultados na plataforma Carlos Chagas: <http://lattes.cnpq.br/>

DIRETORIA/GESTÃO 2011-2012

PRESIDENTE

Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)

1.º SECRETÁRIO

Suzane Weber da Silva (UFRGS)

2.º SECRETÁRIO

Mirna Spritzer (UFRGS)

TESOUREIRO

Clóvis Dias Massa (UFRGS)

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC)

Armindo Bião (UFBA)

Walter Lima Torres (UFPR)

CONSELHO FISCAL

Luiz Fernando Ramos (USP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Lídia Kosovski (UNIRIO)

SUPLENTE

Alex Beigui de Paiva Cavalcante (UFRN)

Antônia Pereira (UFBA)

Luiz Humberto Martins (UFU) Arantes (UFU)

COORDENAÇÕES DE GRUPOS DE TRABALHO (2011-2012)

GT ARTES CÊNICAS DE RUA

Licko Turle (FAV)

GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Cleise Mendes (UFBA)

Iara Sydenstricker (UFBA)

GT ESTUDOS DA PERFORMANCE

Zeca Ligièro (UniRio)

João Gabriel L. C. Teixeira (UNB)

GT ETNOCELOGIA

Gilberto Icle (UFRGS)

Jorge das Graças Veloso

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

Luiz Humberto Arantes (UFU)

Vera Collaço (UDESC)

GT PEDAGOGIA DO TEATRO & TEATRO NA EDUCAÇÃO

Narciso Telles (UFU)

Carmina Mendes (UNESP)

GT PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL

Arnaldo Leite de Alvarenga (UFMG)

Ana Terra (U. Anhembi-Morumbi)

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

Maria Ângela de Ambrosis (UFU)

Jacyan Castillos (UFBA)

GT TEATRO BRASILEIRO

Elizabeth Azevedo (USP)

Ângela Reis (UFBA)

GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

Bya Braga (UFMG)

Alex Beigi (UFRGN)

GT TEORIAS DO ESPETÁCULO E DA RECEPÇÃO

Robson Corrêa de Camargo (UFU)

Marcos Motta (UNB)

2013 © Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace)
ISBN 978-85-87776-10-5

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.portalabrace.org

Projeto editorial: Marta Isaacsson

Produção editorial: Ledur Serviços Editoriais Ltda.

Iconografia: Cláudio Etges

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

T279

Tempos de memória : vestígios, ressonâncias e mutações
/ organização Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da
Silva ; coordenação Marta Isaacsson. – 1. ed. – Porto Alegre,
RS : ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Gr-
duação em Artes Cênicas : AGE, 2013.

254 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-87776-10-5

1. Artes. 2. Arte e sociedade. 3. Cultura. I. Massa, Clóvis.
II. Spritzer, Mirna. III. Weber, Suzane. IV. Isaacsson, Marta.

13-02068

CDD: 709

CDU: 7.036

Já as mesas temáticas, ressoam e desdobram o tema geral em pesquisas sobre ensino, performance e mito, apontando ainda para a discussão do fazer pesquisa em arte no Brasil e as referências tomadas como norteadoras nesse campo.

Em sua última parte, expondo-se ao contato de outros olhares, as proposições resultantes das atividades abertas de sete GTs da ABRACE, temos, além do tema geral sobre a memória e os seus registros e suportes, textos sobre processos de criação, metodologias e as mutações sofridas no ensino superior de dança no Brasil após a implementação do programa REUNI. Todo esse material vem apresentado pela presidente da ABRACE, Marta Isaacsson (gestão 2011-2012), que recupera, com sensível atenção, os momentos primeiros da ABRACE, assim como nomes importantes do teatro rio-grandense, dando vida aos vestígios, iluminando as ressonâncias e explicitando as mutações que, no agora que vivemos, dão materialidade às artes da cena em âmbito nacional e internacional.

Belo Horizonte, abril de 2013

Arnaldo Alvarenga

Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes/UFMG.
Presidente da ABRACE (gestão 2013-
2014)

Produção



Financiamento



Realização



Eu sou não só o que eu me lembro mas também aquilo que meu cérebro decidiu esquecer, ou eu decidi esquecer. Eu me levo a decidir esquecer ou meu cérebro por conta própria, sem que eu pense nele. Eu sou isso, eu sou o que eu me lembro e o que eu decidi esquecer, pois como eu me lembro o que decidi esquecer, sou aquilo que me lembro, basicamente. Mas também se a nossa identidade é isso; se cada um de nós tem a sua identidade, é porque cada um de nós se lembra de sua própria memória, não da memória do vizinho, não da namorada, não. Eu me lembro da minha memória e não da de qualquer outro. A memória de qualquer um de vocês é exclusivamente de cada um de vocês. Não são as minhas; eu tenho outras memórias. E, portanto, sou quem sou, vocês quem são.

Dr. Ivan Izquierdo



Visite nosso site
www.editoraage.com.br



9 788587 776105